



Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura

PABLO LLAMAZARES BLANCO



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL:

**DONALD JUDD Y LA CONSTRUCCIÓN
DEL ESPACIO ESPECÍFICO.
ENTRE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA**

Presentada por D. PABLO LLAMAZARES BLANCO para optar
al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
DR. FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ

Portada: fotografía del autor.

Donald Judd y la construcción del espacio específico.

Entre el arte y la arquitectura

PABLO LLAMAZARES BLANCO

ÍNDICE

8	AGRADECIMIENTOS
10	<i>ACKNOWLEDGMENTS</i>
12	RESUMEN
14	<i>ABSTRACT</i>
17	0. INTRODUCCIÓN
19	0.1. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN
	0.1.1. Justificación del tema
	0.1.2. Objetivos del estudio
	0.1.3. Estado de la cuestión
45	0.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS
	0.2.1. Planificación del estudio
	0.2.2. Desarrollo de la investigación
61	0.3. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO
68	BIBLIOGRAFÍA
71	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
75	I. TRABAJO INICIAL CON EL ESPACIO PICTÓRICO
77	I.1. PRIMEROS CONTACTOS CON LO FIGURATIVO
	I.1.1. Litografías de imágenes profundas
	I.1.2. Grabados de escenas simplificadas
91	I.2. LA EXPLORACIÓN DEL LENGUAJE ABSTRACTO: SERIE DE PINTURAS AL ÓLEO

99	I.3. HACIA UN RECHAZO DEL ILUSIONISMO PICTÓRICO
	I.3.1. Líneas onduladas sobre superficies de color
	I.3.2. Trazados rectilíneos para enfatizar el soporte
	I.3.3. Cancelación definitiva del espacio bidimensional
	I.3.4. Obras mixtas en el camino hacia el objeto
118	BIBLIOGRAFÍA
120	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
125	II. LA ECLOSIÓN ESPACIAL DE DONALD JUDD Y LA DEFINICIÓN DE SUS <i>OBJETOS ESPECÍFICOS</i>
127	II.1. EL ESPACIO REAL Y LA FORMACIÓN DEL OBJETO
	II.1.1. Formas abiertas como definición de un espacio real
	II.1.2. Formas cerradas como expresión de presencia
	II.1.3. Verificaciones espaciales en la Green Gallery
143	II.2. <i>OBJETOS ESPECÍFICOS</i> COMO RESPUESTA DE JUDD
	II.2.1. El planteamiento de <i>Local History</i> y <i>Specific Objects</i>
	II.2.2. <i>Boxes</i> : cajas de disposición variable
	II.2.3. <i>Stacks</i> : apilamientos de continuidad vertical
	II.2.4. <i>Progressions</i> : estructuras de definición matemática
	II.2.5. Confirmación artística e interpretación de la crítica
171	I.3. RENOVACIÓN DEL 101 SPRING STREET DE NUEVA YORK (1968-1994): DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA
180	BIBLIOGRAFÍA
183	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
189	III. EL DESARROLLO EMPÍRICO DEL ESPACIO DESDE LA PRESENTACIÓN VACÍA DE LA CAJA
191	III.1. CONTINUIDAD <i>MÍNIMAL</i> CON EL OBJETO CAJA
	III.1.1. Apertura de la caja y extensión vertical
199	III.2. TRADUCCIÓN ARQUITECTÓNICA COMO CAJA DE MUROS
	III.2.1. El cerramiento de La Mansana de Chinati (1973-1994)
	III.2.2. Cajas dentro de cajas del Horti Conclusi (1979-1980)
	III.2.3. Evolución en Casa Luján y La Catorcena (1980-1982)
216	BIBLIOGRAFÍA
218	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

221	IV. DE LA CAJA ELEMENTAL A LA ESTRUCTURA TÚNEL
223	IV.1. DESARROLLO Y VARIACIONES DEL OBJETO TÚNEL
	IV.1.1. Doble apertura del marco y extensión horizontal
	IV.1.2. Pantallas en la redirección del espacio
237	IV.2. MARCOS EN EL PAISAJE: <i>15 UNTITLED WORKS</i> (1980-1984)
247	IV.3. EL ESPACIO DIRECCIONAL EN LO ARQUITECTÓNICO
	IV.3.1. Superposición de ejes en Artillery Sheds (1979-1985)
	IV.3.2. Concatenación en el Chamberlain Building (1981-1986)
	IV.3.3. Bifurcación en el Arena Building (1979-1986)
273	BIBLIOGRAFÍA
276	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
281	V. EL ESPACIO RELACIONAL DESDE LA ESPECIFICIDAD DETERMINADAPOR EL CONTEXTO
283	V.1. OBJETOS ALTERNATIVOS ENTRE EL <i>SITE</i> Y EL <i>NON-SITE</i>
	V.1.1. La incorporación de la pendiente en el Guggenheim
	V.1.2. <i>Objetos topográficos</i> como condensadores de las características del lugar
303	V.2. LA CONQUISTA DE LA ESCALA URBANA
	V.2.1. Construcción aislada en Providence (1983-1984)
	V.2.2. Estructuras concéntricas en Belley (1988)
	V.2.3. Fuentes alineadas en Winterthur (1991-1994)
325	V.3. LA INTEGRACIÓN DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA
	V.3.1. La fusión plena del objeto con el contenedor expositivo
	V.3.2. Compleción exterior en Marfa (1977) y Viena (1987)
342	BIBLIOGRAFÍA
345	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
351	VI. LA COMPARTIMENTACIÓN DEL ESPACIO COMO ACCIÓN RENOVADORA DEL TRABAJO PREVIO
353	VI.1. UN NUEVO MODO DE HACER: EL DISEÑO DE MUEBLES EN METAL Y SUS POSIBILIDADES CREATIVAS
361	VI.2. OBJETOS DE ESPACIALIDAD MÚLTIPLE Y SU REFLEJO EN PROYECTOS DE ARQUITECTURA

	VI.2.1. División espacial interna en serie cuadrada
	VI.2.2. División espacial interna en serie rectangular
	VI.2.3. Objetos por agregación: la serie <i>Multicolored Works</i>
	VI.2.4. Aplicaciones arquitectónicas: propuestas de Eichholteren (1987-1989) y Bregenz (1992-1993)
387	VI.3. RECUPERACIÓN DEL OBJETO CAJA DESDE SU ZONIFICACIÓN INTERNA Y APLICACIÓN
	VI.3.1. Realidades interiores alteradas en objetos caja
	VI.3.2. Aplicación escenográfica: <i>Stage Set</i> (1991)
397	VI.4. TRABAJOS SUPERFICIALES EN ARTE Y ARQUITECTURA DESDE UN ESPACIO TRAMADO
	VI.4.1. Exploración del plano y la retícula en grabados
	VI.4.2. Articulación en los Concrete Buildings (1985-1994)
	VI.4.3. Trazado invisible en el MAK de Viena (1986-1996)
	VI.4.4. Trazado visible en Paleis Lange Voorhout (1991-1992)
419	VI.5. GRANDES PROYECTOS URBANOS COMO INTEGRACIÓN DE LO MODULAR Y LO TRAMADO
	VI.5.1. Conexión urbana en Cleveland (1986-1987)
	VI.5.2. Proyecto del Peter Merian Haus (1992-1994)
429	BIBLIOGRAFÍA
432	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
439	VII. REGRESO AL ORIGEN CON UN ESPACIO ESPECÍFICO DE CONDICIÓN EXISTENCIAL
441	VII.1. ÚLTIMAS INTERVENCIONES DE REHABILITACIÓN
	VII.1.1. La espacialidad residencial adaptada a lo artístico
	VII.1.2. Espacios comerciales reconvertidos con nuevos usos
457	VII.2. ÚLTIMOS OBJETOS COMO REAFIRMACIÓN DEL ESPACIO
	VII.2.1. Objetos de suelo con testigos espaciales
	VII.2.2. Objetos de pared con testigos espaciales
	VII.2.3. Creaciones mixtas con marcas superficiales
477	BIBLIOGRAFÍA
479	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES
482	CONCLUSIONES
490	<i>CONCLUSIONS</i>

AGRADECIMIENTOS

La investigación que aquí se presenta ha sido realizada al amparo de un contrato predoctoral de la Universidad de Valladolid, obtenido en su convocatoria de 2019, así como de otras becas y ayudas con fines de movilidad, concedidas por la misma institución. Vaya por delante mi agradecimiento a la oportunidad y confianza depositada en este proyecto, pues sin su apoyo no habría sido posible la realización de esta Tesis Doctoral. Así mismo, este estudio tampoco habría sido una realidad sin el resto de los apoyos recibidos, que quieren agradecerse de una manera especial por su importante contribución al desarrollo de este trabajo:

A Fernando Zaparaín Hernández y a Jorge Ramos Jular, por su dedicación y apoyo incondicional en el seguimiento de esta Tesis Doctoral. Con su amistad y su generosidad han dado los consejos más certeros, no sólo en el desarrollo y evolución de este trabajo, sino en la orientación de una carrera investigadora que aquí se inicia.

A mis compañeros del Grupo de Investigación Reconocido ESPACLAR y a los del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, por sus enseñanzas desinteresadas a lo largo de estos años. Su interés en el trabajo ha generado comentarios y reflexiones, que también quedan reflejados en estas páginas.

A todo el personal de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, y en especial a Beatriz García Posadas, por poner todos los recursos disponibles a su alcance.

Su ayuda ha sido esencial para conseguir algunas de las publicaciones clave de la investigación, y para saber gestionar los resultados obtenidos.

A la Università IUAV di Venezia, Italia, y a la Universidade da Beira Interior da Covilhã, Portugal, por acogerme en el desarrollo de sendas estancias de movilidad. Es de agradecer la atención prestada por Benno Albrecht, y sobre todo por Renato Bocchi y Jorge Marum, quienes con su cercanía habrían conseguido multiplicar mis conexiones académicas y perspectivas de investigación, haciéndome sentir como si estuviese en casa.

A todo el equipo que integra la Judd Foundation, y especialmente a Caitlin Murray, por abrirme las puertas de su archivo en Marfa, Texas, y ayudarme a profundizar en la vida y obra de Donald Judd. Su inestimable ayuda me ha permitido consultar de primera mano todo el material original solicitado, y resolver muchas incógnitas generadas en el proceso de investigación.

A mi familia y amigos, por su apoyo absoluto e ilimitado en todas y cada una de las etapas de este emocionante camino. Aquellos momentos que este trabajo nos ha privado de compartir, y que prometo devolver, no han mermado su preocupación constante y su aliento reconfortante cuando más necesario ha sido.

Y a Ana, por ser la compañera perfecta, no sólo del viaje por el desierto texano, sino de todas mis continuas aproximaciones al universo de Donald Judd. Por haber aceptado ser parte de esto, por haber sabido calmar mis desvelos, y por todo lo demás, este trabajo es también el suyo.

ACKNOWLEDGMENTS

The research has been conducted under the protection of a predoctoral contract from the University of Valladolid, obtained in its 2019 call, as well as other scholarships and grants for mobility purposes, awarded by the same institution. I would like to express my gratitude for the opportunity and trust placed in this project, because without their support the completion of this Doctoral Thesis would not have been possible. Likewise, this study would not have been a reality without the additional support received, which I would like to thank in a special way for the significant contribution to the development of this work:

To Fernando Zaparaín Hernández and Jorge Ramos Jular, for their dedication and unconditional support in the follow-up of this Doctoral Thesis. Through their friendship and generosity, they have offered the most accurate advice, not only in the development and evolution of this work, but also in the orientation of a research career that is beginning here.

To my fellow researchers of the ESPACIAR Recognized Research Group and to those of the Department of Theory of Architecture and Architectural Projects, for their disinterested lessons throughout these years. Their interest in the work has generated comments and reflections, which are also reflected in these pages.

To all the staff of the library of the Valladolid School of Architecture, and especially to Beatriz García Posadas, for making all the available resources accessible to me. Their help has been essential to obtain some of the key publications of the research, and to know how to manage the results obtained.

To the Università IUAV di Venezia, Italy, and the Universidade da Beira Interior da Covilhã, Portugal, for hosting me during my mobility stays. I would like to thank Benno Albrecht, and particularly Renato Bocchi and Jorge Marum, who with their closeness have managed to multiply my academic connections and research perspectives, making me feel at home.

To the entire Judd Foundation team, and especially to Caitlin Murray, for opening the doors of their archive in Marfa, Texas, and helping me to delve deeper into the life and work of Donald Judd. Her invaluable help has allowed me to consult first hand all the original material requested, and to resolve many of the questions raised in the research process.

To my family and friends, for their absolute and unlimited support at each and every stage of this exciting journey. Those moments that this work has deprived us of sharing, and which I promise to make up for, have not diminished their constant concern and their comforting encouragement when most needed.

And to Ana, for being the perfect partner, not only of the trip through the Texan desert, but of all my continuous approaches to Donald Judd's universe. For having accepted to be part of this, for having been able to calm my restlessness, and for everything else, this work is also hers.

RESUMEN

Con la publicación en 1965 del célebre ensayo *Specific Objects*, Donald Judd sienta las bases de una nueva expresión escultórica en la esfera del Minimal Art, que toma el espacio como tema fundamental de su exploración artística. Sin embargo, y en paralelo a esta producción en el arte, que se concreta en el desarrollo de sus *objetos específicos*, el autor estadounidense habría mostrado un temprano interés en el ámbito arquitectónico, que le llevaría a participar en un gran número de intervenciones y proyectos de arquitectura. Así pues, la investigación parte de la hipótesis de que el planteamiento que Judd define con su trabajo sobre el concepto de espacio, es el producto de lo explorado no sólo en el ámbito del arte, sino también en el de la arquitectura. Es por ello que se fija como objetivo principal investigar la conceptualización espacial que despliega a lo largo de su trayectoria, como desarrollo de una idea común gestada en su actividad simultánea en el arte y la arquitectura. Se trata de identificar aquellas relaciones espaciales desde el análisis de sus creaciones en ambas áreas, para establecer distintas categorías comunes, a las que responde su trabajo interdisciplinar con las posibilidades del espacio.

Con la visión general que se presenta en el estado de la cuestión se descubre que, pese a ser muchos los estudios en torno a Donald Judd, ninguno aborda su labor creativa con el espacio, como una exploración conjunta en todas las disciplinas en las que trabaja. El estudio se presenta por tanto en los ricos límites del arte y la arquitectura, analizando las aportaciones espaciales que Judd desarrolla en cada caso, y su trasvase posterior a la otra área de creación. No obstante, de esa relación interdisciplinar interesa especialmente lo que el arte es capaz de aportar a la arquitectura, por ser éste el ámbito principal de la investigación, analizando los términos en los que una disciplina eminentemente normativa como la arquitectónica, encuentra en lo artístico nuevas vías de experimentación con el espacio.

A partir de ese enfoque arquitectónico, la metodología de estudio se basa en un análisis teórico de las ideas espaciales enunciadas por el propio autor, y en un análisis gráfico de aquellas creaciones sobre las que aplica su conceptualización. Destaca a este respecto el examen gráfico como instrumento revelador en la investigación, desde el levantamiento diédrico y tridimensional propio de la arquitectura, que arroja luz sobre determinadas cuestiones espaciales que la historia del arte no ha sido capaz de concretar. Y más allá de la cuestión metodológica, el estudio se posibilita desde la consulta documental de una gran parte del material inédito que la Judd Foundation custodia en su archivo localizado en Marfa, Texas, a la que sigue la investigación y análisis, de donde se obtienen los resultados.

En ese punto se identifican ciertas categorías espaciales, que vertebran la investigación, y que van trazando ese trascurso que, en lo artístico y lo arquitectónico, Judd desarrolla desde el trabajo con el espacio. Se descubre un primer espacio pictórico, explorado en una primera etapa artística, que evoluciona como rechazo de la espacialidad bidimensional, hasta la definición de sus *objetos específicos* presentados en el espacio real. Desde ese momento la exploración espacial sería una labor simultánea con propuestas afines en los referidos ámbitos, ejemplificando distintas posibilidades de activación espacial, y situaciones de especificidad que determina un contexto dado. Con posterioridad, y en etapas más avanzadas de su trayectoria, el autor evoluciona su propuesta en una revisión de su trabajo previo, hasta desembocar en un espacio de condición elemental. En definitiva, con esas categorías se confirmaría que el desarrollo creativo que Donald Judd despliega desde sus inicios hasta su fallecimiento en 1994, constituye un trasvase de ideas en torno al espacio específico entre el arte y la arquitectura.

ABSTRACT

*With the publication in 1965 of the famous essay *Specific Objects*, Donald Judd lays the foundations of a new sculptural expression in the sphere of *Minimal Art*, which takes space as the main subject of his artistic exploration. However, and in parallel to this production in art, which materializes in the development of his specific objects, the American author would have shown an early interest in the architectural field, which would lead him to participate in a large number of interventions and architectural projects. Thus, the research is based on the hypothesis that the approach defined by Judd in his work on the concept of space is the product of what he explored not only in the field of art, but also in the field of architecture. Therefore, the main objective is to investigate the spatial conceptualization that Judd deploys throughout his career, as a development of a common idea conceived in his simultaneous activity in art and architecture. The aim is to identify those spatial relationships from the analysis of his creations in both areas, in order to establish different common categories, to which his interdisciplinary work responds using the possibilities of space.*

With the overview presented in the literature review, it is discovered that, despite the many studies on Donald Judd, none of them addresses his creative work with space, as a joint exploration in all the disciplines he works in. The study is therefore introduced in the rich boundaries of art and architecture, analyzing the spatial contributions Judd develops in each case, and its subsequent transfer to the other area of creation. Nevertheless, within this interdisciplinary relationship, it is of special interest what art is capable of contributing to architecture, as this is the main field of research, analyzing the terms in which an eminently normative discipline such as that of architecture finds new ways of experimenting with space in the artistic field.

On the basis of this architectural approach, the study methodology is grounded on a theoretical analysis of the spatial ideas enunciated by the author himself, and on a graphic analysis of those creations on which he applies his conceptualization. In this regard, the graphic examination stands out as a revealing instrument in the research, from the dibedral and three-dimensional survey of architecture itself, which sheds light on certain spatial issues that the history of art has not been able to specify. And beyond the methodological question, the study becomes possible from the documentary consultation of a large part of the unpublished material that the Judd Foundation keeps in its archive located in Marfa, Texas, which is followed by research and analysis, resulting in the obtained findings.

In that point, certain spatial categories are identified, which form the backbone of the research, and which trace the path that Judd draws from working with space in the artistic and architectural spheres. A first pictorial space is discovered, explored in a first artistic stage, which evolves as a rejection of two-dimensional spatiality, until the definition of its specific objects presented in real space. From that moment on, spatial exploration would be a simultaneous work with related proposals in the aforementioned areas, exemplifying different possibilities of spatial activation, and situations of specificity determined by a given context. Subsequently, and in more advanced stages of his career, the author evolves his proposal in a revision of his previous work, until he ends up in a space of elementary condition. In short, these categories would confirm that Donald Judd's creative development, from his beginnings until his death in 1994, constitutes a transfer of ideas about the specific space between art and architecture.



0 Puertas interiores del Chamberlain Building, en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

0. INTRODUCCIÓN

0.1. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

- 0.1.1. Justificación del tema
- 0.1.2. Objetivos del estudio
- 0.1.3. Estado de la cuestión

0.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

- 0.2.1. Planificación del estudio
- 0.2.2. Desarrollo de la investigación

0.3. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO

El estudio sobre el trabajo espacial que Donald Judd desarrolla entre el arte y la arquitectura, constituye un desafío interdisciplinar como punto de partida de la Tesis Doctoral. Es objeto de este apartado introductorio fijar algunos de los aspectos que justifican, pautan y ordenan la investigación, en aras de sentar las bases fundamentales sobre las que se asienta el contenido. El esclarecimiento de estos aspectos supone algo esencial en toda investigación, sin lo cual no es posible identificar los parámetros que rigen el desarrollo de un estudio. Así pues, y en tres apartados independientes, se ofrecen todas las claves que clarifican el propósito de la investigación, los aspectos metodológicos y la estructuración del trabajo. A partir de ello se fijan los objetivos del estudio, que dan respuesta a un vacío temático identificado tras la concreción del estado de la cuestión con las publicaciones más relevantes. También se presentan detalladamente las fases metodológicas del estudio, que en su doble definición teórica y gráfica aplica muchos de los recursos de representación y análisis de la disciplina arquitectónica. Tras la planificación y desarrollo del estudio se obtendrían los resultados, de los que se ofrecen los criterios de estructuración para su posterior comprensión.

The study of the spatial work that Donald Judd undertakes between art and architecture constitutes an interdisciplinary challenge as the starting point of the Doctoral Thesis. The purpose of this introductory section is to establish some of the aspects which justify, guide and organize the research, in order to lay the groundwork on which the content is based. The clarification of these aspects is essential in all research. Without it, it is not possible to identify the parameters governing the development of a study. Therefore, and in three independent sections, all the keys to clarify the purpose of the research, the methodological aspects and the structuring of the work are offered. On this basis, the objectives of the study are set out. They respond to a thematic gap identified after specifying the literature review with the most relevant publications. The methodological phases of the study are also described in detail. In its double theoretical and graphic definition, the study applies many of the resources of representation and analysis of the architectural discipline. After the planning and development of the study, the results are obtained, and the structuring criteria are offered for their subsequent understanding.

0.1. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

En el apartado con el que se presenta esta investigación, resulta imprescindible plantear una introducción dedicada a aquellos aspectos generales previos, necesarios para enmarcar los límites del estudio llevado a cabo. En este sentido, conviene señalar el enfoque espacial del mismo, desarrollado en el marco de la teoría de la arquitectura y, más concretamente, en el del proyecto arquitectónico. Es por lo tanto el espacio aquella noción esencial que vertebra el trabajo de investigación que se presenta y que, a pesar del carácter interdisciplinar del estudio, adquiere una condición arquitectónica que sirve como base del análisis que se efectúa. No obstante, el acercamiento al espacio a través de la plástica también ayuda a superar los límites de una mirada exclusivamente arquitectónica, ampliando el campo de exploración en torno al mismo; una realidad acrecentada con la irrupción del arte abstracto que, según el escritor y comisario artístico Manuel Cirauqui, haría conectar lo espacial con las experiencias de nuestra conciencia: *“A medida que el espacio se postula como tema por antonomasia de la abstracción artística, su manifestación plástica da imagen a la abstracción del pensamiento como tal”*¹.

Sobre esa base conceptual se asienta por tanto un estudio que afecta al territorio de la interdisciplinariedad, en la que el proyecto de arquitectura ha encontrado vías de desarrollo a partir de su relación con otros campos del arte. Huyendo de una habitual autorreferencialidad arquitectónica en la disciplina proyectual, han sido muchas las relaciones interdisciplinares que han llevado a la arquitectura a encontrar ideas de proyecto en otras áreas de conocimiento, y especialmente en el arte; una relación cuyos efectos comienzan a ser notables desde comienzos de los años sesenta del pasado siglo XX, según ha identificado Javier Maderuelo², crítico, ensayista y doctor en arquitectura por la Universidad de Valladolid, cuyos amplios estudios en la materia constituyen los principios que dan soporte a la investigación que se presenta. Y aunque sus estudios espaciales recalcan con profusión en lo acontecido a partir de esos años, Maderuelo no deja de lado determinados antecedentes fundamentales, sobre los que se construye todo un discurso reafirmado en la máxima de que *“el marco común de estas relaciones entre arquitectura y escultura es el espacio”*³; un enfoque también reconocido en los aportes de otro gran estudioso del tema como Re-



1. CIRAUQUI, Manuel. El arte y el espacio: anestésica. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Artea eta espazioa / El arte y el espacio*. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, p. 43. ISBN 978-84-95216-81-6.

2. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 11. ISBN 978-84-460-1261-0.

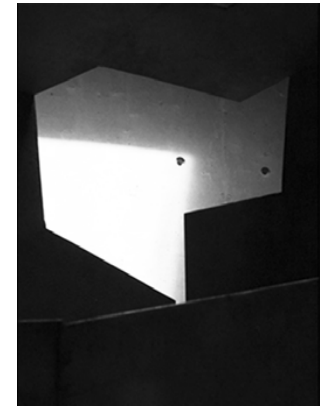
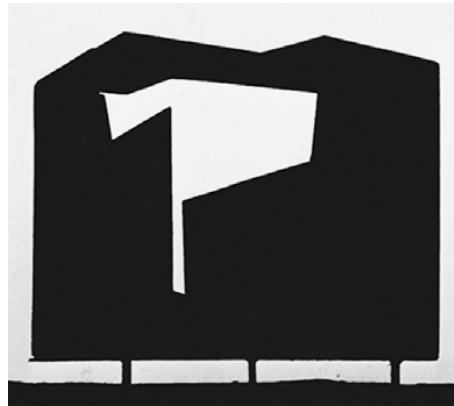
3. Ídem.



3

nato Bocchi, profesor de composición arquitectónica y urbana de la Università IUAV di Venezia, quien ha profundizado en esa discusión espacial y relacional que subyace entre disciplinas, plasmándolo en importantes publicaciones como *La materia del vuoto*⁴ o *Spazio, arte, architettura*⁵. En todos estos estudios mencionados, se ha puesto de relieve cómo determinadas manifestaciones artísticas, y especialmente la escultura, han sido capaces de promover y desarrollar nuevos idearios para la conceptualización espacial, aprovechados por la arquitectura, con menor capacidad experimental, debido a los límites establecidos por aquellos parámetros que rigen su área específica de creación.

En el caso de la arquitectura y la escultura, éstas son disciplinas que habrían dado muchas pruebas de un trabajo en conjunto, manifestando distintos grados de intensidad y de relación en el transcurrir de la historia. La profesora de proyectos arquitectónicos Emma López Bahut sitúa estas colaboraciones en aquellos periodos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando visiones como la de Le Corbusier propugnaron una síntesis de las artes, con ejemplos como la iglesia de Ronchamp, desarrollada entre 1950 y 1955⁶ (figura 1); una actitud que, como sostiene dicha autora, reposaría sobre algunos de los principios debatidos en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, como el CIAM VI celebrado en 1947, en el que se habría auspiciado una colaboración entre arquitecto, pintor y escultor como “*respuesta a las necesidades emocionales y materiales de la persona*”⁷. En el contexto estadounidense, es posible incluso reconocer hitos anteriores de esa reunión conjunta del arte y la arquitectura, con hechos tan trascendentales como la creación en el Museum of Modern Art de Nueva York, de lo que sería el primer departamento museístico de arquitectura y diseño de todo el mundo; un área departamental para el que Alfred H. Barr Jr., quien fuera director del museo desde su apertura en 1929, nombraría como responsable a Philip Johnson⁸, en una apuesta decidida por integrar



2

1 Fotografía exterior de la Capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp, Francia, proyectada por Le Corbusier y construida entre 1950 y 1955.

2 Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958. Chapa de acero. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, España.

3 Fotografía interior de la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza, proyectada por Francisco Javier Sáenz de Oiza en colaboración con Jorge Oteiza.

las nuevas tendencias arquitectónicas en el contexto de la creación artística. Constituyen éstos ejemplos de colaboración interdisciplinar, tratados algunos de ellos por su importancia contextual en el desarrollo de la investigación, que trascienden la relación formal y se basan en un sistema más amplio de relaciones, de entre las que prima por encima de todas las espacial.

Existen casos paradigmáticos de esa síntesis entre arte y arquitectura como es el caso español, que en los años cincuenta hizo de este hecho uno de los rasgos más distintivos en la creación interdisciplinar. Y en este contexto resulta imprescindible hablar de la labor del escultor vasco Jorge Oteiza, quien desde su trabajo en lo artístico se adentró en la actividad arquitectónica, con una participación plena en distintos proyectos de arquitectura (figuras 2 y 3). Su colaboración en esos proyectos con arquitectos habría constituido una vía de exploración transversal entre disciplinas, con capacidad para abrir una línea experimental en la generación de la arquitectura; una línea de acción que, a partir del trabajo con el espacio como materia artística, y ligado a una investigación teórica evolucionada en el tiempo, tendrían su repercusión en determinados proyectos arquitectónicos de clara vocación escultórica.

Lo anterior vendría a demostrar la capacidad de esa labor interdisciplinar para beneficiar con total equidad a los ámbitos creativos implicados. En lo que afecta al ámbito arquitectónico desde el que se desarrolla esta investigación, no cabe duda de que sus procesos específicos de generación espacial se benefician de aquellos propios de otros medios artísticos. Esto quedaría confirmado desde las propias escuelas de arquitectura, cuyos programas docentes incluyen asignaturas en las que se aborda esta fructífera relación interdisciplinar, en aras de una mayor comprensión de la realidad espacial de la arquitectura. Es por ello que la presente investigación se adentra en ese conocimiento transversal que se genera desde el análisis simultáneo y comparado de disciplinas en lo que a dicha generación del espacio se refiere, tratando de reconocer, desde un caso concreto de estudio, una concepción específica del espacio artístico que se traslada al ámbito de la creación arquitectónica; y lo que es más, una evolución de dicha concepción, que será igualmente capaz de devolver al arte algunas de las ideas espaciales testadas en la arquitectura.

En esa línea de exploración, y como ya avanza el título que recoge el trabajo de esta investigación, se pretende analizar la concepción espacial desarrollada por el polifacético artista estadounidense Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 - Nueva York, 1994), que gravita entre un trabajo desarrollado simultáneamente en los ámbitos del arte y de la arquitectura (figura 4). Como podrá descubrirse en el apartado relativo al estado de la cuestión, son numerosas las publicaciones que recogen el trabajo del artista apoyadas en su visión teórica, y en las que, de una manera unánime, se infiere una noción espacial que constituye la base sobre la que se construye su proceso creativo. Cabe señalar que supone ésta una lectura común identificada en aquellas publicaciones que afectan a su trabajo

4. BOCCHI, Renato. *La materia del vuoto*. Pordenone: Universalia, 2015. ISBN 978-8894135961.

5. BOCCHI, Renato. *Spazio, arte, architettura: Un percorso teorico*. Roma: Carocci editore, 2022. ISBN 978-88-290-1271-8.

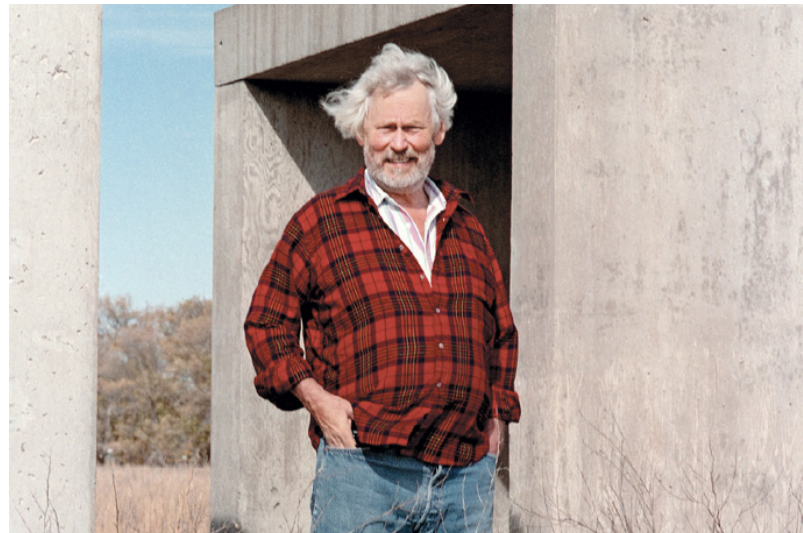
6. LÓPEZ BAHUT, Emma. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. Directores: José Juan González-Cebrián Tello y Carlos Labarta Aizpún. Tesis Doctoral. Universidad de A Coruña, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, 2013, p. 14.

7. Ídem.

8. HINES, Thomas S. *Architecture and Design at the Museum of Modern Art: The Arthur Drexler Years, 1951-1986*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2019, p. 1. ISBN 978-1606065815.

escultórico como artista, no reconociéndose en los mismos términos en las escasas publicaciones que abordan su actividad arquitectónica, o de ésta en relación con la artística. Es por ello que tratará de demostrarse cómo esa concepción espacial desarrollada desde el arte con sus *objetos específicos*⁹, en el marco de lo que fue conocido como la tendencia del Minimal Art, fue trasladada al proyecto de arquitectura desde una intervención o modo de actuación que arquitectos como Luis Rojo y Emilio Tuñón han considerado como acción *bricoleur*¹⁰; acción que, desde una visión plenamente intuitiva de los códigos arquitectónicos, pero siempre guiada por colaboradores profesionales del sector, revela ese trabajo con unos personalísimos conceptos de generación espacial del arte, que se trasladan y emplean en el área arquitectónica.

Ese desarrollo espacial en el arte y la arquitectura tendría su base en el concepto neonietzscheano que Maderuelo concreta en “*la pérdida del centro*”, ejemplificado por los artistas del Minimal Art, quienes restaron importancia al interior de las formas y a la tradición del monolito¹¹. Así pues, y con el problema de la descentralización de la escultura que se presentaba, al espectador se le asignaría un papel activo en la experiencia visual, de la que surge la interpretación teatral que habría sobrepasado en la lectura del movimiento. Sin embargo, uno de los hitos conseguidos por la propuesta minimalista habría sido el de entender a través del arte las condiciones específicas del contexto expositivo, imprescindible en la génesis de la creación; un contexto con el que se funde de manera indisoluble, huyendo de la determinación de un centro, y que se consigue así mismo con la adopción



4 Donald Judd posando ante la instalación de sus 15 *Untitled Works* en el paisaje de Marfa, Texas.

de determinadas reglas configurativas. En el caso concreto de Donald Judd, la escala de su trabajo obligaría al espectador a situarse en ese espacio que pertenece a la propia obra y que ya no le es ajeno desde una posición exterior; un reto de gran envergadura que le llevó a hacer del espacio el *leitmotiv* de toda su investigación artística, trasladada a un buen número de proyectos de arquitectura. Se puede por tanto afirmar que el propio autor habría defendido su producción creativa como el producto de una exploración espacial, como así se descubre en uno de sus últimos textos publicados al final de su trayectoria:

El conocimiento del espacio que he adquirido creció rápidamente. Es mucho conocimiento, aunque no escrito; conocimiento de una clase peculiar de arte como es el arte visual becho por una persona, a veces inteligible para otras personas, [...] y probablemente no inteligible para seres inteligentes en otras partes, o tal vez para nuestros descendientes de aquí a diez mil años. La creación implica un gran conocimiento acerca del espacio, inevitablemente relacionado con el espacio de la arquitectura. Este conocimiento es, para mí, particular y plenamente diverso; para casi todo el mundo no existe, es invisible¹².

A partir de afirmaciones como esa, se identifican en toda la obra de Judd determinadas posiciones en su manera de trabajar en el espacio, apoyadas en su discurso teórico, que afectan tanto a sus creaciones del plano artístico como a las del plano arquitectónico. A través de la investigación, esto se pone de manifiesto en el análisis de cada una de las fases que pueden identificarse en toda su trayectoria, en las que se reconocen un sinfín de interferencias espaciales de su labor en las referidas disciplinas creativas; interferencias que han sido reconocidas desde sus escritos, notas, croquis y obras realizadas, así como a través del análisis gráfico de las mismas llevado a cabo con las herramientas propias de la arquitectura, como área desde la que se efectúa este estudio. Se entiende de ese modo un desarrollo creativo como resultado de la exploración del concepto espacial aplicado a una forma construida, y que por los condicionantes inherentes a la creación minimalista, es capaz de aplicarse de manera simultánea en lo escultórico y lo arquitectónico; una apuesta personal, por las implicaciones conceptuales aplicadas en ambas áreas, que se habrían retroalimentado en los dos sentidos, dando lugar a una propuesta plenamente coherente en su acción creativa más amplia, entendida desde la evolución en el tiempo de una idea particular del espacio.

Es por todo lo anterior que no trata de ofrecerse en la presente investigación una visión general sobre el trabajo de Donald Judd que ya ha sido ofrecida desde la historia del arte, sino que trata de analizarse en qué medida su acción escultórica se relaciona con su acción arquitectónica, y por tanto puede explicarse desde la aplicación de una idea de espacio que se maneja con las claves de la arquitectura. En otras palabras, y aludiendo de nuevo al título, se analiza cómo la exploración espacial de Donald Judd se mueve entre el arte y la arquitectura, dando como resultado la construcción de un espacio específico, que responde a una evolución conceptual a lo largo de su trayectoria.

9. Éste fue el nombre que recibieron sus creaciones escultóricas, adoptando en su denominación el título de su conocido ensayo de 1965 *Specific Objects*, convertido en un manifiesto de su planteamiento creativo. Véase JUDD, Donald. *Specific Objects*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 134-145. ISBN 978-1-941701-35-5.

10. ROJO DE CASTRO, Luis y Emilio TUÑÓN ÁLVAREZ. Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. En: *CIRCO*. Madrid: CIRCO M. R. T. coop., 1993, n.º 2, p. 9.

11. MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 2, pp. 97-98.

12. JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 837-838. ISBN 978-1-941701-35-5.



5



6

0.1.1. Justificación del tema

Como punto de partida, es preciso reconocer la existencia de ciertas publicaciones que han recogido la actividad arquitectónica de Donald Judd, editadas en algunos casos tras la organización de exposiciones sobre el tema. Y sin reconocer su figura como la de un verdadero arquitecto que trabaja en esa área específica empleando los códigos que le son propios, sus incursiones en la disciplina han suscitado un enorme interés entre los arquitectos. A pesar de este hecho, apenas se han realizado investigaciones que traten en profundidad sus actuaciones en la arquitectura, con el rigor que exige hacerlo desde los planteamientos espaciales desarrollados paralelamente desde el arte, y más concretamente desde la creación de objetos escultóricos. Es en ese vacío donde trata de llevarse a cabo esta investigación, desde ese hecho espacial que relaciona ambas disciplinas, y que acota y define con claridad los límites del estudio; un estudio por tanto que vendría a completar los enfoques de todas aquellas investigaciones realizadas hasta el momento en torno a la figura de Donald Judd, bajo otros prismas de análisis¹³.

Como confirmaba Maderuelo, es en la década de 1960 cuando a nivel internacional, y de una manera generalizada, las barreras que delimitaban sendas áreas del arte y la arquitectura comienzan a diluirse, siendo traspasadas por artistas y arquitectos que comenzaron a hacer sus incursiones en las otras disciplinas que no les eran propias. Justamente en esa realidad se enmarca la actividad creativa desarrollada por Donald Judd, que en la frontera que tradicionalmente ha separado las referidas disciplinas sitúa su programa de exploración espacial, transitando de manera fluida entre ambas áreas desde sus inicios en los sesenta, hasta su fallecimiento en 1994. Esto justifica la alusión en el título a ese discurrir creativo *entre el arte y la arquitectura*, un viaje exploratorio que comprende toda su trayectoria, y que estaría motivado por ese interés del estadounidense en la construcción física de un espacio, cuya especificidad es asimilada por el hombre en un acto de percepción, que trasciende las reglas propias de las disciplinas implicadas en cada intervención o propuesta concretas. Es por ello que, además de la arquitectura como marco propio de la investigación, donde entran en juego aspectos relativos al proyecto y su construcción, el estudio incorpora otros parámetros de lo artístico, donde afloran realidades de enorme interés para un análisis interdisciplinar.

Es preciso señalar en este punto que, pese a haber tenido una primera intención de cursar los estudios de arquitectura, Judd se formó finalmente en historia del arte y filosofía, pero sus intereses arquitectónicos estuvieron latentes en toda su carrera. Así pues, dichos intereses, sumados a sus conocimientos formativos en las áreas referidas, hicieron que su actividad artística se iniciara en paralelo a su labor como crítico, donde desplegó su visión interdisciplinar; prueba de ello son su serie de artículos recogidos bajo el título *Art and Architecture*¹⁴, en la que trató específicamente la relación entre disciplinas, complementada con otras decenas de textos y notas personales, que también prueban el

5 y 6 Donald Judd en su estudio y oficina de arquitectura ubicados en el centro de la localidad de Marfa, Texas.

amplio bagaje que Judd fue adquiriendo desde sus inicios hasta el fin de su trayectoria. Desde esa base teórica es como se llegan a relacionar en la investigación sus propuestas exploratorias en torno al espacio, que incluyen grabados, pinturas, objetos escultóricos e intervenciones arquitectónicas. Relativo a la participación de Judd en la arquitectura, en la que estaba menos familiarizado por no contar con la formación pertinente, fueron distintos los modos de aproximación y actuación en la misma, como también se descubre de manera sucesiva en la investigación. De esa forma, se identifican realizaciones concretas desde una acción *amateur* que afectan a la creación de nuevas construcciones o a la intervención sobre un patrimonio edificado, así como a otra serie de proyectos realizados en colaboración con arquitectos, bien como encargos directos o como invitaciones a concursos; una colaboración, que incide en esa interdisciplinariedad a la que constantemente se está haciendo referencia.

El estudio se fija, por tanto, el propósito fundamental de llevar a cabo un análisis de esa relación espacial que puede establecerse entre el trabajo artístico y arquitectónico de Donald Judd, siempre a la luz del pensamiento teórico del autor; un pensamiento plasmado en artículos, críticas, presentaciones o notas personales custodiados por la Judd Foundation en su archivo de Marfa, Texas, al que se ha tenido acceso, y que en buena parte han sido recogidos en diversas publicaciones editadas por dicha institución. Sobre esta base teórica, que subyace en el análisis de todas las etapas de su trayectoria, se pretende comprobar ese trasvase de ideas que Judd realiza indistintamente entre disciplinas, confirmando su evolución creativa en el espacio como la producción de una idea ligada a la intensa relación entre ambas áreas. De ese modo, el análisis de ese espacio en todas las manifestaciones también permite adentrarse en el proceso creativo seguido por el autor, que se torna especialmente singular en el ámbito arquitectónico. Esto conduce a explorar esa posición que Judd toma frente a la arquitectura y a evaluar, desde una posición crítica, la trascendencia real que han tenido sus intervenciones en la realidad arquitectónica. Solo así, desde la visión amplia de todas sus facetas creativas, consigue extraerse un hilo espacial que da sentido y vertebrata toda su trayectoria.

Desde la investigación transversal que se realiza, se pone también sobre la mesa la comprensión de quien ha sido una figura clave de la creación minimalista, cuyo trabajo no se ha limitado exclusivamente a lo artístico, como ha trascendido en la historiografía. Su trabajo en la arquitectura, quizás lo menos divulgado, llegó a tal punto que el propio Judd adquirió dos construcciones, las cuales rehabilitó como oficina y estudio de arquitectura, y donde trabajó hasta el final de su trayectoria (figuras 5 y 6). Pero su figura iría incluso más allá, englobando el plano más personal, por el que trataría de hacer que todo en su vida tuviera una correspondencia coherente con su visión del mundo a todos los niveles; una circunstancia que se explica muy bien con las palabras pronunciadas por su hijo Dan Flavin, y recogidas por la profesora Lourdes Peñaranda, que expresan lo que se reproduce a continuación:

13. Las no muy numerosas Tesis Doctorales leídas hasta este momento sobre el trabajo de Donald Judd, de las cuales dos son españolas, han explorado temas como la concepción filosófica del autor, el rechazo ilusionista de su propuesta escultórica o las intervenciones arquitectónicas desarrolladas en su trayectoria. En el apartado relativo al estado de la cuestión se citarán las más relevantes con sus respectivos enfoques, de manera que pueda reconocerse con claridad el referido vacío temático identificado al que se alude.

14. JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 338-351. ISBN 978-1-941701-35-5; JUDD, Donald. Art and Architecture, 1984. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 410-414. ISBN 978-1-941701-35-5; JUDD, Donald. Art and Architecture, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 490-497. ISBN 978-1-941701-35-5.



7

El ordenamiento del mundo de Don [Donald Judd] resultó un modo nuevo y diferente de ver y vivir, uno que era claramente suyo. Esta peculiaridad, esta cierta forma de pensar, era algo que él aplicó a todo. El detalle más pequeño sería analizado con los mismos criterios que un edificio completo o un concepto filosófico¹⁵.

Debido a esa circunstancia, la investigación se propone partir de las fuentes originales, que arrojen luz sobre el tema que se analiza. Todo ello es posible gracias a la consulta de la documentación de Donald Judd, conservada por la Judd Foundation en su archivo de Marfa, donde se ha podido conocer de manera directa sus reflexiones y pensamientos. Entre la documentación consultada, y de modo concreto, se incluyen escritos publicados e inéditos, correspondencia, material fotográfico, dibujos de trabajo y material de exposiciones, que la fundación ha publicado sólo en parte. Es por ello que se presenta la oportunidad de trabajar con material inédito, y hacerlo con un enfoque transversal entre el arte y la arquitectura, que tampoco ha sido una interpretación común en el análisis del trabajo de Judd.

Llegados a este punto, y tratando de sintetizar aquello que intenta ser la investigación, puede decirse que se pretenden descubrir aquellos puntos de contacto presentes entre las aproximaciones artística y arquitectónica del estadounidense; puntos de unión que en muchos casos no se revelan como explícitos y que, desde la exploración espacial del autor, se localizan en planteamientos, referencias o procesos de creación. Lo que no trata de hacerse es una recopilación organizada de obras de arte y proyectos arquitectónicos que comparten un mismo lenguaje formal, máxime cuando muchas de las acciones arquitectónicas apenas incorporan aspectos de forma, basándose exclusivamente en la limpieza y búsqueda de claridad de las estructuras espaciales construidas. Tampoco se pretende recopilar y analizar otros proyectos de arquitectura que comparten una ideología común con los trabajos espaciales de Judd, aunque esto ya ha sido tratado en estudios previos a la presente investigación¹⁶. Las creaciones del propio autor son suficientes para efectuar el análisis, dando al mismo tiempo una visión completa de su planteamiento. Por lo tanto, se profundiza en la evolución experimentada por Donald Judd en lo que se refiere a esa relación que vincula arte y arquitectura, siendo el germen de su interés por las situaciones concretas que ofrece el espacio. Cuando las creaciones escultóricas alcanzan la escala de la arquitectura, el campo de trabajo se unifica en uno único para ambas disciplinas, llevando al grado máximo su exploración con el espacio; un espacio que se desarrolla en todas sus posibilidades, y que encuentra su razón de ser en esa interdisciplinariedad, de la que Judd descubre nociones que extrae y luego aplica indistintamente en sus propuestas artísticas y arquitectónicas.

Para reivindicar esa labor interdisciplinar, conviene reconocer primero sus trabajos arquitectónicos puesto que, como se ha dicho, en las escasas publicaciones constituyen una cuestión menor, siempre ensombrecidos por el reconocimiento con que han

7 Fotografías del edificio este, en su extremo sur, del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas.

8 Fotografías del edificio este, en su extremo norte, del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas.

contado sus *specific objects*; una situación muy similar a la que han sufrido autores de un perfil similar como el del propio Jorge Oteiza del que, según López Bahut, era frecuente encontrar en publicaciones sus incursiones arquitectónicas como una cuestión aparte, un tema tratado “*como algo que hizo además de la escultura*”¹⁷. En el caso de Donald Judd, y antes de su fallecimiento en 1994, destaca la exposición *Donald Judd, Architektur*, celebrada en el Westfälischer Kunstverein de Münster en 1989, fruto de la cual se elaboró una de las publicaciones más destacadas sobre la propuesta arquitectónica¹⁸; publicación en cuya edición colaboró Marianne Stockebrand, que luego fue directora de la Chinati Foundation, y que incluyó algunos textos de Judd sobre los proyectos seleccionados, acompañados en muchos casos de dibujos preparatorios. Constituye ésta una honrosa excepción entre la tónica general, que ponía el foco en el pensamiento espacial desarrollado en la arquitectura; un pensamiento que, como trata de probarse en la investigación, está íntimamente ligado a un todo conceptual, que se desarrolla con su visión artística. En definitiva, se quiere ahondar en esa concepción personal del espacio, la cual no debería desligarse de ninguna de las disciplinas en las que Judd lo desarrolla.

Lo anterior refleja la oportunidad del estudio que comprende la investigación, por los vacíos identificados en los estudios precedentes sobre la cuestión espacial, que abre una vía de exploración desde una óptica interdisciplinar y por tanto abarcante y coherente, de toda su labor creativa con el espacio; labor que alcanza las mayores cotas de expresión en su relación colaborativa, en aquellas ocasiones en las que su arte forma parte de la intervención arquitectónica que propone, ejemplificando la mejor versión en la utilización de la espacialidad minimalista (figuras 7 y 8). Casi treinta años después de su fallecimiento, el estudio se presenta como una oportunidad para comprender esa actividad arquitectónica de Judd, menos divulgada, y hacerlo desde una amplia perspectiva que relaciona arte y arquitectura en clave espacial.

0.1.2. Objetivos del estudio

Como ya se ha avanzado en líneas anteriores, el objetivo principal del estudio que se presenta consiste en investigar la evolución de la idea espacial desarrollada por Donald Judd a lo largo de toda su trayectoria, en las disciplinas creativas que comprenden su actividad artística y arquitectónica. Desde sus inicios en lo pictórico en la década de 1950, hasta sus últimas realizaciones escultóricas y arquitectónicas llevadas a cabo antes de fallecer en 1994, se confirma una línea de trabajo común con las posibilidades del espacio, exploradas en todo momento desde un transitar continuo y simultáneo entre la creación en el arte y la arquitectura. Es por ello que se parte de la hipótesis de que la propuesta espacial desarrollada por Judd con su trabajo, la cual casi exclusivamente ha trascendido por la manifestación escultórica de sus *specific objects*, es el resultado de lo explorado e ideado no



8

15. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 233. ISBN 978-84-15462-10-1.

16. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *El espacio específico de Donald Judd* [en línea]. Directores: Fernando Zaparaín Hernández y Jorge Ramos Jular. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2017 [consulta: 01-06-2022]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27669>

17. LÓPEZ BAHUT, Emma, *op. cit. supra*, nota 6, p. 18.

18. STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989. ISBN 3-89322-495-5.

sólo en el ámbito del arte, sino también en el de la arquitectura; una labor común desarrollada bajo la misma premisa espacial, y cuyo resultado final es inseparable de todas y cada una de las disciplinas en las que Judd trabaja. Así pues, y a partir de ese objetivo principal, se establecen los siguientes objetivos secundarios, que contribuyen a la consecución de aquel más importante:

- 1. Estudiar el contexto cultural en el que Donald Judd desarrolla su trabajo, para conocer si en Estados Unidos existe una línea de creación interdisciplinar, basada fundamentalmente en las relaciones entre el arte y la arquitectura, que pudieran haber influido o constituido un punto de partida en las creaciones espaciales del autor estadounidense.*
- 2. Documentar de forma cronológica y con fuentes originales, esencialmente con el material conservado en su archivo personal, todas aquellas referencias al espacio enunciadas por Judd desde una perspectiva artística o arquitectónica, fundamentales para recomponer el planteamiento espacial desarrollado en su trayectoria.*
- 3. Analizar, mediante recursos gráficos propios de la proyectación arquitectónica, el comportamiento espacial de sus creaciones artísticas, y especialmente el desarrollado con sus specific objects, y hacer una lectura del mismo a la luz de aquel planteamiento teórico documentado, descrito en el objetivo enunciado en el punto anterior.*
- 4. Determinar todas aquellas cuestiones espaciales desplegadas en sus proyectos de arquitectura, ejecutados y no ejecutados, fijando siempre en cada caso el nivel de participación de Judd, y analizando a un mismo tiempo los trasvases ideológicos que se producen con aquellos arquitectos cualificados con los que trabaja.*
- 5. Reconocer y enunciar de manera ordenada todas aquellas relaciones de espacio identificadas desde el análisis de sus creaciones en el arte y la arquitectura, estableciendo categorías espaciales comunes que faciliten la comprensión de los diferentes abordajes a ese respecto, propuestos por el autor estadounidense a lo largo de toda su carrera.*

Todos estos objetivos, y el desarrollo de los mismos, es lo que habría dado lugar a la composición definitiva del índice que vertebra la investigación y, de una manera más directa, a las conclusiones extraídas que se incluyen al final de la misma. En cualquier caso, cabe añadir que lo planteado en este punto responde a esa oportunidad que se reconoce ante el vacío temático identificado, el cual ofrecía un rico y amplio objeto de estudio en los márgenes del arte y la arquitectura, adaptado en sus límites por los condicionantes de tiempo y forma que exigen los estudios de doctorado. Es por ello que lo que aquí se expone no se presenta como un tema concluido y cerrado, por lo que se espera que el estudio que se desarrolla en esta Tesis Doctoral sea el inicio de una carrera investigadora, en la que se pueda profundizar en el tema analizado y abrir así mismo nuevas vías de exploración en torno al mismo.

0.1.3. Estado de la cuestión

Como se ha indicado, no son muy numerosas las publicaciones que han abordado de una manera amplia la relación entre el arte y la arquitectura de Donald Judd, si bien las escasas aportaciones han sido precedidas por exposiciones organizadas desde el ámbito del arte. Como punto de partida de esa relación interdisciplinar en el entorno más próximo del autor estadounidense, conviene hacer alusión al Simposio Internacional *Art and Architecture*, organizado por la Chinati Foundation en Marfa, tan solo cuatro años después de su fallecimiento. Este evento probaría el interés por ambas disciplinas en el entorno del autor, quien había ideado precisamente dicha fundación como confluencia de lo artístico y lo arquitectónico, y quedaba avalado además por los participantes del simposio, con artistas de la talla de Roni Horn, Robert Irwin, Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, y arquitectos como William F. Stern, James Ackerman, Michael Benedikt, Frank Gehry y Jacques Herzog. Este encuentro, que dio lugar a una publicación editada por la fundación¹⁹ (figura 9), puso de relieve la importancia de ese tema originado en el entorno de la creación simultánea en arte y arquitectura de Donald Judd, aunque resulta especialmente llamativo que no haya constituido una temática analizada con continuidad en el tiempo. Así mismo, y como también se ha apuntado, se constata la escasa existencia de aportaciones sobre ese trabajo específico de Judd en lo arquitectónico a lo largo de su trayectoria; existen publicaciones muy concretas sobre sus proyectos de arquitectura, pero que no efectúan una lectura transversal en el contexto de su actividad simultánea en lo artístico.

Sobre esas premisas, a continuación se lleva a cabo un repaso de aquellas fuentes y publicaciones que abordan de una manera amplia el trabajo espacial de Donald Judd, en aras de obtener una visión general del estado de la cuestión, y presentar así el marco de análisis en el que se desarrolla la investigación que aquí se propone; una circunstancia que vendrá a avalar el sentido del estudio y las aportaciones del mismo, como aspectos esenciales de un trabajo riguroso en torno a la temática. Para llevar a cabo este estado de la cuestión, ha decidido abordarse el mismo diferenciando en primer lugar los tipos de fuentes por grados de importancia en el estudio, analizando en cada caso los enfoques ofrecidos hasta el momento al hablar del trabajo de Judd; esto volverá a incidir en aquello no desarrollado en torno a su figura, como un vacío temático que aquí se explora. De ese modo, el estado de la cuestión mostrará una visión panorámica en torno al tema escogido, en un discurso que parte de lo más específico del planteamiento teórico reconocido en las notas personales de Judd, hasta acabar en lo más general de aquellas publicaciones con temática afín que afectan al estudio.

Así pues, el análisis de las fuentes y bibliografía se inicia con el estudio de aquellas fuentes primarias que constituyen los documentos personales de Donald Judd, conservados en el archivo de la fundación que lleva su nombre, como punto de partida básico en el estudio del trabajo del autor. Una decisión clave a este respecto fue la consulta *in situ*



9

19. KOPIE, Jeffrey, ed. *Art and Architecture*. Marfa: Chinati Foundation, 2000. ISBN 978-0967318615.



10

de su archivo y biblioteca personal en Marfa, Texas, gestionados por la Judd Foundation, de donde se obtuvo el material básico de la investigación (figuras 10 y 11). Cabe indicar que la fundación permaneció cerrada al público durante un periodo de más de dos años, como consecuencia de la crisis sanitaria que provocó la pandemia de la COVID-19, acaecida a comienzos del año 2020; un momento para el que estaba programada una visita a dicho enclave. Como consecuencia de ello, se ha mantenido un contacto ininterrumpido en el tiempo con Caitlin Murray, directora del archivo de la fundación, quien ha facilitado documentación original por medios telemáticos, hasta que la consulta *in situ* ha sido posible tras la reapertura de la institución en el 2022. Allí, esa consulta de documentos originales se ha realizado dentro de las áreas del archivo abiertas a la investigación, integradas por archivos de museos y galerías, registro de exposiciones, dibujos y notas personales, fotografías y publicaciones. Sobre este retorno a las fuentes originales, considerado como una acción básica y de gran importancia en la investigación, se pretende recuperar el estado cero del planteamiento espacial del autor; un planteamiento que permite así mismo proponer nuevos enfoques de investigación en torno al discurso que sobre el espacio Judd desarrolla entre el arte y la arquitectura.

Junto a esas fuentes primarias a las que se ha tenido acceso, resultan imprescindibles aquellas publicaciones que la Judd Foundation ha editado recogiendo de manera ordenada buena parte de esa documentación, transcribiendo incluso algunos de sus textos y notas manuscritos. De esas publicaciones, y de manera cronológica, cabe hacer mención en primer lugar a *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*²⁰, publicada en vida del autor por The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, que recoge los ensayos y reseñas sobre el trabajo de más de 500 artistas que expusieron en Nueva York en el periodo acotado. La siguiente de las publicaciones, *Donald Judd Writings*²¹, recoge de una manera más completa y extensa sus escritos realizados entre 1958 y 1993, con la novedad

10 Fotografía del archivo de la Judd Foundation, ubicado en el Print Building en Marfa, Texas.

11 Fotografía de la biblioteca de Donald Judd, ubicada en La Mansana de Chinati en Marfa, Texas.

12 Portada del libro *Donald Judd Writings*, editado por Flavin Judd y Caitlin Murray, y publicado en 2016.

13 Portada del libro *Donald Judd Interviews*, editado por Flavin Judd y Caitlin Murray, y publicado en 2019.



11

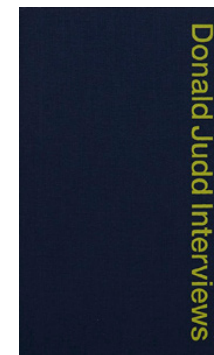
de reunir de manera conjunta muchas de sus notas personales inéditas, que reflexionan sobre arte, arquitectura, diseño o activismo (figura 12). Y con la misma edición y formato que la publicación anterior, *Donald Judd Interviews*²² compila de un modo análogo las entrevistas a Judd, realizadas durante cuatro décadas por críticos de arte, historiadores o artistas coetáneos (figura 13). La última y más reciente de esas publicaciones editadas por la Judd Foundation la constituye *Donald Judd Spaces*²³, que se compone de una colección de fotografías de archivo y realizadas para la ocasión, acompañando a una selección de textos del autor, en los que describe sus intervenciones sobre los espacios que integran la fundación en Nueva York y Marfa. Suponen todas estas publicaciones el complemento esencial de los documentos originales consultados en el archivo que, sin una interpretación externa de terceros, ofrecen la visión más pura de aquello teorizado por Judd.

Sobre esa base documental y bibliográfica, el análisis de las fuentes continúa con aquellas interpretaciones que se han vertido sobre el trabajo creativo de Judd, en las distintas manifestaciones en las que éste lo habría desarrollado a través de su trayectoria. Como cabría esperar, una buena parte de estas interpretaciones serían aquellas que han acompañado los catálogos editados con motivo de la organización de exposiciones, en los que se recogen conjuntos de trabajos agrupados en familias o categorías; catálogos que estarían conducidos en su presentación bajo una lectura interpretativa, y en muchos casos crítica, de algún experto reconocido en la materia. En paralelo a estas interpretaciones, otras lecturas clave son aquellas reseñas de esas exposiciones también realizadas desde la crítica de arte, cuyo tono, al no guardar relación con la organización de esas muestras, adquiere un mayor grado de severidad en el análisis de su contenido. Otros artículos, con la misma estructura de análisis y crítica que estas reseñas, e incluidos en revistas y publicaciones no monográficas sobre el autor, también se analizan junto a las otras lecturas, por la mayor amplitud del debate interpretativo generado en cada caso. Así pues, y por la abundancia y complejidad de este tipo de aportaciones, como consecuencia del gran número de muestras y reseñas realizadas en torno a Judd, se recoge a continuación un análisis que aquellas más sobresalientes, en cada una de las manifestaciones creativas que el autor desarrolla en su trayectoria.

De su trabajo no escultórico, realizado antes que sus *objetos específicos*, no existe una bibliografía muy relevante que arroje luz sobre la noción de espacio desarrollada por Judd. Casi a modo de excepción, podría mencionarse la reseña que sobre sus primeras pinturas escribió Vernon Young en 1957 para *Arts Magazine*²⁴, donde pone de relieve por vez primera la cualidad espacial que se desprende de esos trabajos. Con respecto a otras creaciones como sus grabados, que también comienza a realizar en los años cincuenta, aunque en este caso abarcan toda su carrera, es Mariette Josephus Jitta quien realiza una aproximación profunda en 1996, con motivo de la exposición *Donald Judd: Prints and Works in Edition*²⁵. Aquí se analiza este tipo de creaciones, bajo el concepto de trabajo con series, a partir de sus primeras incursiones en la técnica de la litografía; un análisis en el



12



13

20. JUDD, Donald, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. ISBN 978-1-938922-93-0.

21. JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016. ISBN 978-1-941701-35-5.

22. JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Interviews*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2019. ISBN 978-1644230169.

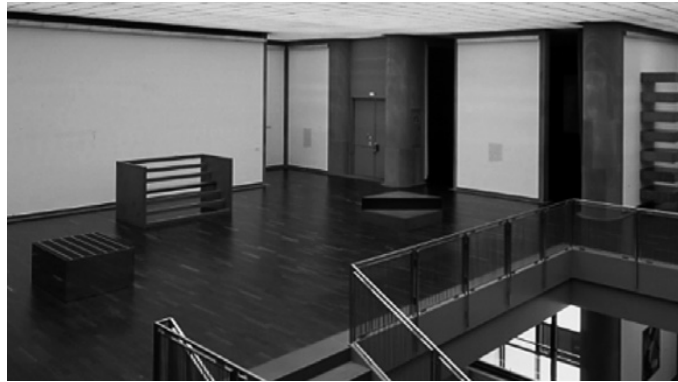
23. JUDD, Flavin y Rainer JUDD, eds. *Donald Judd Spaces*. Nueva York: DelMonico Books y Judd Foundation, 2020. ISBN 978-3791359540.

24. YOUNG, Vernon. In the Galleries. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, junio 1957, vol. 31, p. 58. ISSN 0004-4059.

25. JITTA, Mariette Josephus. On Series. En: Jörg SCHELLMANN y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, pp. 24-29. ISBN 3-88814-710-7.



14



15

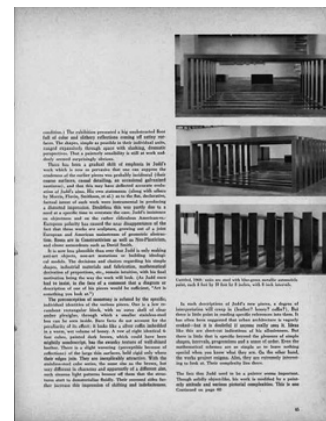


16

14, 15 y 16 Fotografía de la exposición *Donald Judd: Early Works, 1955-1968*, celebrada en el Kunsthalle Bielefeld entre mayo y julio de 2002

17 Página interior del número de la revista *Artforum*, que incluyó el ensayo *Allusion and Illusion in Donald Judd* de Rosalind Krauss.

18 Páginas interiores del número de la revista *ARTnews Magazine*, que incluyó el ensayo *Judd the Obscure* de Elizabeth Baker.



18

que también se evidencia el salto desde lo figurativo a lo abstracto, y que lleva a entender las propias superficies de los grabados, e incluso los bloques de madera con los que se confeccionan, como elementos artísticos que parecen querer escaparse del soporte de la pared, y mostrarse en un espacio que comparten con el espectador. Tras ésta, la mayor aportación sobre sus grabados la realiza en 2014 Brenda Danilowitz²⁶, experta en la materia, con una lectura muy rigurosa, centrada esencialmente en cuestiones técnicas de su producción.

Con el desarrollo de sus *specific objects* en la década de los sesenta, fueron muy numerosas las voces críticas que se pronunciaron sobre el trabajo tridimensional de Donald Judd. Sin embargo, esta primera producción escultórica no sería analizada con perspectiva hasta pasados unos años, en los que empezaron a organizarse exposiciones que trataban de poner en contexto su obra escultórica. Este sería el caso de la muestra celebrada en 1975 en la National Gallery of Canada de Ottawa, bajo el comisariado de Brydon Smith, que daría lugar a la publicación *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*; un catálogo en el que Roberta Smith incidía en los orígenes formativos de Judd, como la formación recibida en la Arts Students League de Nueva York, que abandonó ante sus escasos progresos y su relación con lo figurativo²⁷. En esa línea, y con posterioridad, Barbara Haskell habría reconocido en este trabajo una búsqueda de objetividad, a la que condujeron sus objetos, responsable del rechazo definitivo a la representación de espacios, que había ocupado buena parte de su interés en el medio pictórico²⁸. Otra exposición notable que trató este salto al objeto escultórico fue *Donald Judd: Early Works, 1955-1968*, organizada en 2002 en el Kunsthalle Bielefeld (figuras 14, 15 y 16), en cuyo catálogo Thomas Kellein traza nuevamente el camino hacia la nueva manifestación objetual, sobre el antecedente de sus primeras obras de vocación pictórica²⁹. Más ambiciosa habría sido la reseña que sobre esta muestra realizara Carina Plath, puesto que en sus líneas se reconoce una interpretación de enorme interés en lo espacial³⁰; una interpretación que no sólo presenta el contexto expositivo y analiza la presencia espacial de las obras, sino que hace una lectura de la experiencia del espectador como un reto intelectual y sensitivo, que abre por vez primera el discurso a cuestiones de tipo fenomenológico. Muy próxima a esa lectura está la que realiza sobre Judd el arquitecto y artista español Juan Navarro Baldeweg en uno de sus escritos, en el que comienza estableciendo la influencia de Clement Greenberg en su primer trabajo pictórico, y evoluciona su discurso hasta llegar al aspecto perceptivo de su trabajo tridimensional³¹; un rasgo trascendental a partir del cual enfatiza la generación de un ámbito visual, que consiste en el movimiento del espectador en el espacio desde una dinámica sensitiva.

Pese al gran número de exposiciones organizadas mostrando este grupo de objetos que comprendía su primer trabajo escultórico, en ningún caso se ofreció una visión crítica del alcance y repercusión que tuvo la de Rosalind Krauss. Tan solo un año después de que Donald Judd publicara *Specific Objects* en 1965, la reputada crítica de arte, profesora



17

26. DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 4-13 [consulta: 02-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

27. SMITH, Roberta. Donald Judd. En: Brydon SMITH, ed. *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, pp. 3-33. ISBN 978-0888842770.

28. HASKELL, Barbara. Donald Judd: Beyond Formalism. En: Barbara HASKELL, ed. *Donald Judd*. Nueva York: Whitney Museum of American Art y W. W. Norton & Company, 1988, pp. 17-151. ISBN 978-0874270618.

29. KELLEIN, Thomas, ed. *Donald Judd: The Early Works, 1955-1968*. Nueva York: Distributed Art Publishers, 2002. ISBN 978-1891024511.

30. PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, pp. 12-16 [consulta: 02-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter07.pdf>

31. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017, pp. 183-192. ISBN 978-84-16906-49-9.



19



20



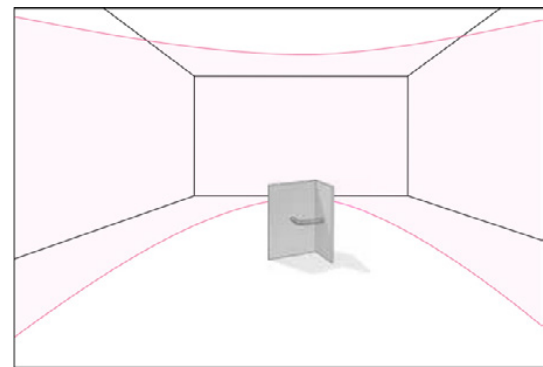
21

19, 20 y 21 Marianne Stockebrand y Donald Judd, en tres fotografías tomadas en Münster en 1988.

22 Dibujo analítico realizado por Adrian Kohn, sobre la espacialidad de la obra *Untitled*, de 1962.

y teórica estadounidense, estableció una interpretación clara de la obra de Judd, mucho antes de que se organizaran todas esas exhibiciones enunciadas. Así lo haría a través de su artículo *Allusion and Illusion in Donald Judd*⁶² (figura 17), que ya en su título suponía un desafío al conocido axioma del artista concretado en “*nada de alusiones, nada de ilusiones*”. En su contenido profundizaba de manera avezada en los efectos sensoriales a los que conducían sus primeros objetos, descubriendo un resultado ilusionista, totalmente opuesto a las intenciones originales del artista; un enfoque sobre el que se habrían asentado algunas interpretaciones posteriores. En la misma línea de Krauss, Elizabeth Baker, quien fuera editora de *Art in America* entre 1974 y 2008, publicaba en 1968 su artículo *Judd the Obscure*³³ (figura 18). Implicaba el mismo una lectura mediante la que Baker reconocía en el trabajo de Judd una condición enigmática, producida por la condición ilusionista a la que conducían los criterios materiales y formales empleados. Se trataría de dos críticas directas al trabajo de Donald Judd que, a partir de ese momento, y con la entrada de los años setenta, harían evolucionar sus objetos hacia propuestas más radicales en lo que afecta a su configuración espacial.

Ya con la perspectiva de toda su trayectoria, y revisando de una manera amplia la producción completa de sus *objetos específicos*, han sido varios los autores con contribuciones significativas a este respecto. Nuevamente, son muchas las exposiciones organizadas con el propósito de mostrar de una manera retrospectiva su trabajo escultórico, con la representación de sus objetos más icónicos. Tal situación habría llevado a Robert C. Morgan a escribir en 2001 su ensayo *Rethinking Judd*⁶⁴, reflexionando sobre su trabajo más evolucionado en el marco del desarrollo progresivo de su carrera. Interesa su lectura por el hecho de haber abordado el trabajo de Judd desde una perspectiva espaciotemporal. Poco después, y con motivo de la exposición *Donald Judd* que se celebrara en la Tate Modern de Londres en 2004, Marianne Stockebrand hacía su contribución al *Catalogue* desde



22

una revisión integral³⁵, identificando una acción creativa totalizante, que vincula toda su producción artística; una idea recurrente a la que volverá la autora en escritos posteriores y que, por su cercanía personal al propio Judd (figuras 19, 20 y 21), con quien colaboró en numerosas ocasiones, cobra un valor destacado en aportaciones posteriores. Un año después de esta contribución, Jed Perl indaga a través de su ensayo *New Art City* en las raíces del trabajo de Judd de una manera contextual³⁶; una revisión de la que se infiere una lectura que reconoce sus objetos como portadores de una rareza estática, que llega incluso a rozar los límites del anti-arte. A pesar de ello, y de la profusión de referencias, se reconoce un tímido esfuerzo por relacionar su arte con sus intervenciones en arquitectura más icónicas, pero que no va más allá de lo descriptivo.

Aparte de esas revisiones amplias y generales de la producción artística de Judd, que se han reseñado por su importancia interpretativa en el análisis de su trabajo, las siguientes seleccionadas destacan por haber centrado su enfoque en aspectos muy concretos. En primer lugar, es preciso comenzar citando nuevamente a Stockebrand, quien en escritos como *The Whole Judd* profundiza en aquella idea identificada años atrás, de lo que hace un tema específico de análisis³⁷; se centra en lo que ella considera una decidida apuesta de Judd por una visión de conjunto de todo aquello que desarrollaba desde el arte, la arquitectura, el diseño de mobiliario, y desde su acción crítica en muchos ámbitos, como el activismo político. Aunque se abordan casos muy puntuales de intervención arquitectónica, es un gran avance como lectura simultánea de las disciplinas en la que Judd desarrolla su trabajo. Otro de los enfoques que se considera muy destacado es el que desarrolla Richard Shiff en sus escritos, como *As it feels*³⁸, donde basa su lectura en lo filosófico y determina la postura conceptual de Judd bajo ese prisma, a la luz de lo que considera referencias ideológicas, como Pierce o Wittgenstein. Por último, y como aquel que puede tener más importancia en este estudio, cabe mencionar el escrito de Adrian Kohn publicado en 2019 bajo el título *Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space*³⁹. Supone esta aportación una de las contribuciones más recientes sobre Judd, pero es una de las que con exclusividad analiza la idea de espacio ejemplificada con su trabajo, desde aquellas reflexiones teóricas del artista en las que aborda el tema. Destacan especialmente algunas de las interpretaciones gráficas realizadas (figura 22), compartidas en parte, pero muy limitadas en su desarrollo, y que nuevamente se centran con exclusividad en su trabajo artístico.

Con posterioridad, y a través de exposiciones que alcanzan nuestros días, se ha apostado por revisiones más específicas de familias de objetos, de entre aquellas desarrolladas por Judd a lo largo de su carrera artística. No obstante, en estas ocasiones vuelven a aparecer las lecturas de expertos como Stockebrand o Shiff, que tratan de aplicar sus planteamientos generales a objetos muy concretos de su producción. Cabe señalar a modo de ejemplo la contribución de Richard Shiff al catálogo de una muestra celebrada en 2011 en la galería David Zwirner de Nueva York, organizada en torno a una serie de

32. KRAUSS, Rosalind. Allusion and Illusion in Donald Judd. En: *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine, mayo 1966, vol. 4, n.º 9, pp. 24-26. ISSN 0004-3532.

33. BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, pp. 44-45, 60-63. ISSN 0004-3273.

34. MORGAN, Robert C. Rethinking Judd. En: *Sculpture Magazine* [en línea]. Jersey City: International Sculpture Center, abril 2001, vol. 20, n.º 3 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 0889-728X. Disponible en: <https://sculpturemagazine.art/rethinking-judd/>

35. STOCKEBRAND, Marianne. Catalogue. En: Nicholas SEROTA, ed. *Donald Judd*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 161-245. ISBN 978-1854373953.

36. PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, pp. 55-70 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

37. STOCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 2-15 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

38. SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 54-64 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

39. KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 46-60 [consulta: 03-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf



24

cajas de suelo con variaciones producida por Judd en 1989 (figura 23). A través de un texto que titula *What Judd Knows*⁴⁰, Schiff repite el esquema de análisis construido sobre una base filosófica, hasta presentar la serie de objetos que integran la exposición en cuestión. Ocurre algo parecido a partir de la muestra *Donald Judd: The Multicolored Works* que se celebrara en la Pulitzer Foundation for the Arts de San Luis entre el 2014 y el 2015 (figura 24), en la que Marianne Stockebrand también hace su aportación a la publicación editada en paralelo. En su *Genesis of the Multicolored Works*⁴¹, estudia las posiciones del color en las obras analizadas, y vuelve a hacerlo desde su personal lectura del carácter integrador, por el que entiende los objetos que componen esta familia como un todo integrado por colores; o como expone desde el título, entiende que todos los colores responden y representan un único valor.

En otro orden de cosas, y como primera aproximación a lo arquitectónico, Rudi Fuchs aborda otro de los temas implícitos en el trabajo de Judd, como fue la adecuación expositiva; una acción defendida y desarrollada por él mismo en su intervención arquitectónica en Nueva York, pero fundamentalmente en las propiedades que progresivamente fue adquiriendo en Marfa, Texas. Según sostuviera el referido historiador y comisario holandés a través de *The Ideal Museum*⁴², publicado originalmente en 1987, esa actividad por parte de Judd partía de su convencimiento en los propios valores, que trataban de distanciarse de aquellos planteamientos dogmáticos en los que habían caído galerías y museos; algo que daría lugar a una propuesta realmente fuerte en materia expositiva, en la que Judd llegaba a tomar parte activa en la adecuación espacial, reflejo según Fuchs de su invencible individualismo norteamericano.



23

23 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la David Zwirner Gallery de Nueva York entre el 6 de mayo y el 25 de junio de 2011.

24 Fotografía de la exposición *Donald Judd: The Multicolored Works*, celebrada en la Pulitzer Arts Foundation de San Luis entre mayo de 2013 y enero de 2014.

Entrando de lleno en lo que se refiere a aquellos textos y publicaciones que han abordado la actividad arquitectónica de Judd, en primer lugar, es imprescindible mencionar de nuevo el libro *Donald Judd Architektur*⁴³, que fuera editado por Stockebrand en 1989 (figura 25). Como ya se ha indicado, constituye ésta una de las grandes contribuciones sobre la arquitectura de Donald Judd, confeccionada desde la exposición paralela en la que éste colaboró de manera directa en su organización de contenidos, mostrando lo que hasta ese momento era material inédito. Como una revisión de esta publicación, resulta especialmente significativa la aportación realizada en 1991 desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en el número 288 de su *Revista Arquitectura* (figura 26). En dicho número escribía el arquitecto Emilio Tuñón *Seis notas a propósito del libro Donald Judd Architektur*⁴⁴, donde se parte del reconocimiento de la postura *amateur* de Judd en la arquitectura, y sobre esa premisa va desgranando algunos de los proyectos que se consideran más interesantes. En la misma línea, y dos años después, Tuñón vuelve a revisar el tema junto a Luis Rojo en el segundo número de *CIRCO*, mediante un texto recogido bajo el título *Untitled, Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd*⁴⁵, citado con anterioridad. Se trata de una lectura realizada desde la arquitectura, por lo que el enfoque analiza puntos esenciales de su trabajo artístico, reconocidos parcialmente en alguno de sus trabajos arquitectónicos. De este ámbito, se hace énfasis en el modo en el que Judd recurre a la creación de patios, a secuencias de circulación y, en definitiva, a la experiencia del espacio. En el texto se marca el claro límite que implica la función en la arquitectura, sin profundizar en los mecanismos espaciales que vinculan ambas áreas creativas. Otras menciones que caben hacerse podrían ser las siguientes: otro texto de Fuchs incluido en *Donald Judd: Large-Scale Works*⁴⁶ (figura 27), donde se analiza la noción de escala en su trabajo, desde la adaptación espacial de una obra en un contexto dado; y un texto de Brigitte Huck que se incluye en *Donald Judd: Architecture, Architektur*⁴⁷ (figura 28), donde se ensalza su labor como arquitecto, poniendo de relieve su postura de no agresión sobre el patrimonio construido y su acción sensible en la adaptación de espacios. Existen otras publicaciones más específicas sobre diseño, citadas convenientemente en el transcurso de la investigación, pero que no se abordan en este punto por no constituir un aporte significativo con respecto al tema espacial que aquí se está tratando.

Llegados a este punto, y tras analizar aquellas contribuciones en formato de artículos, críticas y reseñas en torno al trabajo de Donald Judd, publicadas en muchos casos en paralelo a la organización de exposiciones, es preciso hacer referencia a algunas de las aportaciones más profundas realizadas *a posteriori*, y que en buena medida han bebido de las fuentes anteriores para construir sus respectivos discursos. Y en primer lugar, conviene empezar por aquellas investigaciones que, desde una visión amplia de su trabajo, han abordado aspectos conceptuales identificados en el estudio de su trayectoria. Una de las primeras investigaciones que analizó en profundidad la obra escultórica de Judd habría sido la Tesis Doctoral de Blaženka Perica, defendida en el año 2000 bajo el título *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*⁴⁸. En ella, la autora justifica la originali-

40. SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 19-63. ISBN 978-3-86930-390-1.

41. STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 14-51. ISBN 978-0-300-19765-5.

42. FUCHS, Rudi. The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1996, vol. 1, pp. 1-6 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter01.pdf>

43. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 18.

44. TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Seis notas a propósito del libro *Donald Judd Architektur*. En: *Revista Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, agosto 1991, n.º 288, pp. 23-43. ISSN 0004-2706.

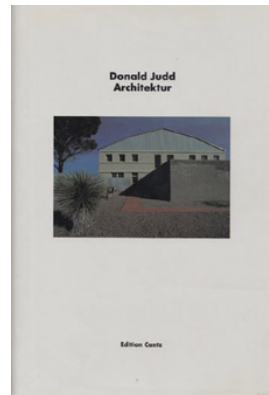
45. ROJO DE CASTRO, Luis y Emilio TUÑÓN ÁLVAREZ, *op. cit. supra*, nota 10.

46. FUCHS, Rudi. Decent Beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, pp. 5-7. ISBN 1-878283-31-6.

47. HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.

48. PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral. Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000.

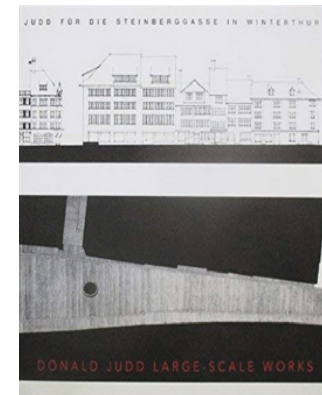
dad del artista estadounidense en la creación neoyorquina, y establece todo un catálogo de conceptos y nociones que, de una manera generalizada, son trasladables a todo el movimiento del Minimal Art. Por su parte, Ulrike Rehwagen en *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung*⁴⁹, defendida en 2008, realiza un estudio interdisciplinar entre la historia del arte y la filosofía, tomando nociones como lo sublime o lo bello como base de su lectura. Con ese enfoque, Rehwagen considera el espacio como componente esencial de su obra, responsable de esa relación de ideas filosóficas y artísticas; un planteamiento interesante, en lo que supone el trabajo con dos áreas diferenciadas desde el tema común del espacio, aunque éste no se traslade en el análisis a la disciplina arquitectónica. En este punto, destacaría también el trabajo de Lourdes Peñaranda, publicado en 2013 bajo el título *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*⁵⁰. Se trata de una de las aportaciones más



25



26



27

25 Portada del libro *Donald Judd Architektur*, editado por Marianne Stockebrand y publicado en 1989.

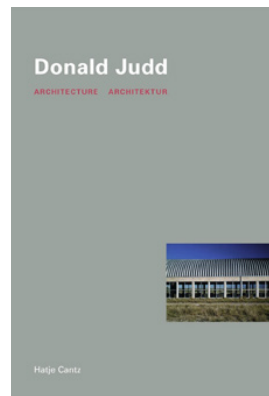
26 Portada del número 288 de la *Revista Arquitectura*, editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y publicado en 1991.

27 Portada del libro *Donald Judd: Large-Scale Works*, editado por Rudi Fuchs y publicado en 1993.

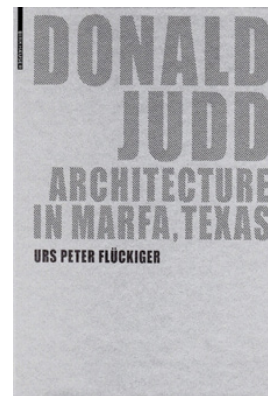
28 Portada del libro *Donald Judd: Architecture, Architektur*, editado por Peter Noever y publicado en 2003.

29 Portada del libro *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, realizado por Urs Peter Flückiger y publicado en 2007.

30 Portada del libro *Chinati: The Vision of Donald Judd*, editado por Marianne Stockebrand y publicado en 2010.



28



29



30

notables, en la que la autora vuelca la investigación de su Tesis Doctoral, abordando de una manera directa la posición que Judd toma sobre el espacio representado; un estudio que la autora inicia desde el ámbito pictórico, en el cual se ha representado históricamente una realidad en formato bidimensional, hasta dar el salto a la creación tridimensional con objetos. Su interpretación, que apenas se adentra en lo arquitectónico, concluye con una lectura por la cual el trabajo de Judd transmite una ilusión, entendida como el reconocimiento del interés del artista por fusionar la vida y el arte al unísono, desde un planteamiento integral.

Mención aparte merece la publicación de David Raskin titulada *Donald Judd*⁵¹, que vería la luz en el año 2017, también como resultado de una investigación amplia y exhaustiva en torno al trabajo de Judd. Este trabajo parte de la noción de escala, que examina en el contexto creativo en el que Judd se inicia, y lo considera como el criterio más apropiado bajo el cual discutir sobre arte basándose en la verdad y la realidad. Así mismo, y bajo ese marco, Raskin recurre a enfoques como el carácter integrador de su trayectoria, tratado previamente por otros autores, como así se ha reconocido en el caso de Marianne Stockebrand. Destaca a este respecto la profusión en lo relativo a sus esfuerzos en el activismo político, en su posición contraria a la guerra, así como en su apuesta por la preservación del medioambiente. Configura una visión heterogénea de trasfondo integrador en torno al artista, aunque la cuestión espacial, y su relación con lo arquitectónico, no es foco de su interés.

Sobre la actividad desarrollada por Judd en la arquitectura se han realizado otra serie de investigaciones, como la que desarrolla Thomas Köhler en su Tesis Doctoral que llevaba por título *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*⁵². Defendida en el año 2004, la Tesis trataba con amplitud los proyectos de Judd, pero el análisis se presenta escaso en muchos casos, en los que parece limitarse únicamente a realizar una descripción de la arquitectura. En cualquier caso, sí que hay una cierta voluntad por hacer una lectura en términos espaciales, aunque en el estudio no se recurra a lo artístico para ello. Otra de las publicaciones más destacadas en materia arquitectónica de entre las que se localizan es *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*⁵³ (figura 29), realizada por Urs Peter Flückiger y publicada en 2007. Junto con la publicación editada por Marianne Stockebrand casi veinte años antes, constituye éste el aporte más significativo a ese respecto, a pesar de que el contenido se circunscribe exclusivamente a aquellas intervenciones realizadas en la localidad texana de Marfa; intervenciones que se abordan con la elaboración de levantamientos gráficos exclusivos, acompañados de ciertos textos sobre esos proyectos que son objeto de análisis para Flückiger. Y sobre la arquitectura, y en ese contexto de Marfa, cabe hacer alusión a una última publicación coordinada de nuevo bajo la edición de Stockebrand, que vería la luz en el año 2010 bajo el título de *Chinati: The Vision of Donald Judd*⁵⁴ (figura 30); una publicación no tan centrada como las anteriores en la cuestión arquitectónica, pero muy destacada en lo que a la adecuación expositiva se refiere. Así

49. REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008.

50. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 15.

51. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

52. KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004.

53. FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007. ISBN 978-3-7643-7526-3.

54. STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010. ISBN 978-0-300-16939-3.



31

31 Fotografía de la exposición *Primary Structures*, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en la primavera de 1966.

32 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements*, 1969. Impresiones a partir de transparencias en color. Propuesta no conservada.

33 Alice Aycock, *Maze*, 1972. Laberinto con estructura de madera. Propuesta no conservada.

mismo, y bajo el argumento esgrimido por Stockebrand en otros textos en relación con el carácter integrador defendido por Judd, esta publicación viene a demostrar esa circunstancia desde los esfuerzos realizados por el autor en la Chinati Foundation; un enfoque que lleva a tratar arte y arquitectura al unísono, con textos del propio Judd y desde esa acción expositiva, pero sin recurrir al espacio como materia esencial que une y conecta las disciplinas imbricadas.

Tras la revisión bibliográfica efectuada en líneas anteriores, puede entenderse con mayor claridad el enfoque que quiere conferirse a la investigación que aquí se presenta, como resultado de ese vacío temático identificado en la relación espacial que, entre el arte y la arquitectura, Donald Judd desarrolla con su actividad creativa. Se trata de un tema concreto, con escaso protagonismo en investigaciones precedentes, que por otro



32



33

lado tratará de huir de aquellas lecturas que han mitificado la figura de Judd, como puede entreverse en muchas de esas aportaciones mencionadas. Es por ello que cobra una importancia primordial en este estudio la revisión de las fuentes originales, con la finalidad ya apuntada de recuperar la condición más pura y verdadera de la intencionalidad del autor en su trabajo con el espacio. Así pues, desde la revisión del material conservado en la Judd Foundation, la consiguiente profundización en la noción espacial desarrollada por Judd y la posterior lectura transversal de su trabajo en las disciplinas del arte y la arquitectura, se ofrece una investigación original en su planteamiento, que se aleja de los discursos más habituales ofrecidos por la historiografía; un planteamiento que analiza todas aquellas conexiones, identificables en mayor o menor medida, pero demostradas desde el recurso a lo gráfico, que habrían determinado el desarrollo simultáneo de su actividad artística y arquitectónica, como un trasvase de ideas espaciales entre ambas disciplinas. Desde ese punto de vista, la acción espacial de sus creaciones artísticas y la de sus intervenciones arquitectónicas, se entienden como el resultado de unos mismos fines y propósitos, que parten de su interés personal en el espacio.

Con ese enfoque presentado, y para finalizar el estado de la cuestión, no se quieren pasar por alto otra serie de aportaciones que, sin centrar sus respectivos análisis en el trabajo de Donald Judd, han supuesto lecturas muy reveladoras sobre la creación más amplia del Minimal Art, con resonancias de la cuestión espacial aquí tratada. A este respecto, y como punto de partida, cabe mencionar en primer lugar el texto *Minimal Art*⁵⁵, escrito por Richard Wollheim en 1965, cuya importancia estriba en haber dado nombre desde su título al movimiento al que Judd fue asociado. El texto de Wollheim no se introduce en cuestiones espaciales reconocidas entre los artistas coetáneos con un desarrollo creativo afín, y ha trascendido por el establecimiento de esa etiqueta común, que sustituyó denominaciones previas como ABC Art, Reductive Art o Primary Structures, tomadas del título de algunas de las muestras organizadas con los nuevos objetos escultóricos (figura 31). Por su parte, otro filósofo especializado en lo artístico como es Michael Fried, parte de los análisis de Clement Greenberg, y sobre ello construye en *Art and Objecthood* un discurso, que lleva a considerar la propuesta minimalista como portadora de un efecto teatral⁵⁶; una aportación publicada en 1967, cuyo enfoque es común a otros escritos y publicaciones, y que implica a todos los efectos lo que él denomina como *presencia escenificada*. Frente a esa lectura centrada en el comportamiento perceptivo, la aproximación a lo espacial vendría de la mano de otras figuras destacadas como Rosalind Krauss, crítica de arte, profesora y teórica estadounidense de la Universidad Columbia, citada con anterioridad. En *Passages in Modern Sculpture* de 1977⁵⁷, Krauss relata el curso de la escultura moderna hasta la eclosión minimalista, que hasta ese momento se había caracterizado por la importancia concedida al espacio interior de las formas; una importancia de gran carga simbólica, que desembocó en la preferencia por las formas abstractas, donde los objetos eran meramente material inerte presentado ante el espectador, reafirmandose en un espacio físico en el que tiene lugar la experiencia perceptiva. Tan solo dos años más

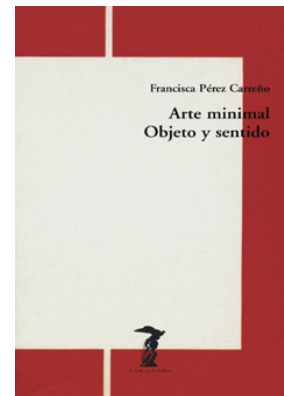
55. WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, enero 1965, vol. 39, n.º 4, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

56. FRIED, Michael. Art and Objecthood. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 116-147. ISBN 0-520-20147-7.

57. KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977. ISBN 0-670-54133-8.

tarde, a través del influyente ensayo titulado *Sculpture in the Expanded Field*⁵⁸, la referida crítica y teórica estadounidense establecería un punto de inflexión en sus aportaciones, abordando la disolución del objeto minimalista, en favor de otras creaciones que se salían de los cánones convencionales de la escultura (figuras 32 y 33). Así pues, habría definido ese *campo expandido* como aquel abanico de nuevas opciones creativas, reconocidas desde el giro en su expresión de lo escultórico, hacia resoluciones presentadas en el espacio con una mayor vinculación a la arquitectura y el paisaje.

Construidas sobre esas lecturas claves, desde la década de 1980 se empezaron a suceder publicaciones de un mayor carácter revisionista sobre el movimiento que, en un primer momento, trataban de indagar en los referentes creativos de la tendencia. Este es el caso de la aportación de Suzi Gablik en su texto *Minimalismo*⁵⁹, publicado origi-



34



35



36



38

34 Portada del libro *Arte minimal. Objeto y sentido*, realizado por Francisca Pérez Carreño y publicado en 2003.

35 Portada del libro *Arte Minimalista*, editado por James Meyer y publicado en 2005.

36 Portada del libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*, realizado por Lucy Lippard y publicado en 2004.

38 Portada del libro *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, realizado por Javier Maderuelo Raso y publicado en 2008.

nalmente en 1980, donde se fijan referencias como el Constructivismo y se relatan los primeros hitos en la redefinición de la nueva manifestación escultórica. Con una mayor profundización, Simón Marchán Fiz demuestra en 1994, a través de *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*⁶⁰, que se adelanta a toda interpretación fenomenológica del movimiento; una interpretación que se aborda desde los recursos compositivos identificados en torno al nuevo arte, por los que se obtiene el carácter holístico que representa la idea de *wholeness*, y que se relacionarían de una manera pionera con aspectos sensitivos del espectador en su percepción. Con posterioridad, y ya en el siglo XXI, destacarían las publicaciones de otros reconocidos expertos en la materia como Francisca Pérez Carreño y, de una manera destacada por su repercusión internacional, James Meyer. La primera aborda los orígenes del movimiento en su publicación del año 2003 titulada *Arte minimal. Objeto y sentido*⁶¹ (figura 34), que se significa en su última parte por la lectura teatral que realiza, continuista de otras interpretaciones anteriores como la del propio Fried. En el caso de Meyer, éste aborda de una manera amplia en *Arte Minimalista* la gestación del movimiento en sus bases referenciales, apoyos ideológicos y críticas de arte, recogiendo en paralelo una muestra del trabajo de aquellos artistas más representativos⁶² (figura 35). El establecimiento de etapas que lleva a cabo Meyer resulta muy esclarecedor para entender la evolución del movimiento, puesto que quedan fundamentadas con las voces críticas que contribuyeron a su desarrollo; una lectura que en esos términos destaca por su visión generalista, y cuya gran aportación reside en el manejo bibliográfico del tema minimalista, sobre el que se construye el discurso y del que se extraen conclusiones relativas a las subsiguientes líneas de exploración en las que derivó el movimiento.

Para finalizar, cabe hacer alusión a dos últimas publicaciones trascendentales en las que el Minimal Art vuelve a ser tratado, pero esta vez desde discursos en los que cobra más protagonismo la cuestión espacial. En primer lugar, y en la línea de Krauss, Lucy Lippard considera en *La desmaterialización del objeto artístico*⁶³ (figura 36), publicado en 2004, que la aportación más significativa del Minimal Art consistió en ese salto que, tras su auge, se produjo del objeto al lugar; un hecho que partía de esa preferencia de artistas como Judd por operar en contextos expositivos dados, que brindaban la oportunidad de explorar las propiedades específicas del espacio. En cualquier caso, cabe apuntar que esto se enmarca en la narración que hace Lippard de ese viraje que protagonizó el arte hacia el desarrollo de propuestas más conceptuales (figura 37). Por último, y como cierre de esta revisión bibliográfica, es preciso acabar con la publicación que Javier Maderuelo presentara en 2008, y que ya se ha mencionado con anterioridad: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*⁶⁴ (figura 38). Como ya se ha advertido, es Maderuelo uno de los autores que más ha profundizado en la relación interdisciplinar entre la arquitectura y otros medios creativos, fundamentalmente la escultura. Desde la interpretación conjunta del Minimalismo, sitúa a Judd en esa creación caracterizada por una pérdida del centro, en la búsqueda de una nueva realidad espacial, y pone sobre la pista ciertas influencias relacionadas con lo industrial. Rastrea en esos términos los desborda-

58. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, pp. 30-44. ISSN 0162-2870.

59. GABLIK, Suzi. Minimalismo. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 201-209. ISBN 84-206-7053-7.

60. MARCHÁN FIZ, Simón. *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde, 1994. ISBN 978-84-88559-08-1.

61. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. ISBN 84-7774-627-3.

62. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

63. LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Trad. de María Luz RODRÍGUEZ OLIVARES. Madrid: Ediciones Akal, 2004. ISBN 978-84-460-1175-0.

64. MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 2.

mientos producidos entre disciplinas, donde el espacio hace confluír las creaciones en arte y arquitectura. En el caso de Judd el texto de Maderuelo no alcanza tanta relevancia en lo que se refiere a esa relación entre disciplinas, y su aparición en el estudio se limita a servir como base, en la descripción de aquellas propiedades generales que terminaron por significar toda la creación realizada en torno al Minimal Art.

Las publicaciones anteriores constituyen los aportes más significativos en la revisión espacial de la expresión minimalista, sin que en ésta se identifiquen logros reveladores de una lectura interdisciplinar, más allá de los casos puntuales comentados. Es por ello que, desde lo más general del movimiento, vuelve a identificarse el mismo vacío temático reconocido en torno al trabajo específico de Donald Judd. De ese modo, y aunque esta investigación centra su enfoque en el trabajo espacial que Judd realiza simultáneamente entre el arte y la arquitectura, se hace un esfuerzo continuado por contextualizarlo en las prácticas del Minimal Art, y en las interferencias espaciales con otros ámbitos que desde el movimiento se producen. No cabe duda de que esas interferencias o colaboraciones han sido una constante entre disciplinas como la escultura y la arquitectura, especialmente desde mediados del siglo XX como se ha expuesto, y el Minimal Art ha constituido un buen ejemplo de ello, donde puede analizarse por lo paradigmático de su propuesta espacial lo desarrollado por Donald Judd como caso específico de estudio. A ello se dedica la presente investigación, donde también irán surgiendo otras publicaciones complementarias a las referenciadas aquí, y que, con otros enfoques y temas principales de análisis, exceden lo contenido en este estado de la cuestión.



37 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Silla plegable de madera, fotografía y definición. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

0.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Tras haber expuesto el propósito de la investigación en sus aspectos fundamentales, es preciso volver a incidir en el enfoque arquitectónico con el que se plantea el trabajo. Como ha ocurrido con otros autores que se mueven en el terreno de la creación interdisciplinar, la figura de Donald Judd puede ser analizada desde distintas perspectivas, a la luz del trabajo que realiza a lo largo de su trayectoria. A ello se debe el hecho de que en el estudio se sucedan simultáneamente análisis de todas aquellas disciplinas en las que Judd trabajara, a partir de las cuales habría configurado esa propuesta integral a la que se ha hecho alusión. Así pues, y en función de aquello que va siendo objeto de estudio en cada momento, se lleva a cabo la investigación desde visiones, como las que se ofrecen desde la disciplina del arte; pero, ante todo, se hace desde una mirada arquitectónica, por ser esta disciplina la que fija el marco en el que esta Tesis Doctoral se presenta. Y establecido el enfoque, es preciso prescribir los instrumentos que rigen el estudio, a través de los cuales se llegan a extraer conclusiones espaciales en relación a lo analizado; unos instrumentos operativos que, de una manera específica, se concretan en dos acciones esenciales: por un lado, el análisis teórico de las ideas sobre el espacio que Judd plasma en sus escritos y, por otro, el análisis gráfico de aquellas obras, artísticas y arquitectónicas, en las que Judd aplicó su conceptualización espacial.

En primer lugar, cabe atender a lo expresado por Judd en sus innumerables escritos, a través de la documentación original de archivo y de las publicaciones que han recogido su legado. Por su amplia formación en filosofía e historia del arte, sus escritos constituyen el medio reflexivo por el que va exponiendo toda una serie de premisas espaciales, que devienen en las características intrínsecas de su trabajo. Y aunque la investigación también se apoya en lo que expertos en la materia han escrito sobre Judd, en los términos en los que ha quedado reflejado convenientemente en el estado de la cuestión, interesa especialmente lo expresado por el propio Judd como reflexiones teóricas, o directamente sobre su trabajo. Se rescatan de ese modo sus escritos y se revisan de una manera completa, a partir de aquellas publicaciones que han sido editadas con los mismos, así como a través de los documentos manuscritos originales, en parte inéditos,

street to the Hudson River and from
West and East Houston and East
Fourth Streets to Chambers and Division
streets. The township is a political organiza-
tion based on geography, a pretty neutral base,
dealing with anything that is common
within the area. Obviously there is
not a lot that is accorded about a
community, especially in New York City, but
specific and common specific interests
is the only ^{practical} and ultimate basis
of local, free politics. Individuals and
the communities they form should have

39



40



43

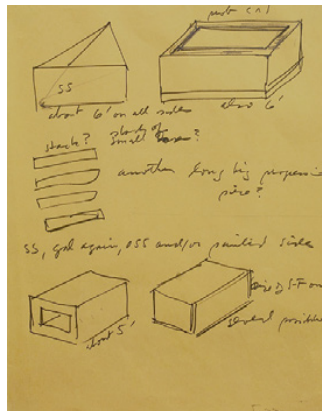
39 Donald Judd, Notes, sin fechar. Anotaciones a lápiz y rotulador sobre papel amarillo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

40 Donald Judd en un receso distendido de su actividad como escritor, en una fotografía sin fechar.

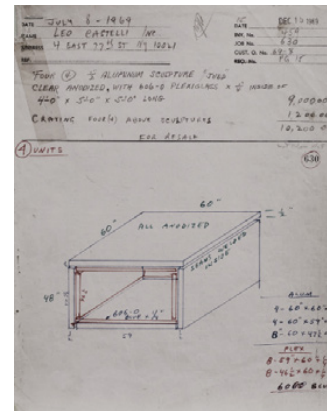
41 Donald Judd, Drawings for Works, sin fechar. Dibujo y anotaciones a rotulador negro sobre papel amarillo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

42 Donald Judd, Fabrication Drawing Job #630, 1969. Dibujo y anotaciones a lápiz y rotulador sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

43 Fotografía de Donald Judd supervisando la construcción de una obra en el taller de Bernstein Brothers, tomada en la década de 1960.



41



42

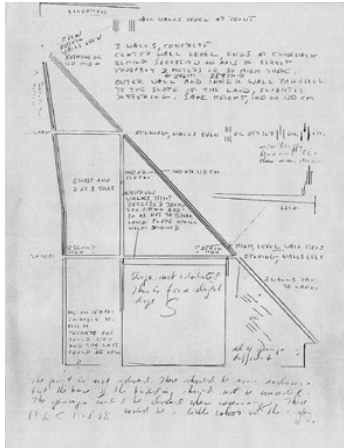
que la Judd Foundation custodia en su archivo de Marfa y que ha puesto a disposición de esta investigación. En el caso de Judd, y no sólo debido a esa amplia formación recibida en materias teóricas, sino también a sus inicios como crítico de arte, encargado de reseñar exposiciones y muestras del momento, el legado escrito del autor es bastante amplio (figuras 39 y 40). Es por ello que sus creaciones en arte y arquitectura van precedidas en la mayor parte de los casos de una profunda conceptualización, reconocida a través de esas revisiones del trabajo de otros autores. Eso le llevaría a escribir artículos para algunas de las revistas más destacadas del momento, con un enfoque que de manera progresiva se fue orientando al propio planteamiento de su trabajo creativo. Sus escritos constituyen así la mejor herramienta para descubrir a Judd en sus amplias inquietudes de conocimiento, y permiten extraer aquellas nociones espaciales más personales que interesan para el estudio. Como reconoce su hijo en la introducción de sus *Donald Judd Writings*:

Las palabras no son suficientes, pero son un comienzo. Cuando alguien ya no está, podemos intentar reconstruir su mundo con sus imágenes, sus cosas y el lenguaje que dejó atrás. [...] Los escritos de Don fueron el resultado de una actividad paralela a su arte, su arquitectura y diseño. Su trabajo tridimensional no está sujeto al lenguaje y no está hecho por él, pero uno puede ver cómo Don llegó a sus ideas, cómo el trabajo surgió de su comprensión específica del mundo. [...] Los escritos de Don son su cuaderno de bocetos verbal⁶⁵.

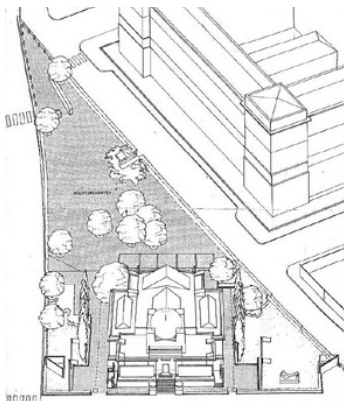
A ese respecto, las reflexiones teóricas de Donald Judd aportan mucho más de lo que podría esperarse de un autor que trabaja en varias disciplinas con las posibilidades del espacio. La profusión de escritos le sirve para analizar y comprender esa realidad espacial en un contexto amplio de reflexión, que va más allá de lo estrictamente creativo, y afecta de un modo extenso a su manera de entender el mundo; un hecho que ayuda a enriquecer toda perspectiva de análisis sobre su trabajo, abriendo incluso nuevas vías de exploración en torno al mismo. Así pues, y de entre aquellas referencias disciplinares que afectan a su creación en el espacio, son muy destacadas aquellas fuentes filosóficas y de la historia del arte a las que recurre, con un gran impacto sobre su trabajo, así como otras menos relacionadas *a priori*, de tipo económico y social. Todas esas áreas fueron abordadas por Judd en paralelo a través de sus escritos, construyendo con ello una postura sólida en su particular forma de entender su actividad, en la que se puede entender el espacio como la piedra angular con la que estructura su realidad.

La mayor novedad está en el segundo de los instrumentos metodológicos empleados en la investigación. Éste consiste, según lo apuntado, en el análisis gráfico de algunas de sus creaciones producidas en lo artístico, y especialmente de sus *objetos específicos*. Dicho análisis se efectúa desde el levantamiento diédrico y tridimensional de las obras, sobre el que se incorporan diversos recursos analíticos, que ponen de relieve las distintas realidades y configuraciones espaciales que se analizan en cada caso. Para llegar a ello, y ante la dificultad que supone realizar mediciones *in situ* de las obras que se custodian en

65. JUDD, Flavin. Introduction. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 11. ISBN 978-1-941701-35-5.



44



45

44 Donald Judd, *Design for the Enclosure Back of the Sezession*, 1988. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, estados Unidos.

45 Perspectiva axonométrica del recinto proyectado por Donald Judd en la parte trasera del Pabellón de la Secesión Vienesa.

46 Maqueta del recinto proyectado por Donald Judd en la parte trasera del Pabellón de la Secesión Vienesa.

instituciones museísticas de todo el mundo, se ha partido de los datos ofrecidos directamente por la Judd Foundation, así como de la propia documentación conservada en su archivo. Aquí se custodia todo el conjunto de documentación gráfica que Judd elaboró en el proceso creativo de sus objetos; un proceso que daba comienzo con bocetos de ideación, para pasar luego a definir constructivamente los diseños que luego se ejecutaban en talleres con personal técnico cualificado (figuras 41, 42 y 43). Con todo ello, trata de ofrecerse una lectura alternativa a los tradicionales discursos sobre su trabajo, poniendo de relieve la condición espacial que en cada caso aparece de una manera inherente. Al mismo tiempo, en este punto trata de verificarse lo descubierto en sus escritos, haciendo de ello un planteamiento que aúna teoría y práctica, como método de estudio y análisis más apropiado para cumplir con los objetivos particulares establecidos.

Debido a lo anterior, lo gráfico se presenta como un instrumento idóneo en el desarrollo de la investigación, pues arroja luz sobre aquellas cuestiones espaciales que la historiografía no ha sido capaz de concretar desde otras áreas de exploración. Al efectuar los levantamientos de aquellas obras analizadas, escogidas por su importancia en el estudio, se obtienen las habituales proyecciones en planta, alzado y sección, que permiten descubrir ideas sobre su conceptualización espacial, no reconocida desde otros medios; un método de investigación eminentemente arquitectónico, que no le era ajeno al artista en su proceso productivo, como ha podido probarse en sus particulares fichas de producción. Si bien sus diseños se iniciaban siempre con un encaje preliminar de cada objeto, concebido en su configuración para un espacio concreto, seguía con ese desarrollo constructivo al detalle, que incorporaba las referidas proyecciones diédricas. En cualquier caso, los dibujos no suponen ahora la mera traslación de aquellos documentos gráficos elaborados directamente por Judd, sino que constituirán la base fundamental sobre la que se lleva a cabo el estudio del espacio. Por ello, la aportación gráfica supondrá un nuevo medio para comprender sus creaciones, arrojando luz sobre la realidad espacial incorporada en cada caso específico.

De manera afín, y con una aproximación análoga, la investigación también se acomete en relación con lo anterior desde los proyectos arquitectónicos que Judd desarrolló, solo o en colaboración con otros arquitectos, y se hace de igual modo a la luz de los escritos en los que expresa su pensamiento sobre estos temas. Estos trabajos en la arquitectura revelan una acción coherente en la disciplina, pero entendida siempre desde el trabajo artístico que desarrolla en paralelo. Así pues, se propone un estudio y posterior análisis de aquellos proyectos arquitectónicos en los que Judd intervino, desde su desarrollo conceptual hasta su construcción, en aquellos casos en los que se ejecutó el proyecto, con una visión simultánea dirigida a sus creaciones en el arte. De ese modo es como puede reconocerse todo el conjunto de relaciones espaciales presentes en su trabajo en sendas áreas creativas, reconocidas como una línea de trabajo común con las posibilidades del espacio. Y en lo que respecta ahora al análisis arquitectónico de sus pro-

yectos, y por el hecho de no haberse realizado buena parte de ellos, también ha llevado a recurrir a planos, croquis y maquetas originales, conservados así mismo en el archivo de la Judd Foundation (figuras 44, 45 y 46). De igual forma, y cuando ha sido posible, se han realizado las visitas oportunas a los edificios y lugares de intervención, comprobando *in situ* la realidad espacial generada por Judd desde la arquitectura. Otro factor clave de la investigación en esta materia, viene determinado por las múltiples referencias que, a la arquitectura, Judd hace en sus escritos. Tanto en sus notas personales como en sus artículos y textos publicados, son múltiples las referencias que el estadounidense hace a proyectos de arquitectura, así como a sus respectivos autores. Sirva de ejemplo su crítica a la arquitectura posmoderna, y a arquitectos como Frank Gehry, Robert Venturi o Mario Botta, al servicio de una realidad arquitectónica, alejada a todos los niveles de los intereses forjados por Judd a ese respecto. De ese modo, sus escritos constituyen otra fuente más en la comprensión de aquel espacio desplegado en sus proyectos de arquitectura, de enorme valor en la investigación que se presenta.

En definitiva, el análisis simultáneo del arte y la arquitectura adquiere un gran peso en el estudio del trabajo espacial desarrollado por Donald Judd, como una labor de conjunto llevada a cabo entre ambas disciplinas. A través de este sistema metodológico es como se pueden reconocer y enunciar distintas categorías espaciales, que concretan aquellas relaciones que, desde el espacio, son identificadas en la obra artística y arquitectónica de Judd. De ese modo, se refuerza la importancia que éste concede a la idea de espacio en toda su carrera, lo que él define como “*mi principal preocupación*”⁶⁶, configurando lo que puede entenderse como una teoría espacial personal, de aplicación interdisciplinar; unos resultados obtenidos desde el referido método empleado que, como no podía ser de otro modo, prima una interpretación arquitectónica, como ámbito principal de la investigación en el que se desarrolla la Tesis Doctoral.

Para finalizar, cabe añadir que, con una metodología afín a la que aquí se sigue, se han desarrollado previamente otras investigaciones, de entre las que cabe mencionar la Tesis Doctoral *El espacio activo de Jorge Oteiza*⁶⁷, defendida por Jorge Ramos Jular en la Escuela de Arquitectura de Valladolid en el año 2014; un trabajo que adquiere una relevancia especial en esta investigación y que implica, junto a lo aportado por Fernando Zaparaín Hernández, director de la presente Tesis Doctoral, una línea de investigación que ambos lideran desde el Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid *ESPACLAR*⁶⁸. Y una vez definidos los modelos metodológicos del estudio, a continuación se describen de una manera más concreta la planificación y el desarrollo de la investigación seguidos, integrados por diferentes fases; estados de realización que, a pesar de su planificación en el tiempo, conducen en muchos casos a un desarrollo simultáneo de los mismos. Esto confirma un proceso de investigación en el que entroncan aspectos de desarrollo de distinta naturaleza, pero que, en última instancia, configuran y dan sentido al estudio que comprende la Tesis Doctoral.



46

66. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 12, p. 833.

67. RAMOS JULAR, Jorge. *El espacio activo de Jorge Oteiza*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014.

68. Se trata del GIR *ESPACLAR*. *Categorías espaciales en arquitectura y otras disciplinas artísticas*, aprobado por la Universidad de Valladolid en diciembre de 2020. Fernando Zaparaín Hernández y Jorge Ramos Jular son los coordinadores e investigadores ordinarios desde su creación, mientras que este doctorando desempeña su labor en el grupo como investigador asociado, también desde ese mismo momento.

0.2.1. Planificación del estudio

Tras la definición de esa metodología de estudio, la investigación se ha estructurado en diferentes etapas, con objeto de estructurar el trabajo en los plazos que fija el programa de doctorado en el que se realiza la Tesis Doctoral. Se trata de etapas que comprenden la definición del estado de la cuestión, la consulta documental, la investigación y análisis, la discusión de resultados y, por último, la obtención de conclusiones. Cabe indicar que, aunque se presenta el proceso de investigación sistematizado en esos estadios operativos, el desarrollo de cada una de esas etapas se ha solapado en su realización con la anterior y la siguiente, tratando de garantizar un cambio de fase continuo y progresivo en la evolución del estudio. Así mismo, y en paralelo a este proceso, se ha tomado contacto con otros proyectos de investigación afines y próximos a lo desarrollado en la investigación que aquí se presenta, obteniendo en todo momento una visión complementaria y actualizada de los abordajes metodológicos que se emplean. A partir de todo ello, y de una manera más concreta, a continuación se profundiza en esas etapas apuntadas que han constituido la planificación temporal de la investigación, en las que se emplean los métodos de estudio fijados.

En primer lugar, y aunque ya se ha expuesto pormenorizadamente en el apartado relativo al estado de la cuestión, es preciso señalar en este punto que su definición implicó la primera de las fases en las que estaba estructurada la investigación en su planificación temporal; una fase fundamental para el estudio, que se desarrolló tras el planteamiento del trabajo, fijado desde la identificación del tema y el reconocimiento de su base de estudio. Sobre ello se construye aquella justificación y oportunidad del proyecto de investigación enunciadas, que se suman al interés personal en el tema. Esto es lo que habría dado paso a una definición preliminar de la base teórica que, en lo espacial, se reconoce en las interpretaciones realizadas por la historiografía en torno a la obra de Donald Judd. Esto también habría implicado una revisión bibliográfica inicial para reconocer el punto

47 Fotografía exterior del Print Building en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos, donde se encuentra el archivo de la Judd Foundation.

48 Fotografía interior del archivo de la Judd Foundation, ubicado en el Print Building en Marfa, Texas.



48

del que parte la Tesis Doctoral, y que en la siguiente de las fases en las que se estructura el estudio se amplía, en aras de obtener datos concretos sobre los que luego se efectúa el análisis. Con ello, se concretaba el marco teórico y conceptual recogido en el estado de la cuestión ofrecido en páginas previas, y que ha sido estructurado en su análisis desde los apartados bibliográficos que allí se exponen. Se habría conseguido con ello adentrarse en el objeto de estudio, reconociendo así mismo otros aspectos clave de la investigación, como son las cuestiones contextuales de tipo histórico y cultural que habrían afectado al desarrollo creativo de Judd.

Más allá de lo apuntado en el estado de la cuestión, y con una mayor profundización en las fuentes y bibliografía reseñadas, se llevó a cabo la consulta y exploración documental, ahondando en el material propio de Judd que se conserva en el archivo de la Judd Foundation, publicado sólo en parte. De esa documentación original ha podido extraerse información muy valiosa para el estudio en relación a lo espacial, consultada en la visita al archivo (figuras 47 y 48), o facilitada por vía telemática desde la propia institución; un hecho posibilitado a partir del proceso de digitalización del archivo iniciado hace algunos años por la fundación, que habría permitido seguir ofreciendo documentación de consulta a aquellos investigadores que, ante la situación de cierre provocada por la crisis sanitaria de la COVID-19, necesitaron consultar material de sus fondos. Es en esos términos en los que ha sido posible la consulta de documentación del propio Judd, que no se ha centrado exclusivamente en un material conclusivo, final o de resultado, sino también en otro tipo de material de trabajo con el que habría elaborado sus creaciones. El examen de esa documentación también se extendió a material complementario, pero igualmente trascendental, como aquel que comprende la correspondencia del autor, documentación fotográfica o material de exposiciones. Con ello se habría conseguido obtener una visión más amplia del tema, donde confluyen distintos tipos de documentos en la reconstrucción de su tratamiento espacial. Y como también se habría apuntado, la consulta documental se habría complementado en la arquitectura con la visita a algunos de aquellos proyectos arquitectónicos realizados en los que Judd intervino, comprobando de primera mano la realidad espacial generada en los mismos (figuras 49, 50 y 51).

La labor comprendida en el punto anterior fue seguida de una organización y de una ordenación de toda la documentación consultada, como acción previa necesaria en su análisis. Así pues, se fue elaborando un dossier documental de aquello recopilado, con objeto de sistematizar toda la información obtenida, y que comprende la base de la investigación y análisis que se efectúa. En paralelo, fue necesario preparar un fichero de lectura organizado, como un intercambio mental de aquello obtenido de esa documentación y de la bibliografía general consultada, reuniendo datos bibliográficos esenciales, resumen, valoración de su importancia en el tema analizado y citas textuales significativas como apoyo argumental. De manera conjunta, todo ello se organizó en torno a las líneas de investigación identificadas en el estudio, dónde quedó contenida y ordenada toda la do-



47



49



50



51

49 Fotografía exterior de los Artillery Sheds en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

50 Fotografía del Chamberlain Building en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

51 Fotografía exterior del Arena Building en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

cumentación obtenida y generada. Y a partir de la organización de toda esa documentación, se perfilaron aquellas vías de trabajo que comprende la investigación, en un reajuste continuado a lo largo del desarrollo, mediante el cual se han incorporado o descartado aspectos del estudio. Así pues, constituye este trabajo de investigación y análisis de la documentación un proceso dinámico, evolucionado en el tiempo como consecuencia de los descubrimientos que se generan desde la propia investigación.

En paralelo a ese trabajo documental con el material original de Donald Judd y con las fuentes bibliográficas consultadas de otros autores, la investigación teórica se ha complementado con la gráfica, tal y como se exponía en la primera parte del capítulo metodológico. Se ha efectuado así un levantamiento gráfico del trabajo artístico y arquitectónico de Judd, a partir del cual se lleva a cabo un análisis exhaustivo de las características espaciales de sus creaciones en ambas disciplinas. Y tras la puesta comparativa de dichos trabajos, ha tenido lugar la verificación de las conclusiones espaciales obtenidas en lo gráfico, a la luz de aquellos aspectos teóricos sobre el tema, reconocidos desde el análisis documental. De aquí se habrían obtenido los resultados definitivos del estudio, por lo que implica lo gráfico como método de comprobación de aquellos datos obtenidos en un plano teórico y conceptual; un hecho que incide en la buena capacidad del enfoque arquitectónico conferido, empleando los recursos propios del proyecto de arquitectura, para extraer nuevas y originales lecturas en áreas afines que trabajan con las mismas claves espaciales. A partir de esto, los resultados conducen a una discusión sobre los aspectos fundamentales que arroja la investigación, y que se concretan en las categorías espaciales reconocidas en la obra de Judd y su aplicación simultánea en las áreas del arte y la arquitectura. Todo ello pondría de relieve ese trasvase de ideas entre disciplinas, constatando así mismo el papel que ocupa su trabajo en la arquitectura, y su importancia en la labor que desempeña como artista.

La última de las fases que comprendía la planificación estuvo destinada a la redacción del cuerpo de la Tesis Doctoral, a partir de la elaboración de un índice final, evolucionado en el tiempo con el desarrollo y avances del estudio; avances que, así mismo, se someterían a una revisión de los estudios más recientes sobre el tema, como actualización bibliográfica y como ejercicio de contraste con aquellos resultados presentados en otras investigaciones. También se llevaría a cabo en este punto la determinación de las conclusiones a partir de los resultados obtenidos con el estudio, validados con la labor de difusión realizada en el desarrollo de los estudios de doctorado, a través de su publicación en diversas revistas y congresos de alcance nacional e internacional; artículos y comunicaciones publicados con revisión por pares, en publicaciones indexadas en las bases de datos que el Programa de Doctorado en Arquitectura de la Universidad de Valladolid fija para la admisión y defensa de Tesis Doctorales. Esto probaría a su vez la efectividad de los medios y de la planificación temporal diseñada, que habría concluido con el cierre de la investigación y su maquetación en el formato que aquí se presenta.

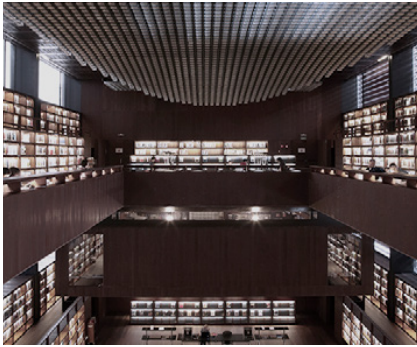
0.2.2. Desarrollo de la investigación

La investigación que comprende la Tesis Doctoral siguió en su elaboración con la sucesión de estadios coherentes enunciados en el punto anterior, como etapas interrelacionadas, pero sin embargo su desarrollo responde a un proceso más complejo; un proceso no siempre lineal en la ejecución de esas etapas, como consecuencia de factores externos como los que ya se han apuntado anteriormente, y que conduce también a profundizar en el desarrollo de esa planificación establecida, de acuerdo a la metodología fijada. Así pues, en el presente epígrafe se pretende exponer en primer lugar el trabajo realizado que comprende una labor de campo, y que habría implicado la exhaustiva consulta documental y su posterior valoración crítica, a partir de toda aquella información a la que se tuvo acceso en archivos y bibliotecas. Además, y en paralelo a ese trabajo, se considera muy destacado abordar en este punto otros aspectos que han contribuido de manera decisiva en el desarrollo de la investigación, tales como las estancias realizadas en centros internacionales, y otras movibilidades complementarias. Así mismo, el trabajo se vio enriquecido con otras actividades complementarias a lo planificado, entre las que cabe mencionar la realización de cursos y la asistencia a congresos, simposios y foros de alcance nacional e internacional; actividades que en la mayoría de ocasiones no se limitaban a la mera asistencia, sino que en las mismas se tenía una participación activa con la presentación de comunicaciones, conferencias y ponencias. A su vez, otros resultados también fueron presentados en diversas revistas y publicaciones indexadas, evaluados mediante el proceso de revisión por pares, y éstos avalan la calidad de la investigación y el interés por los resultados obtenidos con la misma. Como cierre de todo el desarrollo, la labor de escritura sería aquella por la que se redacta el cuerpo final de la Tesis Doctoral, y se finaliza con aquello programado en la planificación.

Para el desarrollo de la Tesis Doctoral, y como parte de la actividad investigadora llevada a cabo de acuerdo con lo planificado, resultó fundamental la visita, para el estudio *in situ*, de parte del trabajo artístico de Donald Judd que luego constituiría el objeto de análisis. Es preciso referirse a la problemática de esta labor, por la imposibilidad de poder visitar de primera mano la totalidad de creaciones, dada su amplitud y dispersión en la infinidad de instituciones museísticas de todo el mundo. Y ante un número tan elevado de realizaciones, se hizo necesario seleccionar aquellas más destacadas, y cuya visita era factible de acuerdo con sus ubicaciones geográficas. Por ello se ha examinado en primer lugar su producción artística expuesta en el territorio español, seguida de otras muestras y colecciones del ámbito internacional. A este respecto, y como consecuencia del desarrollo de un estudio sobre un autor integrante del Minimal Art, fue necesaria la contextualización y comparación de las obras de Judd con aquellas de otros artistas coetáneos, afines a su trabajo. Se vio así necesaria la visita a otro conjunto de obras que, sin ser reconocidas por sus autores como pertenecientes a ese movimiento que la crítica estableció, constituían el marco creativo en el que Judd estuvo inmerso.



52



53

52 Fotografía interior del Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Bienal de Venecia, Italia.

53 Fotografía interior de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

54 Fotografía de la exposición *La perspectiva esencial*, celebrada en la Fundación Helga de Alvear de Cáceres entre junio de 2018 y noviembre de 2019.

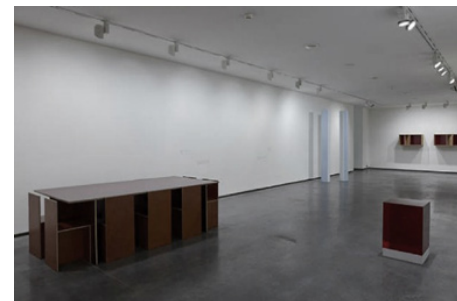
Y como también se ha apuntado, el trabajo de campo también consistió en la visita de algunos de aquellos proyectos arquitectónicos ejecutados, en los que Judd participó de una manera directa. Se consideró fundamental conocer de primera mano la realidad espacial de sus intervenciones en la arquitectura para, en una fase interpretativa posterior, establecer relaciones con sus obras artísticas, tomando como criterio la noción de espacio. Se prestó una especial atención a la espacialidad desarrollada en aquellas intervenciones sobre el patrimonio que Judd efectuó en la localidad texana de Marfa, a las que pudo tenerse acceso, y que incorporan muchos de aquellos aspectos explorados por el autor en torno al espacio. En todos los casos se tuvo muy presente la historia y evolución constructiva de las edificaciones en las que Judd actuó, recopilando el máximo de información posible que pudiera enriquecer con posterioridad el análisis. De ese modo, la consulta documental y bibliográfica sobre estas intervenciones realizada con anterioridad a la visita, también fue un factor decisivo para empezar a detectar todo un conjunto de aspectos clave en lo espacial, que luego serían experimentados *in situ*. En estos edificios visitados pudo verificarse la configuración arquitectónica recogida en algunas publicaciones sobre el tema, adquiriendo especial relevancia en los levantamientos realizados con posterioridad. A ese respecto, también habrían sido fundamentales los reportajes fotográficos realizados, en aquellos espacios donde las instituciones que los gestionan así lo permitieron. En un último orden de cosas, pero no menos importante, estaría el descubrimiento directo de aquellas ideas espaciales en materia expositiva, como consecuencia de la integración de objetos artísticos en las propias instalaciones visitadas; algo fundamental en el estudio, que habría permitido comprobar aquellos planteamientos mediante los cuales Judd integra en la realidad física arte y arquitectura.

De forma paralela a ese trabajo de campo referido, también se llevó a cabo la consulta de archivos, considerada como una acción clave del estudio, por ser ésta la fase establecida en la planificación a partir de la cual se construye el cuerpo teórico sobre el que se asienta la investigación. Y a pesar de que una buena parte de la documentación original que interesaba ya ha sido editada por la Judd Foundation en diversas publicaciones, decidió consultarse el archivo que la institución custodia en Marfa; algo que permitió tener acceso a aquellos manuscritos y documentos originales del propio Judd, pudiendo efectuar un análisis directo de aquellos aspectos de interés, y comprobando la información que sobre los mismos ya ha sido recogida en estudios publicados. En esos términos se habría realizado el trabajo de archivo de más trascendencia en la investigación, accediendo a una gran cantidad de material original de Donald Judd, que comprende muchos aspectos de su labor creativa en el espacio. De manera complementaria a la visita al archivo de la Judd Foundation, cuyos responsables también facilitaron documentación por medios telemáticos, cabe destacar la labor de archivos realizada desde esa vía en otras instituciones; entre ellas, museos como la Art Gallery of South Australia en Adelaida y el Kunst Museum de la ciudad suiza de Winterthur, quienes también facilitaron material de sus respectivos archivos por correo electrónico. Por último, y tratando de enriquecer el

estudio con aspectos concretos del trabajo de Judd en un contexto expositivo de gran relevancia, se realizó otra visita presencial al Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Bienal de Venecia (figura 52), en el desarrollo de una estancia de investigación llevada a cabo en la referida ciudad italiana.

En cualquier caso, y como se apuntaba con anterioridad, el hecho de que la documentación original de Judd ya estuviera recogida en un buen número de publicaciones, ha conducido a que la labor de archivo se complementara con el trabajo en bibliotecas. Sin embargo, y pese a esa circunstancia, todavía ha sido posible aportar en la investigación material inédito sobre el que fundamentar las hipótesis. Al respecto del trabajo en bibliotecas, éstas permitieron efectuar una aproximación a las posturas y estudios más destacados sobre el tema, a partir de lo cual poder establecer criterios propios de suficiente estabilidad sobre los que pronunciarse con posterioridad. Y al efectuar el estudio de un autor perteneciente a un movimiento artístico internacional como lo fue el Minimal Art, en todo momento se hizo necesario el examen de aportaciones científicas realizadas en el extranjero. No en vano, y como ha podido comprobarse en el estado de la cuestión, la bibliografía seleccionada revela el gran número de publicaciones consultadas en lengua inglesa o alemana, por citar las más relevantes. En primer lugar, cabe destacar lo investigado desde la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Valladolid, que brindó todo el apoyo necesario para reunir, por préstamo interbibliotecario, toda la bibliografía requerida en la investigación; algo que se vio complementado, también con su apoyo, con aquellos catálogos informatizados y revistas electrónicas, accesibles por los convenios suscritos con otras bibliotecas por la propia Universidad. Otro hito destacado relativo a esta labor habría sido la consulta efectuada en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (figura 53), por ser una de las instituciones nacionales que alberga bibliografía muy específica sobre el tema tratado. Por último, cabe mencionar la extensa bibliografía consultada en las bibliotecas de otras universidades extranjeras como la Università IUAV di Venezia o la Universidade da Beira Interior en Covilhã, donde se llevaron a cabo sendas estancias de investigación.

A mayores de lo anterior, cabría hablar de una labor combinada de aspectos anteriores, desarrollada como un trabajo en museos; un trabajo que incluye de manera parcial una labor de campo, pero que se habría centrado casi con exclusividad en la experiencia perceptiva *in situ* a la que conduce la exposición minimalista. Se habría tratado de la visita algunos de los museos, galerías y colecciones de especial relevancia en la muestra del trabajo de Judd en particular, y de lo desarrollado por el Minimal Art en general, de donde se obtuvo una lectura única e insustituible de aquellas cuestiones espaciales que quedan implícitas en la investigación. Del ámbito nacional destacarían los fondos del Reina Sofía de Madrid, pero especialmente significativo habría sido la colección minimalista de la Fundación Helga de Alvear en Cáceres, expuesta al público en relevantes muestras como *La perspectiva esencial*⁶⁹ (figura 54). En Estados Unidos, y con un mayor valor si cabe,



54

69. Comisariada por José María Viñuela, la exposición permaneció abierta al público entre junio de 2018 y noviembre de 2019, y en paralelo se elaboró un catálogo con el contenido y textos de la muestra. Véase VIÑUELA DÍAZ, José María, ed. *La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear*. Alcobendas-Cáceres: Centro de Arte Alcobendas y Fundación Helga de Alvear, 2018. ISBN 978-84-942467-4-6.

destaca la visita a la Judd Foundation de Marfa, así como a la Chinati Foundation en la misma localidad texana, portadoras de una muestra muy significativa del trabajo creativo de Donald Judd, y del de otros artistas minimalistas (figuras 55 y 56).

En el desarrollo de la investigación, y como parte de un proceso formativo dentro de los estudios de doctorado, habrían tenido una importancia muy destacada aquellas estancias de investigación llevadas a cabo en centros universitarios extranjeros⁷⁰. Así pues, cabe mencionar en primer lugar la estancia realizada entre los meses de septiembre y diciembre de 2019 bajo la tutela del profesor Benno Albrecht, en la Università IUAV di Venezia, Italia. Con esta importante actividad se dio cumplimiento a la revisión y actualización bibliográfica programada en la planificación temporal del tercero de los años, favoreciendo así mismo la aproximación investigadora a un contexto internacional, la ampliación de conexiones académicas y obteniendo visiones complementarias en el análisis de la arquitectura. La excelente biblioteca de la referida universidad y la importancia de sus fondos permitieron llevar a cabo esa revisión bibliográfica, en un contexto donde la relación entre arte y arquitectura adquiere mucha importancia, con eventos muy notables que se suceden en el marco de la Bienal de Venecia; una circunstancia que permitió realizar una consulta del archivo histórico de esta prestigiosa institución, en sus sedes de



55



56

55 Fotografía interior de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas, perteneciente a la Judd Foundation.

56 Fotografía interior del Chamberlain Building en Marfa, Texas, perteneciente a la Chinati Foundation.

la ciudad y de Porto Marghera, donde se pudo recomponer la participación de Judd en el evento, y otros hechos destacados para el estudio. De entre de las actividades realizadas durante la estancia, al margen de lo indicado, cabe destacar la clase impartida en el Corso di Teoria dell'Architettura de la referida universidad, bajo el título *Lo spazio specifico di Donald Judd* (figura 57). De la misma forma, entre los meses de septiembre y diciembre de 2022 se realizó, bajo la tutela del profesor Jorge Marum, otra estancia de investigación en el CIAUD-UBI, el Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design da Universidade da Beira Interior en Covilhã, Portugal. En este caso, el objeto de la estancia consistió en investigar el ejemplo paradigmático de esta universidad en la recuperación de sus instalaciones arquitectónicas, en relación con lo realizado a este respecto por Donald Judd, fundamentalmente con sus intervenciones en Marfa, y que se analizan en la Tesis Doctoral.

En paralelo a estas estancias de investigación, y tras la obtención en el año 2020 de un contrato predoctoral de la Universidad de Valladolid⁷¹, con objeto de complementar la formación en tareas de investigación y docencia dentro de un departamento universitario, pudieron obtenerse otra serie de ayudas de movilidad⁷²; ayudas empleadas en estancias de docencia y formación en un periodo aproximado de una semana cada una, y en las que se realizaron actividades muy concretas orientadas a esos fines. Cabe destacar la movilidad realizada en la Sapienza-Università di Roma en junio de 2021, en la que se participó en el seminario de doctorado titulado *Corrispondenze Arte-Architettura*, y en el que se impartieron unos contenidos docentes específicos en la sesión *Del objeto minimalista al arte de la instalación. La definición del formato desde la obra de artistas españolas* (figura 58). De forma análoga, la movilidad realizada en la Universidade da Beira Interior en mayo de 2022, posibilitó la participación en las jornadas organizadas desde el área de Teoria da Arquitetura tituladas *Intervenção Mínima*, con los contenidos recogidos bajo el título *Intervención Mínima(L). Proyectos de Donald Judd en Marfa, Texas* (figura 59). Con posterioridad se han realizado otras movi- lidades, como la realizada en julio de 2022 a la Università IUAV di Venezia en el marco del curso *Lo spazio del corpo, il corpo dello spazio*.

Con objeto de complementar la labor investigadora, y tratando de llevar a cabo una difusión de los resultados parciales obtenidos en el desarrollo del estudio, se realizó una asistencia con participación en un gran número de cursos, seminarios, jornadas y congresos de enfoque científico, y de reconocido prestigio en el ámbito nacional e internacional. Rescatando lo más destacado en el marco de la Tesis Doctoral⁷³, cabría comenzar por las comunicaciones realizadas en los *International Congress ICEUBI*, en sus ediciones de 2017 y 2019 celebradas en Covilhã, Portugal, y recogidas en los respectivos libros de actas editados en paralelo; en el primer caso se presentó la comunicación *Fort D. A. Russell: un nuevo modelo de museo. Materia, espacio y color en la rehabilitación de los pabellones de artillería de Donald Judd en Marfa, Texas*⁷⁴, y en el segundo *Arte e Industria. Reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd*⁷⁵. Otro de los eventos en los que

70. Estas estancias han sido llevadas a cabo tras la obtención de dos ayudas para estancias breves en el desarrollo de Tesis Doctorales, en las convocatorias de la Universidad de Valladolid correspondientes a los años 2019 y 2022.

71. Este contrato predoctoral se obtuvo en la convocatoria de la Universidad de Valladolid correspondiente al año 2019, y el mismo comprende una duración máxima de cuatro años, con inicio el 1 de septiembre de 2020.

72. Se trata de movi- lidades realizadas tras la obtención de diversas ayudas Erasmus+ K103 de la Universidad de Valladolid, dirigidas al Personal Docente e Investigador, en las convocatorias relativas a los cursos 2020-2021 y 2021-2022.

73. Cabe añadir en este punto que se ha participado en otros eventos de carácter científico que no se incluyen aquí, en los que se han presentado algunos de los resultados obtenidos con otros estudios desarrollados desde el GIR *ESPACIAR* de la Universidad de Valladolid. Lo mismo sucederá al hablar de los artículos de investigación publicados, de los que únicamente se recogen aquellos que afectan al estudio en torno a Judd, pese a haber colaborado en otra serie de publicaciones.

74. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Fort D. A. Russell: un nuevo modelo de museo. Materia, espacio y color en la rehabilitación de los pabellones de artillería de Donald Judd en Marfa, Texas. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2017: a vision for the future*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017, pp. 1551-1560. ISBN 978-989-654-403-4. Disponible en: <http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2019/01/ICEUBI2017.livrodeproceedings.pdf>

75. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. Arte e industria. Reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2019: engineering for evolution*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019, vol. 2, pp. 87-97. ISBN 978-989-654-617-5. Disponible en: http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2020/06/ICEUBI2019-BookofProceedingsVol2_final.pdf

se ha participado, considerado fundamental por el enfoque afín a lo desarrollado en la Tesis Doctoral, habría sido la jornada de investigación *Arti e Architettura: corrispondenza d'amorosi sensi* (figura 60), organizada por la Università IUAV di Venezia en el marco de la presentación en la Galleria Ca'Pesaro de la ciudad la muestra *Juan Navarro Baldeneb. Anelli di uno Zodiaco*. La participación se realizó con una ponencia titulada *Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd*. También destaca la participación en el *Segundo Congreso Internacional IDEA (Investigación, Diseño, Educación y Artes)* (figura 61), organizado en 2020 por la Universidad de Cuenca, Ecuador, y celebrado en un formato online, como adaptación a la situación pandémica originada a comienzos de ese mismo año. En este caso, se presentó la comunicación *El dibujo como método creativo: la construcción de una idea espacial en la obra de Donald Judd*⁶. Por último, cabe destacar la participación en las *IX Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA)* (figura 62), donde se presentó

57 Cartel de la clase *Lo spazio specifico di Donald Judd*, impartida en 2019 en la Università IUAV di Venezia, Italia.



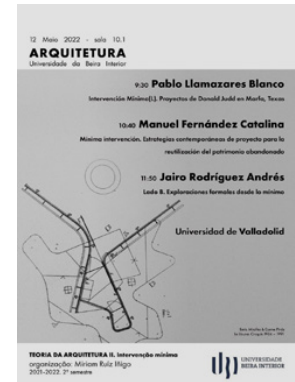
57

58 Cartel de la sesión *Del objeto minimalista al arte de la instalación. La definición del formato desde la obra de artistas españolas*, impartida en 2021 en la Sapienza-Università di Roma, Italia.



58

59 Cartel de la sesión *Intervención Mínima(L). Proyectos de Donald Judd en Marfa, Texas*, impartida en 2022 en la Universidade da Beira Interior na Covilhã, Portugal.



59

60 Cartel de la jornada de investigación *Arti e Architettura: corrispondenza d'amorosi sensi*, celebrada en 2018 en la Università IUAV di Venezia, Italia.



60

61 Cartel del *Segundo Congreso Internacional IDEA (Investigación, Diseño, Educación y Artes)*, organizado en 2020 por la Universidad de Cuenca, Ecuador.



61

62 Cartel de las *IX Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA)*, organizadas en 2021 por el Grupo para la Innovación y la Logística Docente en la Arquitectura (GILDA).



62

una comunicación centrada en una experiencia docente desarrollada desde el estudio del trabajo de Judd, y que tenía por título *Intercambios docentes online: una experiencia transdisciplinar sobre creación espacial*⁷⁷. Este importante congreso en el marco de la docencia arquitectónica, se celebró a finales de 2021 en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, con una organización por parte del Grupo para la Innovación y la Logística Docente en la Arquitectura (GILDA) de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Además de la participación en esas reuniones y eventos de carácter científico, de manera análoga también han podido presentarse en revistas indexadas con revisión por pares distintos artículos de investigación, que recogen de una manera parcial algunos de los resultados obtenidos desde el desarrollo de la presente Tesis Doctoral. Así pues y, centrados exclusivamente en lo explorado en torno a Donald Judd, cabe aludir a los artículos que a continuación se relacionan. Un primer trabajo también titulado *Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd*, fue publicado en el segundo número de la *Revista Branca* de la Universidade da Beira Interior, dedicado a *Arquitectura, Arte e Espaço*⁷⁸ (figura 63). Tratando aspectos muy concretos del trabajo del artista, también fueron publicados dos importantes contribuciones en las revistas *En Blanco* y *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, siendo estas publicaciones muy reconocidas en el ámbito científico de la arquitectura (figuras 64 y 65); respectivamente, estos artículos han sido *Objetos de hormigón. La influencia wrightiana en la obra de Donald Judd*⁷⁹, y *Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur*⁸⁰. En otro orden de cosas, como una revisión arquitectónica a la luz de nociones filosóficas, fue publicado el artículo *La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd*⁸¹; éste fue incluido en la *Revista Estoa* de la Universidad de Cuenca, Ecuador, y se proponía como un análisis en paralelo a la labor del escultor español Jorge Oteiza (figura 66). Otro artículo en la revista *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* (figura 67), apareció bajo el título *Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX*⁸²; una contribución que ponía el foco en el contexto cultural neoyorquino en el que Judd despliega su trabajo minimalista, abordada desde la mirada interdisciplinar con la que se desarrolla la Tesis Doctoral. Por último, cabe hacer mención al artículo publicado en *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* (figura 68), que recogió a modo de monográfico las contribuciones presentadas en el *Segundo Congreso Internacional IDEA*, en el que se participó con la comunicación citada páginas atrás⁸³.

Podrían mencionarse otros hitos destacados en el desarrollo de la investigación, de los que únicamente se quiere resaltar la mención especial en la *V Convocatoria de la Beca de Investigación en Nueva York*, concedida por la Fundación Arquia, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así mismo, y dentro de las labores desempeñadas como parte del contrato predoctoral con que se cuenta, cabe destacar todas aquellas actividades realizadas como investigador asociado en el Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid *ESPACIAR. Categorías espaciales en arquitectura*

76. La contribución a este congreso fue publicada como artículo de investigación en un número especial de *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*. Véase LLAMAZARES BLANCO, Pablo. El dibujo como método creativo: la construcción de una idea espacial en la obra de Donald Judd. En: *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*. Segundo Congreso Internacional IDEA (Investigación, Diseño, Educación y Artes) 2020. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, octubre 2020, n.º 9, pp. 63-77. ISSN 1390-8472. Disponible en: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3405>

77. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Intercambios docentes online: una experiencia transdisciplinar sobre creación espacial. En: Daniel GARCÍA ESCUDERO y Berta BARDÍ I MILÀ, eds. *IX Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (IIDA)*. Barcelona: Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2021, pp. 331-341. ISBN 978-84-9880-969-5. DOI: <https://doi.org/10.5821/jida.2021.10549>

78. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd. En: *Branca. Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, pp. 8-17. ISSN 2183-9190.

79. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos de hormigón. La influencia wrightiana en la obra de Donald Judd. En: *En Blanco. Revista de Arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, octubre 2018, vol. 10, n.º 25, pp. 127-138. ISSN 1888-5616. DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2018.10507>

80. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Soporte. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, noviembre 2018, n.º 19, pp. 70-83. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>

y otras disciplinas artísticas. Un hecho que ha permitido ser miembro del equipo de trabajo de dos Proyectos I+D del Plan Nacional de Investigación; se trataría del proyecto titulado *ESPACIOINST. Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975*, con referencia PGC2018-095359-B-I00 (2019-2021), y del proyecto titulado *DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo XXI*, con referencia PID2021-123974NB-I00 (2022-2025)⁸⁴.

Tras todo lo señalado en puntos anteriores, y una vez recopilados, ordenados y analizados todos los materiales y datos generados a partir de las labores descritas anteriormente, se llevó a cabo una de las últimas fases planificadas: la labor de redacción. En esta etapa de trabajo se plasmó por escrito el corpus de todo lo desarrollado con la investigación, con objeto de realizar luego todos los trámites oportunos para la admisión y defensa de la Tesis Doctoral, como paso previo a la obtención del título de doctor.



63



64



65

63 Portada del número 2 de la *Revista Branca*, editado por la Universidade da Beira Interior na Covilhã, Portugal, y publicado en 2017.

64 Portada del número 25 de la *Revista En Blanco*, editado por General de Ediciones de Arquitectura y publicado en 2018.

65 Portada del número 19 de la *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*, editado por la editorial de la Universidad de Sevilla y publicado en 2018.

66 Portada del número 17 de la *Revista Estoa*, editado por la editorial de la Universidad de Cuenca, Ecuador, y publicado en 2020.

67 Portada del número 1 del volumen 8 de la *Revista [i2]*, editado por la editorial de la Universidad de Alicante y publicado en 2020.

68 Portada del número 9 de la *Revista Tsantsa*, editado por la editorial de la Universidad de Cuenca, Ecuador, y publicado en 2020.



66



67



68

0.3. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO

En este último punto del capítulo introductorio, se expone la estructura final que se ha dado al trabajo en su articulación, recogida en el índice de contenidos. Al analizar aquellas publicaciones que se han aproximado al trabajo de Judd en sus distintas manifestaciones, pueden descubrirse distintos abordajes en su estructuración. Sin embargo, y como consecuencia del estudio completo que aquí trata de efectuarse sobre todo el trabajo de Judd, parece que el criterio cronológico de agrupación en categorías espaciales se presenta como la mejor opción; un criterio que, por otro lado, se adecúa al proceso experimental que sigue Judd en su trayectoria, por el que cada etapa creativa de su carrera se entiende como evolución de la anterior y base de la siguiente. Podría hablarse incluso de un transcurso creativo de trayectoria circular, pues sus últimos trabajos artísticos retoman una de sus primeras categorías espaciales desarrollada (figuras 69 y 70). En la arquitectura, sucede algo parecido; tras sus diferentes y variadas experiencias, su inicio y su final en este ámbito, están caracterizados por constituir intervenciones mínimas de recuperación sobre un patrimonio heredado (figuras 71 y 72). Así pues, seguir los pasos de su trayectoria, permite entender de una manera más eficiente lo explorado en su creación espacial, y exponerlo de un modo claro y coherente. En todo caso, es preciso indicar que hay ciertas etapas en las que Judd continúa con exploraciones precedentes, o lleva a cabo nuevos desarrollos creativos en paralelo. Es por ello que, pese al relato cronológico que se sigue, en el que se agrupan las categorías espaciales identificadas con el estudio, hay que entender su trabajo como una evolución natural y no estanca en el manejo de ideas y planteamientos.

A partir de lo anterior, se organiza el contenido de la Tesis Doctoral en unos términos cronológicos que van ligados a la evolución creativa del propio Judd. A su vez, y como ocurre con la categorización espacial de su trabajo, van agrupándose aquellos temas que van apareciendo de manera paralela al mismo, sin que estas temáticas se correspondan de manera exclusiva con un periodo específico de su trayectoria. En cualquier caso, el transcurso temporal que se fija en la estructuración de la investigación, tiene como objetivo identificar la evolución y el desarrollo del concepto espacial que, en el arte

81. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, pp. 17-29. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>

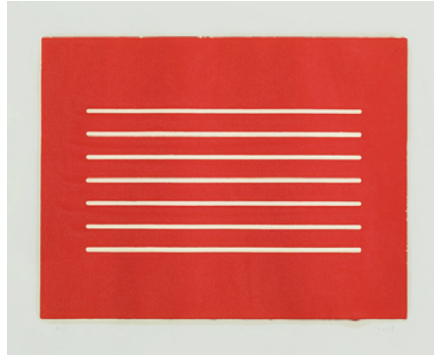
82. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, junio 2020, vol. 8, n.º 1, 23 pp. ISSN 2341-0515. DOI: <https://doi.org/10.14198/i2.2020.1.03>

83. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, *op. cit. supra*, nota 77.

84. A partir de los resultados obtenidos con estos proyectos de investigación, son numerosos los congresos y simposios internacionales en los que se ha participado, destacando por su relevancia el organizado desde el propio GIR ESPACIAR y desarrollado entre Valladolid y Venecia con el título *International Congress ESPACIAR 2021: the spatial experimentation in art installations*. Así mismo, otros de los resultados habrían sido publicados como artículos en reconocidas revistas de carácter científico como *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte o Arte, Individuo y Sociedad*.



72



73



69



70

69 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

70 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio y elemento de aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

71 Fotografía exterior del edificio en esquina en el 101 Spring Street de Nueva York, tomada en 2019.

72 Donald Judd, *Untitled*, 1960-1961 (printed in 1978). Grabado en color rojo. Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.

73 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1978. Grabado en color rojo. Localización desconocida.

74 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Castelli Gallery de Nueva York entre el 5 de febrero y el 2 de marzo de 1966.

75 Fotografía interior del edificio que Donald Judd adquiere en 1968 en el 101 Spring Street de Nueva York, y que adapta como vivienda y estudio.



71



75

y la arquitectura, Judd forja como base principal de su trabajo. A continuación se avanza el contenido de los siete capítulos principales en los que se organiza la Tesis Doctoral, a los que siguen las conclusiones extraídas con la investigación; un desarrollo teórico que irá acompañado de una documentación gráfica, que no se ha realizado exclusivamente con el fin de hacer comprensibles las ideas desarrolladas en el texto, sino como una de las fases metodológicas enunciadas en páginas previas y, por tanto, constituye un resultado del análisis que se narra en paralelo. En definitiva, la estructura de la Tesis se apoya en las categorías identificadas, que quedan definidas en los capítulos que se avanzan a continuación, y que van trazando ese transcurso que, en lo artístico y lo arquitectónico, Judd recorre desde el trabajo con el espacio.

El primer capítulo se desarrolla como un punto de partida de Judd en la creación artística, considerado como un trabajo inicial con el espacio pictórico. A través de este trabajo se reconoce una investigación que comienza a plantearse en términos espaciales, explorando fundamentalmente las implicaciones conceptuales a las que conlleva la representación del espacio. Así pues, se analiza esa posición que va tomando el artista en una evolución que parte de un contacto con lo figurativo, y progresivamente se va desprendiendo de aquellas representaciones del espacio, portadoras de un ilusionismo pictórico. En todos estos trabajos realizados a lo largo de esta primera etapa todavía se detectan unas creaciones que dependen de la pared como soporte, donde se va a producir esa reflexión acerca de los procesos que transforman la realidad del espacio en una superficie bidimensional. Desde el recurso a diversas técnicas como la litografía, el grabado o la pintura al óleo sobre lienzo, Judd va aplicando sus reflexiones desde la adopción de un lenguaje abstracto (figuras 73 y 74), hasta que finalmente alcanza un estado que supone la cancelación definitiva del espacio bidimensional. Desde este desarrollo Judd se adentra en la incorporación de objetos de pequeña dimensión, muchas veces encontrados, sobre la superficie plana del lienzo; unas creaciones de naturaleza mixta, que constituyen la antesala de su trabajo con objetos escultóricos en el espacio real de las tres dimensiones.

Y es en el segundo capítulo donde se aborda ese salto de Judd a la espacialidad física, con la definición de unas formas tridimensionales que, en su presentación, incorporaban un espacio real que dejaba atrás el representado; formas que experimentaron un primer desarrollo, con la notable aportación de bajar de la pared al suelo, a partir de lo cual se inicia todo un camino en la exploración de las posibilidades del entorno. Se trata de un camino que pronto alcanza una repercusión muy notable en el panorama creativo neoyorquino, acompañado del texto de 1965 convertido en manifiesto y titulado *Specific Objects*⁸⁵, que dejaba claro su planteamiento espacial y daba nombre a partir de entonces a sus creaciones escultóricas; creaciones que pronto fueron clasificadas por la crítica en tres familias enunciadas como *boxes*, *stacks* y *progressions*, y que se expusieron en algunas de las galerías más importantes de la ciudad, como la de Leo Castelli⁸⁶ (figura 75). A partir de ese momento el espacio va a erigirse en protagonista de su trabajo, con la capacidad



74

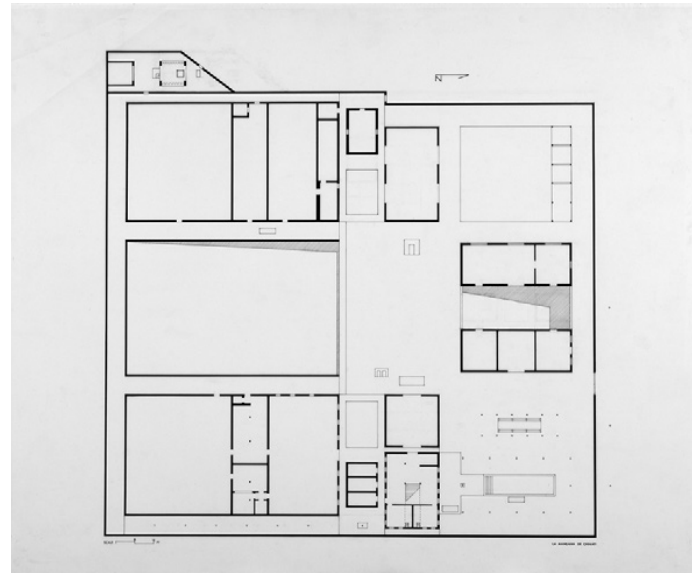
85. JUDD Donald, *op. cit. supra*, nota 9.

86. Coleccionista y marchante de arte, Leo Castelli dio gran visibilidad al primer trabajo escultórico de Donald Judd, no solo con la organización de un buen número de muestras en su galería, sino con la asunción de su representación artística, que se extendió durante un periodo de veinte años.



78

de posibilitar un encuentro entre objetos y espectador, de gran repercusión perceptiva en su experiencia; una nueva manera de trabajar lo escultórico, donde todo un repertorio de formas mínimas en su expresión, tienen la capacidad de activar un espacio ante la presencia y atenta mirada del espectador. Judd lleva un paso más todo esto, y traslada parte de esta exploración espacial al ámbito arquitectónico, en la intervención que realiza a partir de 1968 en el edificio que adquiere en el 101 Spring Street de Nueva York (figuras 76, 77 y 78). Supone éste un primer trasvase de ideas a la arquitectura, con la importancia que supone trabajar en una escala habitable, recurriendo a una incorporación de situaciones espaciales, testadas primero con sus objetos. De igual modo, y como reconociera el propio Judd, muchas de las ideas implicadas en la renovación de este edificio, servirían de precedente en la creación de objetos posteriores⁸⁷.



76

76 Donald Judd, *Plan Drawing for La Mansana de Chinati*, 1987. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

77 Fotografía exterior del cerramiento perimetral del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas.

78 Fotografía de los *15 Untitled Works* de Donald Judd, realizados entre 1980 y 1984 en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

79 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Hormigón armado. Kunsthalle Münster, Münster, Alemania.

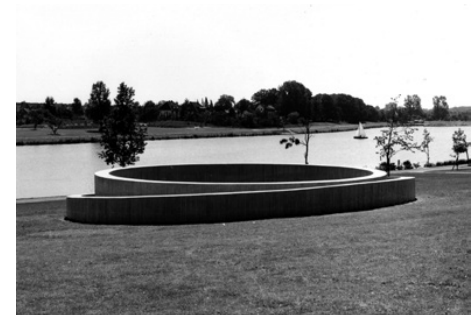
80 Fotografía aérea de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur.



77

Los siguientes capítulos están dedicados a otras de las categorías identificadas en la investigación, desarrolladas por Judd como una superación de aquello establecido en un primer momento con sus *objetos específicos*. Éste sería el caso del tercer capítulo, que examina el giro escultórico que Judd efectúa hacia la elementalidad de lo que se ha definido como objeto caja; una categoría que recoge todo un conjunto de trabajos, evolución de sus *boxes*, que se caracterizan ahora por su presentación vacía, descubierta desde la apertura total de su cara superior. Se trataría de una configuración elemental que se relaciona con una exploración filosófica desde planteamientos empíricos, y que se vincula así mismo con su posición contraria a la recepción de su trabajo por parte de la crítica; algo que le habría llevado, no solo a revisar desde la elementalidad su propuesta escultórica, sino a salir de Nueva York y su esfera museística, buscando un lugar en el que hacer comprensible su trabajo, y hacerlo en un contexto espacial adecuado. Con esas pretensiones decide instalarse en la localidad texana de Marfa, donde traslada su vivienda personal, su estudio creativo de trabajo, y donde empieza a probar espacialmente los trabajos que luego se expondrían en museos y galerías de todo el mundo. Instalado en Marfa, Judd lleva a cabo una operación arquitectónica conectada con la nueva categoría enunciada, y que se ha denominado caja de muros; una operación desarrollada fundamentalmente con la actuación que comprende el cerramiento de su residencia y estudio en Marfa: el complejo conocido como La Mansana de Chinati (figuras 79 y 80). Se trataría ésta de una actuación que Judd evoluciona en proyectos arquitectónicos no realizados, de programa habitacional, en los que se hacen presentes muchas de aquellas nociones espaciales conceptualizadas en paralelo desde sus objetos caja.

En los años siguientes, y casi en paralelo, Judd continúa explorando la proyección espacial que en la categoría del objeto caja se realizaba en vertical, y lo hace ahora con la extensión horizontal, paralela al suelo. Esto da lugar a una categoría que se constituye en lo que se ha denominado objeto túnel, por su apertura en dos caras verticales y paralelas, y la misma se analiza en el capítulo cuarto. En este caso ya no se contiene al espacio desde el recipiente que configura la caja, sino que el objeto implica una mayor apertura, con un espacio que fluye, de clara vocación focal. Esta exploración la lleva al límite con la propuesta artística de sus *15 Untitled Works* en el paisaje de Marfa (figura 81), dispuestos de manera alineada como conjuntos independientes y entendidos como un repertorio de posibilidades del espacio direccional; un espacio que en cada caso se orienta de acuerdo con un criterio específico, focalizando la visión a su través, en lo que lleva a entender la propuesta como un conjunto de marcos en el paisaje. Esta concepción espacial también se reconoce en intervenciones que Judd realiza sobre arquitecturas preexistentes, en las que se enfatiza la misma direccionalidad del espacio desplegada con sus objetos; intervenciones todas ellas realizadas de igual manera en Marfa, con objeto de adaptar las estructuras arquitectónicas a la exhibición del arte, y en las que esa direccionalidad es aprovechada por Judd en la generación de recorridos expositivos, claros y de enorme poder sorpresivo en su disposición.



79



80

87. JUDD, Donald. 101 Spring Street. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 584-587. ISBN 978-1-941701-35-5.



81



82

Al mismo tiempo que, desde esa exploración con objetos de apariencia cúbica, Judd hace explícita las posibilidades de extensión espacial con dos trayectorias diferenciadas, desarrolla una tercera categoría, que se caracteriza más que las otras por la integración en su contexto expositivo. Esto se analiza en un quinto capítulo, centrado en lo que se ha concretado como espacio relacional, que se inicia con unas propuestas alternativas entre el *site* y el *non-site*, propuestas que se resuelven condensando las características del lugar, y que en su instalación exterior se han configurado a modo de *objetos topográficos* (figura 82). Algo muy destacado de esta categoría es la traslación de esos principios implicados a la escala urbana, con propuestas que rompen con la tradicional idea de monumento, y ponen de relieve aquellas características del contexto en el que se integran. Destaca a este respecto la propuesta realizada por Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, configurada con tres fuentes conectadas entre sí, a partir de las condiciones del espacio público (figura 83). La incorporación de las condiciones del lugar conduce a analizar en el capítulo unas últimas propuestas, donde la integración del arte y la arquitectura se considera plena; propuestas que en ámbitos interiores se adaptan a los límites del contenedor expositivo, y en los exteriores se vinculan de manera análoga con los límites de las parcelas en las que se integran.

Ya en el sexto capítulo, se analizan aquellos trabajos que Judd desarrolla como una evolución de su pensamiento anterior, y que comienza a realizar en la década de 1980. Esto se produce al mismo tiempo que Judd se adentra en la producción de mobiliario en metal (figura 84), realizado en Europa, de donde obtiene ciertas claves productivas que trata de emplear en nuevas familias de objetos. Y frente a creaciones precedentes en las que las formas se presentan evidenciando ante el espectador las cualidades de un espacio abierto que es capaz de extenderse activando sus proximidades, Judd decide alterar ahora esas condiciones. Opta por cancelar de manera puntual las posibilidades de extensión de

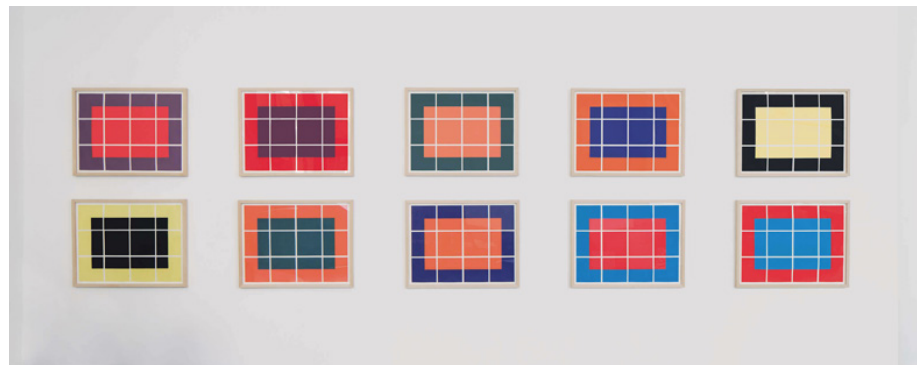
81 Fotografía de la exposición *Donald Judd: muebles y grabados*, celebrada en la Galería Elvira González de Madrid entre abril y julio de 2016.

82 Fotografía de la exposición *Donald Judd: The Multicolored Works*, celebrada en la Pulitzer Arts Foundation de San Luis entre mayo de 2013 y enero de 2014.

83 Donald Judd, *Series of Ten Untitled Woodcuts*, 1992-1993. Grabados en negro, azul, morado, rojo, naranja, amarillo y verde. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

84 Donald Judd, *Plan for a Complex of Ten Concrete Buildings*, 1987. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

85 Fotografía interior de la Ranch Office en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

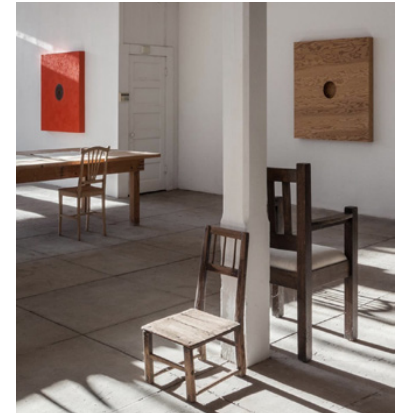


83

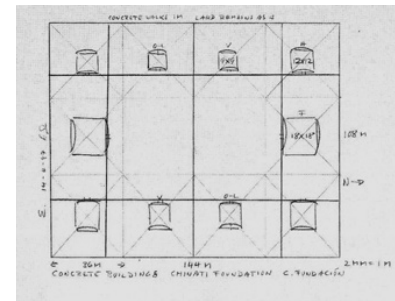
la espacialidad interna, o llevar a cabo sobre la misma una estrategia de compartimentación o zonificación; algo que alcanza las mayores cotas de expresión en su serie *Multicolored Works* (figura 85), donde la conexión con su mobiliario en metal es más que evidente en su producción y principios cromáticos. Y a partir de la nueva tendencia que Judd sigue en la compartimentación del espacio interno, la categoría evoluciona hacia otras obras, en las que dicha espacialidad consigue zonificarse desde el plano; una evolución explorada fundamentalmente en su serie reticular de grabados (figura 86), y aplicada en proyectos arquitectónicos, por las posibilidades organizativas que ofrece una trama sobre el plano. La aplicación de este recurso en la arquitectura es evidente en distintos proyectos, de los que destaca el proyecto no completado de sus *Concrete Buildings* (figura 87), por la traslación directa de la retícula generada en sus grabados. El capítulo finaliza con otra serie de proyectos, que incorporan a gran escala cuestiones que también se vinculan a lo modular y lo tramado, pero que implican una mayor complejización espacial por las dimensiones y alcance de las propuestas.

A partir de ello, la investigación alcanza el séptimo y último de los capítulos, en el que se da cuenta de la vuelta al origen que Judd ejemplifica con su trabajo, retomando algunas de aquellas obras artísticas que había tanteado en los años sesenta, en el desarrollo de sus primeros *objetos específicos*. No obstante, Judd regresa a esos objetos tras la investigación espacial implícita en sus últimas intervenciones de rehabilitación, afrontadas como actuaciones de recuperación de un buen número de construcciones preexistentes en Marfa, que adaptó para su reutilización con nuevos usos. Se trata de actuaciones realizadas desde operaciones fundamentales de limpieza y clarificación de sus espacios interiores, convertidos en protagonistas desde el trabajo minucioso con elementos puntuales; elementos integrados por objetos artísticos o mobiliario principalmente, dispuestos a modo de marcas en el espacio, que activan en su condición más elemental (figura 88). Esto se pone en relación con la aproximación que en estos años Judd realiza a la filosofía existencial, a la luz de sus notas y escritos personales sobre el tema. Y, finalmente, esa reafirmación en un espacio de condición existencial es analizada en esos últimos objetos que Judd produce desde finales de los ochenta, hasta su fallecimiento en febrero de 1994; objetos que evolucionan hasta su configuración de nuevo como marcas en la superficie plana, regresando de ese modo a los límites de la representación espacial en los que se había movido al inicio de su trayectoria.

Una vez desarrollados los contenidos principales que comprende la investigación, se finaliza el estudio con las conclusiones extraídas. Éstas constituyen toda una serie de reflexiones sintéticas obtenidas de las aportaciones principales que arroja la Tesis Doctoral; reflexiones que se entienden como un punto de partida, con la posibilidad de desarrollo de nuevas investigaciones sobre el tema. Así pues, ese conjunto de conclusiones finales no presenta un carácter cerrado, sino abierto a nuevas vías de exploración y análisis de realización futura.



85



84

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, pp. 44-45, 60-63. ISSN 0004-3273.
- BOCCHI, Renato. *La materia del vuoto*. Pordenone: Universalisa, 2015. ISBN 978-8894135961.
- BOCCHI, Renato. *Spazio, arte, architettura: Un percorso teorico*. Roma: Carocci editore, 2022. ISBN 978-88-290-1271-8.
- CIRAUQUI, Manuel. El arte y el espacio: anestésica. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Artea eta espazioa / El arte y el espacio*. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, pp. 35-63. ISBN 978-84-95216-81-6.
- DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 4-13 [consulta: 02-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>
- FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 116-147. ISBN 0-520-20147-7.
- FUCHS, Rudi. Decent Beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, pp. 5-7. ISBN 1-878283-31-6.
- FUCHS, Rudi. The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1996, vol. 1, pp. 1-6 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter01.pdf>
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 201-209. ISBN 84-206-7053-7.
- HASKELL, Barbara. Donald Judd: Beyond Formalism. En: Barbara HASKELL, ed. *Donald Judd*. Nueva York: Whitney Museum of American Art y W. W. Norton & Company, 1988, pp. 17-151. ISBN 978-0874270618.
- HINES, Thomas S. *Architecture and Design at the Museum of Modern Art: The Arthur Drexler Years, 1951-1986*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2019. ISBN 978-1606065815.
- HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.
- JITTA, Mariette Josephus. On Series. En: Jörg SCHELLMANN y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, pp. 24-29. ISBN 3-88814-710-7.
- JUDD, Donald, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. 101 Spring Street. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 584-587. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 338-351. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1984. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 410-414. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 490-497. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 832-858. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Specific Objects. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 134-145. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Interviews*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2019. ISBN 978-1644230169.

JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Flavin. Introduction. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 10-12. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Flavin y Rainer JUDD, eds. *Donald Judd Spaces*. Nueva York: DelMonico Books y Judd Foundation, 2020. ISBN 978-3791359540.

RAMOS JULAR, Jorge. *El espacio activo de Jorge Oteiza*. Director: Fernando Zapaarain Hernández. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014.

KELLEIN, Thomas, ed. *Donald Judd: The Early Works, 1955-1968*. Nueva York: Distributed Art Publishers, 2002. ISBN 978-1891024511.

KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004.

KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 46-60 [consulta: 03-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

KOPIE, Jeffrey, ed. *Art and Architecture*. Marfa: Chinati Foundation, 2000. ISBN 978-0967318615.

KRAUSS, Rosalind. Allusion and Illusion in Donald Judd. En: *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine, mayo 1966, vol. 4, n.º 9, pp. 24-26. ISSN 0004-3532.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977. ISBN 0-670-54133-8.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, pp. 30-44. ISSN 0162-2870.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Trad. de María Luz RODRÍGUEZ OLIVARES. Madrid: Ediciones Akal, 2004. ISBN 978-84-460-1175-0.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *El espacio específico de Donald Judd* [en línea]. Directores: Fernando Zapaarain Hernández y Jorge Ramos Jular. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2017 [consulta: 01-06-2022]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27669>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd. En: *Branca. Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, pp. 8-17. ISSN 2183-9190.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Fort D. A. Russell: un nuevo modelo de museo. Materia, espacio y color en la rehabilitación de los pabellones de artillería de Donald Judd en Marfa, Texas. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2017: a vision for the future*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017, pp. 1551-1560. ISBN 978-989-654-403-4. Disponible en: <http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2019/01/ICEUBI2017.livrodeproceedings.pdf>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos de hormigón. La influencia wrightiana en la obra de Donald Judd. En: *En Blanco. Revista de Arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, octubre 2018, vol. 10, n.º 25, pp. 127-138. ISSN 1888-5616. DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2018.10507>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Soprote. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, noviembre 2018, n.º 19, pp. 70-83. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. Arte e industria.

Reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2019: engineering for evolution*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019, vol. 2, pp. 87-97. ISBN 978-989-654-617-5. Disponible en: http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2020/06/ICEUBI2019-BookofProceedings-Vol2_final.pdf

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. El dibujo como método creativo: la construcción de una idea espacial en la obra de Donald Judd. En: *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*. Segundo Congreso Internacional IDEA (Investigación, Diseño, Educación y Artes) 2020. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, octubre 2020, n.º 9, pp. 63-77. ISSN 1390-8472. Disponible en: <https://publicaciones.uccuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3405>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, pp. 17-29. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, junio 2020, vol. 8, n.º 1, 23 pp. ISSN 2341-0515. DOI: <https://doi.org/10.14198/i2.2020.1.03>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Intercambios docentes online: una experiencia transdisciplinar sobre creación espacial. En: Daniel GARCÍA ESCUDERO y Berta BARDÍ I MILÁ, eds. *IX Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (IIDA)*. Barcelona: Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2021, pp. 331-341. ISBN 978-84-9880-969-5. DOI: <https://doi.org/10.5821/jida.2021.10549>

LÓPEZ BAHUT, Emma. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. Directores: José Juan González-Cebrián Tello y Carlos Labarta Aizpún. Tesis Doctoral. Universidad de

A Coruña, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, 2013.

MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978-84-460-1261-0.

MARCHÁN FIZ, Simón. *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde, 1994. ISBN 978-84-88559-08-1.

MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

MORGAN, Robert C. Rethinking Judd. En: *Sculpture Magazine* [en línea]. Jersey City: International Sculpture Center, abril 2001, vol. 20, n.º 3 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 0889-728X. Disponible en: <https://sculpturemagazine.art/rethinking-judd/>

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017, pp. 183-192. ISBN 978-84-16906-49-9.

PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. ISBN 84-7774-627-3.

PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral. Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000.

PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, pp. 55-70 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, pp. 12-16 [consulta: 02-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter07.pdf>

RAMOS JULAR, Jorge. *El espacio activo de Jorge Oteiza*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008.

ROJO DE CASTRO, Luis y Emilio TUÑÓN ÁLVAREZ. Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. En: *CIRCO*. Madrid: CIRCO M. R. T. coop., 1993, n.º 2, pp. 1-12.

SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 19-63. ISBN 978-3-86930-390-1.

SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 54-64 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

SMITH, Roberta. Donald Judd. En: Brydon SMITH, ed. *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, pp. 3-33. ISBN 978-0888842770.

STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989. ISBN 3-89322-495-5.

STOCKEBRAND, Marianne. Catalogue. En: Nicholas SEROTA, ed. *Donald Judd*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 161-245. ISBN 978-1854373953.

STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010. ISBN 978-0-300-16939-3.

STOCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 2-15 [consulta: 03-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 14-51. ISBN 978-0-300-19765-5.

TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Seis notas a propósito del libro Donald Judd Architektur. En: *Revista Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, agosto 1991, n.º 288, pp. 23-43. ISSN 0004-2706.

VIÑUELA DÍAZ, José María, ed. *La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear*. Alcobendas-Cáceres: Centro de Arte Alcobendas y Fundación Helga de Alvear, 2018. ISBN 978-84-942467-4-6.

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, enero 1965, vol. 39, n.º 4, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

YOUNG, Vernon. In the Galleries. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, junio 1957, vol. 31, p. 58. ISSN 0004-4059.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- 0 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 103. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- 1 Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, France, 1950-1955. *Fondation Le Corbusier* [en línea]. París: Fondation Le Corbusier, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_704.jpg?r=0
- 2 RAMOS JULAR, Jorge. *El espacio activo de Jorge Oteiza*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014, p. 300.
- 3 RAMOS JULAR, Jorge. *El espacio activo de Jorge Oteiza*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014, p. 159.
- 4 WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 17 [consulta: 21-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>
- 5 y 6 WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, pp. 14-15 [consulta: 21-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>
- 7 y 8 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, pp. 56-57. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- 9 KOPIE, Jeffrey, ed. *Art and Architecture*. Marfa: Chinati Foundation, 2000, portada. ISBN 978-0967318615.
- 10 Archives. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/archives/>
- 11 The Block. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/the-block/>
- 12 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, portada. ISBN 978-1-941701-35-5.
- 13 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Interviews*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2019, portada. ISBN 978-1644230169.
- 14, 15 y 16 PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, pp. 13-15 [consulta: 21-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter07.pdf>
- 17 KRAUSS, Rosalind. Allusion and Illusion in Donald Judd. En: *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine, mayo 1966, vol. 4, n.º 9, p. 24. ISSN 0004-3532.
- 18 BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, pp. 44-45. ISSN 0004-3273.
- 19, 20 y 21 BUTCHER, Sterry. Marianne Stockebrand: a Festschrift. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 44 [consulta: 21-06-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- 22 KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 53 [consulta: 21-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf
- 23 Donald Judd, May 6-June 25, 2011. *David Zwirner Gallery* [en línea]. Nueva York: David Zwirner Gallery, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2011/donald-judd-1>
- 24 Donald Judd: The Multicolored Works. *Pulitzer Arts Foundation* [en línea]. San Luis: Pulitzer Arts Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://pulitzerarts.org/art/donald-judd-the-multicolored-works/>

- 25 STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, portada. ISBN 3-89322-495-5.
- 26 *Revista Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, agosto 1991, n.º 288, portada. ISSN 0004-2706.
- 27 FUCHS, Rudi, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, portada. ISBN 1-878283-31-6.
- 28 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, portada. ISBN 3-7757-1132-5.
- 29 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007, portada. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- 30 STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, portada. ISBN 978-0-300-16939-3.
- 31 The Jewish Museum Remembers Kynaston McShine. *Jewish Museum* [en línea]. Nueva York: Jewish Museum, 08-01-2018 [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://stories.thejewishmuseum.org/the-jewish-museum-remembers-kynaston-mcshine-1d6741c02815>
- 32 KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, p. 42. ISSN 0162-2870.
- 33 KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, p. 40. ISSN 0162-2870.
- 34 PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003, portada. ISBN 84-7774-627-3.
- 35 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, portada. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- 36 LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Trad. de María Luz RODRÍGUEZ OLIVARES. Madrid: Ediciones Akal, 2004, portada. ISBN 978-84-460-1175-0.
- 37 Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/
- 38 MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, portada. ISBN 978-84-460-1261-0.
- 39 y 40 Writing. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/writing/>
- 41 y 42 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>
- 43 Donald Judd. *Solomon R. Guggenheim Museum* [en línea]. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/donald-judd>
- 44 y 45 JUDD, Donald. Sezession. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 117-118. ISBN 3-89322-495-5.
- 46 Architecture Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/architecture-office/>
- 47 Fotografía del autor.
- 48 National Endowment for the Humanities Awards Grant to the Judd Foundation Archives. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/article/national-endowment-for-the-humanities-awarded-grant-to-the-judd-foundation-archives/>
- 49, 50 y 51 Fotografías del autor.
- 52 Historical Archives of Contemporary Arts. *La Biennale di Venezia* [en línea]. Venecia: La Biennale di Venezia, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://www.labiennale.org/en/asac>
- 53 Estrategias sostenibles y alianzas en Bibliotecas de Museos. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [en línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/iv-jornadas-sobre-bibliotecas-museos>
- 54 La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear. *Fundación Helga de Alvear* [en línea]. Cáceres: Fundación Helga de Alvear, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://fundacionhelgadealvear.es/exposiciones/la-perspectiva-esencial-minimalismos-en-la-coleccion-helga-de-alvear/>
- 55 Marfa. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/visit/marfa/>
- 56 John Chamberlain, Various Works, 1972-1983. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/collection/john-chamberlain/>
- 57 LLAMAZARES BLANCO, Pablo. El espacio específico de Donald Judd. Categorías espaciales en la obra de Judd. En: *Corso di Teoria dell'Architettura dell'Università Luav di Venezia*. Venecia: Università luav di Venezia, 2019, cartel.
- 58 LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Del objeto minimalista al arte de la instalación. La definición del formato desde la obra de artistas españolas. En: *Seminario del Dottorato in Architettura, Teorie e Progetto della Sapienza-Università di Roma*. Roma: Sapienza-Università di Roma, 2021, cartel.
- 59 *Seminário de Teoria da Arquitetura na Universidade da Beira Interior*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2022, cartel.
- 60 *Arti e Architettura: corrispondenza d'amorosi sensi*. Venecia: Università luav di Venezia, 2018, cartel.
- 61 *Segundo Congreso Internacional IDEA (Investigación, Diseño, Educación y Artes) 2020*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2020, cartel.

62 GARCÍA ESCUDERO, Daniel y Berta BARDÍ I MILÁ, eds. *IX Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA)*. Barcelona: Grupo para la Innovación y la Logística Docente en la Arquitectura (GILDA), 2021, cartel.

63 *Branca*. *Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, portada. ISSN 2183-9190.

64 *En Blanco*. *Revista de Arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, octubre 2018, vol. 10, n.º 25, portada. ISSN 1888-5616.

65 *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Soporte. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, noviembre 2018, n.º 19, portada. ISSN 2171-6897.

66 *Estoa*. *Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, portada. ISSN 1390-7263.

67 [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, junio 2020, vol. 8, n.º 1, portada. ISSN 2341-0515.

68 *Tsantsa*. *Revista de Investigaciones Artísticas*. Segundo Congreso Internacional IDEA (Investigación, Diseño, Educación y Artes) 2020. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, octubre 2020, n.º 9, portada. ISSN 1390-8472.

69 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963/>

70 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

71 Fotografía de Jorge Ramos Jular.

72 y 73 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

74 Donald Judd, February 5 - March 2, 1966, 4 EAST 77. *Castelli Gallery* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/donald-judd5?view=slider>

75 Local History: Selections from Judd Foundation's Photo Archive, Part I. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-selections-from-judd-foundations-photo-archive-part-1-of-4/>

76 Local History: La Mansana de Chinati. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-la-mansana-de-chinati/>

77 The Block. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/the-block/>

78 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

79 FUCHS, Rudi, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, p. 29. ISBN 1-878283-31-6.

80 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 16 [consulta: 21-06-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

81 Judd: muebles y grabados. *Galería Elvira González* [en línea]. Madrid: Galería Elvira González, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://elviragonzalez.es/en/exhibition/donald-judd-muebles-y-grabados-2016/>

82 Donald Judd: The Multicolored Works. *Pulitzer Arts Foundation* [en línea]. San Luis: Pulitzer Arts Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://pulitzerarts.org/art/donald-judd-the-multicolored-works/>

83 Donald Judd: Prints. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/programs/donald-judd-prints/>

84 JUDD, Donald. Concrete Buildings. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 89. ISBN 3-89322-495-5.

85 Ranch Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-06-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/the-ranch-office/>



0 Donald Judd posando con una de sus pinturas, en la segunda mitad de la década de 1950.

I. TRABAJO INICIAL CON EL ESPACIO PICTÓRICO

I.1. PRIMEROS CONTACTOS CON LO FIGURATIVO

- I.1.1. Litografías de imágenes profundas
- I.1.2. Grabados de escenas simplificadas

I.2. LA EXPLORACIÓN DEL LENGUAJE ABSTRACTO: SERIE DE PINTURAS AL ÓLEO

I.3. HACIA UN RECHAZO DEL ILUSIONISMO PICTÓRICO

- I.3.1. Líneas onduladas sobre superficies de color
- I.3.2. Trazados rectilíneos para enfatizar el soporte
- I.3.3. Cancelación definitiva del espacio bidimensional
- I.3.4. Obras mixtas en el camino hacia el objeto

Los inicios de Donald Judd en lo artístico se remontan a la década de 1950 y se suceden en el medio pictórico, tras haber completado una etapa previa de carácter formativo. A través de este primer capítulo, trata de analizarse la relevancia de este primer contacto con el arte desde un punto de vista espacial, como base de un desarrollo creativo posterior. Un hecho que confirmaría la importancia concedida al espacio desde fases muy tempranas de su trayectoria, explorando las condiciones de espacialidad que quedan implícitas en la superficie bidimensional del soporte plano. Se analizan y clasifican aquellas obras que comprenden este trabajo inicial, profundizando en esas condiciones de espacialidad que se reconocen en cada caso. A la luz de ello se descubre una preocupación constante por aquello que afecta a la representación del espacio, que en las dos dimensiones se torna ilusionista. Algo que explora desde litografías, grabados y pinturas al óleo, hasta desembocar en obras más experimentales que, en última instancia, incorporan la especificidad que aportan determinados objetos encontrados. Se confirmaría con ello una primera evolución de sus ideas sobre el espacio, aún primigenias, que revelan una incesante búsqueda de una espacialidad alejada de todo rasgo ilusionista.

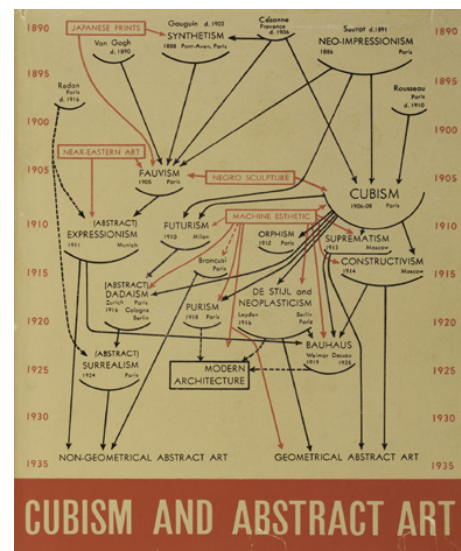
Donald Judd's artistic beginnings date back to the 1950s and successively take place in the pictorial medium, after having completed a previous formative stage. This first chapter attempts to analyze the relevance of this first contact with art from a spatial point of view, as the basis of a later creative development. A fact which would confirm the importance placed on space from very early stages of his career, exploring the conditions of spatiality which remain implicit in the two-dimensional surface of the flat support. The works comprising this initial work are analyzed and classified, exploring in depth those conditions of spatiality recognized in each case. In light of this, a constant concern for that affecting the representation of space, which in the two dimensions becomes illusionistic, is discovered. Something that explores from lithographs, prints and oil paintings, to end up in more experimental works that, ultimately, incorporate the specificity provided by certain found objects. This would confirm a first evolution of his ideas on space, still primitive, which reveal an incessant search for a spatiality which is far away from all illusionist traits.

I.1. PRIMEROS CONTACTOS CON LO FIGURATIVO

Desde que en 1948 iniciara sus estudios de arte en la Art Students League de Nueva York, Donald Judd ofreció muestras de un destacado interés por los mecanismos creativos de representación de la realidad. Esto desembocaría años más tarde en el desarrollo de una propuesta tridimensional y abstracta, entendida como una presentación material de su propia realidad espacial. Sin embargo, sus primeras obras, que pertenecen al medio pictórico, cuentan con un marcado carácter figurativo, representando objetos y elementos identificables a través de imágenes reconocibles. Vinculado de manera inicial a una expresión realista y naturalista del arte, que irá abandonando progresivamente con su trabajo sobre el espacio, esas primeras obras pueden agruparse en dos bloques fundamentales: la serie de litografías elaborada entre 1951 y 1953; y la serie de grabados realizada entre 1953 y 1955.

Pero el camino hacia la abstracción que iniciaba en ese punto Judd, contaba ya con una base muy sólida en relación a la no figuración dentro del panorama artístico estadounidense. Dando continuidad a los esfuerzos realizados en Europa en defensa de la abstracción¹, Alfred H. Barr Jr, primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, trazaba en la exposición *Cubism and Abstract Art* de 1936 toda una genealogía de obras, estableciendo los orígenes e influencias en el desarrollo del arte moderno. A través del catálogo que acompañó a la muestra (figura 1), Barr sintetizaba las conexiones en la historia del arte no representacional desde su aparición a finales del siglo XIX. Con ello, Barr presentaba al arte abstracto como una actitud artística y ofrecía argumentos en contra de los prejuicios que rodeaban a este tipo de manifestaciones. Para él, lo abstracto se basaría “*en la suposición de que vale la pena mirar una obra de arte, como una pintura, por ejemplo, principalmente porque presenta una composición u organización basada en el color, la línea, la luz y la sombra*”².

Unos años más tarde, el crítico de arte Clement Greenberg se convertiría en el continuador inmediato de las ideas desarrolladas previamente por Barr, efectuando una vigorosa defensa del arte abstracto y una rotunda oposición a lo figurativo. El pensamiento de Greenberg se generaba así a partir de los planteamientos de una crítica formalista



1

1. Destacan a este respecto los esfuerzos realizados por la asociación de artistas Abstracción-Creación formada en París en 1931, que trató de contrarrestar la tendencia representacional que estaba promoviendo el Surrealismo liderado por André Breton.

2. BARR, Alfred H., ed. *Cubism and Abstract Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1936, p.13 [consulta: 15-02-2020]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf



2

similar, que se presentaba independiente del contexto histórico y cultural, y que se basaba únicamente en juicios de valor de carácter estético³. En sus reflexiones sobre pintura, “Greenberg destacaba lo específico de ella, su bidimensionalidad y las manifestaciones prioritarias de su factura; es decir, destacaba la singularidad de su formato y la revelación de las variables de ejecución esenciales”⁴. A partir de ello, su influencia se sintió con fuerza en la escena neoyorquina, favoreciendo la irrupción de toda una serie de artistas, considerados por Greenberg como integrantes de la siguiente etapa del arte moderno. Esto lo pone de relieve en su ensayo de 1955 titulado *American-Type Painting*, donde argumenta cómo esos pintores, que dieron lugar a lo que se conoce como Expresionismo Abstracto, concedieron gran importancia a la superficie del plano pictórico, eliminando todo signo del carácter representacional⁵. La reafirmación en el abandono de lo figurativo en favor de un arte abstracto configurado desde su propia realidad material, conseguía con ello liberarse definitivamente del ilusionismo pictórico, en un acto de revalidación del arte de Estados Unidos.

Aunque la obra y el pensamiento de Donald Judd pronto se presentaron como herederos en cierto sentido de los planteamientos de Greenberg, sus primeras propuestas pictóricas aún eran deudoras de un carácter figurativo, que evocaba una realidad espacial externa a la propia obra. Así mismo, la evolución hacia la abstracción en esos primeros trabajos tuvo un desarrollo particularmente lento, por el que el artista toma conciencia de los mecanismos que intervienen en la representación del espacio. Judd estudia las múltiples posibilidades que le ofrece la figuración a través de paisajes e interiores arquitectónicos, constituyendo un reflejo de su entorno más inmediato o de escenas que él conoce⁶.

El realismo de esas obras recordará en gran medida a las pinturas pertenecientes al Regionalismo Americano, surgido en la década de 1930 como respuesta a la Gran Depresión. Los artistas más destacados de este movimiento, entre los que se encuentran Grant Wood, Thomas Hart Benton y John Steuart Curry, compartieron una misma for-

1 Portada del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en 1936 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

2 Grant Wood, *American Gothic*, 1930. Óleo sobre tabla. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.

3 Thomas Hart Benton, *Cradling Wheat*, 1938. Óleo sobre tabla. Saint Louis Art Museum, San Luis, Estados Unidos.

4 John Steuart Curry, *Baptism in Kansas*, 1928. Óleo sobre lienzo. Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.



3



4

mación artística, con la que trataron de desarrollar una expresión estadounidense propia, que alentaba a efectuar una vuelta al medio rural como solución a los problemas urbanos (figuras 2, 3 y 4). En una entrevista realizada por la crítica de arte Phyllis Tuchman al propio Judd en 1976, éste reconocía que, aunque no consideraba especialmente relevantes las obras de esos tres artistas, había tomado contacto con las mismas a una temprana edad⁷. Su posición crítica con el movimiento, convertido en el puente hacia el Expresionismo Abstracto⁸, constituye una muestra del gran interés que tenía el joven Judd hacia el mundo del arte, y que le llevaría a profundizar sobre la materia en esos años previos de su carrera en algunas de las instituciones más notables del país.

Cuando comenzó sus estudios en la Art Students League de Nueva York, poco después de su regreso del servicio militar en Corea⁹, Judd inicia una exploración artística personal en la que toma partido por el arte realista. No es de extrañar esta primera orientación en su etapa formativa, en la que aún se estaban gestando los movimientos genuinamente neoyorquinos, que terminarían por arrebatar a París la capitalidad del mundo del arte. De hecho, y con anterioridad al ingreso de Judd en la escuela, los ya referidos Benton y Curry habían ejercido la docencia en la institución, siguiendo los modelos franceses del siglo XIX. Esa tradición educativa, que posibilitó el desarrollo formativo de un gran número de artistas de la talla de Jackson Pollock, Roy Lichtenstein o Robert Smithson, constituyó una enseñanza fundamental en medios y estilos artísticos, clave en la obra temprana de todos ellos.

Con tan solo veinte años de edad, y al poco tiempo de haber iniciado su formación en la referida escuela neoyorquina, Judd decidió continuar sus estudios de arte en el College of William and Mary de Virginia. Sus preocupaciones en ese momento pasaban por encontrar una expresión propia del arte, que le llevara a desarrollar un lenguaje personal en el que poder desenvolverse con soltura. En ese punto, y viéndose a sí mismo como un pintor, Judd se adentraba en los principios que determinan la propia actividad del arte, desde su posición, afín desde un primer momento, a lo figurativo. Para una de las asignaturas cursadas en la universidad de Virginia, Judd escribió un breve trabajo titulado *El estudiante de pintura*¹⁰, en parte autorreferencial, donde sugiere el comienzo de su desarrollo profesional:

El pintor de imágenes, durante sus años como estudiante en una de las numerosas y con frecuencia incompetentes escuelas de arte del país, se encuentra en una posición desconcertante. De hecho, estaba en esta situación incluso antes de entrar en la escuela de arte, puesto que la determinación de si sus obras mostraban el talento y la habilidad suficientes como para merecer una carrera se produjo tras unos años de duda. Esta decisión, que solo él podía determinar y justificar, tenía que ser correcta, permanentemente correcta, ya que los años que pasaría en la escuela de pintura serían categóricamente despreciados como educación formal por parte de cualquier empleador futuro suyo en otra profesión¹¹.

3. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 35. ISBN 978-84-15462-10-1.

4. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017, p. 185. ISBN 978-84-16906-49-9.

5. GREENBERG, Clement. American-Type Painting. En: John O'BRIAN, ed. *The Collected Essays and Criticism. Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 217-235. ISBN 0-226-30623-2.

6. JITTA, Mariette Josephus. On Series. En: Jörg SCHELLMANN y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 24. ISBN 3-88814-710-7.

7. TUCHMAN, Phyllis. An Interview with Donald Judd, 4 June 1976. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2007, vol. 12, p. 52 [consulta: 02-02-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter12.pdf>

8. Son muchos los autores que coinciden en esta afirmación, motivada fundamentalmente por la influencia de Thomas Hart Benton sobre Jackson Pollock, del que fuera maestro y amigo personal en sus años de exploración pictórica.

9. El propio artista relata que, aunque en el servicio militar sirvió a una unidad de ingeniería, trató de desempeñar labores que se relacionaran con la práctica del dibujo. Véase TUCHMAN, Phyllis, *op. cit. supra*, nota 7, p. 52.

10. JUDD, Donald. The Student of Painting. En: Thomas KELLEIN, ed. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. Nueva York: Distributed Art Publishers, 2002, p. 50. ISBN 978-1891024511.

11. Ídem.

A la vista de esas palabras, se descubre la imagen de un joven artista que, con cierta seriedad y madurez, toma conciencia de las implicaciones que conlleva la decisión de adentrarse en las enseñanzas artísticas. Según afirma la comisaria de arte Marianne Stockebrand, el estudiante del relato, que bien podría ser el propio Donald Judd, “*parece estar impresionado por los logros de los grandes maestros y los muchos ismos, y fluctúa entre la desesperanza y el entusiasmo*”¹². Se trata de una actitud por la que poder reconocer, a partir de sus intereses y aptitudes en relación a la pintura, un camino propio que implique una propuesta radicalmente nueva, con lo que enfrentarse a lo desconocido conlleva. Ese camino de descubrimiento personal, que inicia de una manera ilusionante con sus estudios de pintura, constituía la única vía para Judd capaz de definir una propuesta artística sólida en el tiempo:

*Concentrado en su obra, el pintor puede olvidarse de sus muchas preocupaciones serias, como el asfixiante patrocinio de los poetas, la falta de un buen mercado, los dislates ignorantes de los críticos, el provincialismo americano y la propaganda artística que está arruinando a su público. Estos factores pueden ser importantes, pero lo más vital para el estudiante de pintura es una interpretación honesta y firme de su tema y, a pesar de verse sacudido en una controversia perpetua debe, con años sólidos de trabajo, crear a partir de su experiencia las pinturas que serán las respuestas válidas a la vida que le rodea*¹³.

Este relato resulta esclarecedor para comprender la actitud del joven artista que se adentra en el mundo del arte, y que pasa por afrontar con ilusión el reto que supone hallarse en la búsqueda de ese lenguaje personal. Judd parece incidir en el propio hecho de pintar como mecanismo para alcanzarlo, efectuando un trabajo serio y constante, capaz de ofrecer resultados significativos por encima de las dificultades del propio proceso de descubrimiento. Atendiendo a las reflexiones de Stockebrand, sus palabras manifiestan que él es particularmente consciente de los desafíos que se presentan ante un artista novel o, lo que es lo mismo, de la responsabilidad de ofrecer “*respuestas válidas a la vida*” según expresa Judd en su texto¹⁴. La historiadora del arte Brenda Danilowitz apunta al respecto que, a lo largo de esos primeros años de aprendizaje e iniciación en la pintura, aumentaron en Judd las dudas sobre los temas que tenía interpretar, dando respuesta al mundo que le rodeaba; algo que más tarde definiría como “*la lucha diaria con la pintura*”¹⁵. Naturalmente, las respuestas a todos esos interrogantes tardarían en hacerse evidentes para el artista estadounidense, que a través de sus primeras obras manifestó esa voluntad por comprender su entorno inmediato, con una intención claramente descriptiva de la realidad espacial.

Sin embargo, y ante esa búsqueda de conocimiento, la formación recibida en el College of William and Mary de Virginia no cumplió las expectativas de Donald Judd, que regresaría de nuevo a la Arts Students League de Nueva York. Al mismo tiempo, Judd decidió matricularse en la Columbia University, donde recibió docencia en ética,

filosofía social, geología, filosofía religiosa, historia de la literatura inglesa y sociología, todo ello en el marco del Departamento de Filosofía de la referida institución neoyorquina¹⁶. Es en esta etapa cuando la vocación por la pintura parece hacerse más evidente en el joven Judd que, con sus paisajes, estructuras y figuras, participó en las que serían sus primeras exposiciones, obteniendo en dos ocasiones el primer premio en las técnicas de dibujo y grabado¹⁷. Cuando en otoño de 1953 Judd obtuvo su licenciatura en filosofía con la máxima calificación, decide abandonar las clases en la Art Students League y establece su primer estudio en Nueva York. En ese momento iniciaba así una etapa como pintor independiente, a la que estaría dedicado alrededor de diez años.

Las obras realizadas en la primera mitad de la década de 1950, deudoras en buena medida de los dibujos en pastel de su adolescencia, plasmaron una realidad espacial a través de la superficie pictórica, germen de la posterior investigación estilística llevada a cabo con su propuesta creativa. En un contexto marcado por el fin de la Segunda Guerra Mundial, la propuesta temprana de Judd se asocia a un momento de oportunidad y cambio en la cultura artística estadounidense, que le permitiría explorar las particularidades propias de la pintura. Constituye así un desarrollo artístico y personal comprometido con su realidad, que parece tomar como base de su conducta las palabras enunciadas por el propio Clement Greenberg en 1948, coincidiendo con el año en el que Judd iniciaba sus estudios de arte:

El mayor estilo artístico de cualquier período es el que se relaciona con las verdaderas ideas de su tiempo. Pero una época puede rechazar sus ideas reales, volviendo a las del pasado —que, aunque no le pertenecen, parecen más seguras— y aceptar solo un arte que se corresponde con ese rechazo; en ese caso, la época pasará sin un gran arte, para lo que la verdad del sentimiento es esencial. En una época de desastres, los artistas menos comprometidos, como los políticos semejantes, podrán desempeñar mejor su trabajo ya que, al estar familiarizados con las consecuencias esperadas de lo que hacen, necesitan menos valor para seguir su curso. Pero los artistas más comprometidos, como los políticos semejantes, se desmoralizan porque necesitan mucho más valor que los conservadores para seguir un curso que, guiado por las ideas reales de la época, conduzca a territorio desconocido. [...] La sociedad puede negarse a tener nuevas ideas, negarse a dar nuevas respuestas —pero en ese caso sería mejor no hablar de arte¹⁸.

Con ese planteamiento, y como apunta el artista y arquitecto español Juan Navarro Baldeweg en sus *Escritos*, el enfoque de Donald Judd en sus primeros trabajos como pintor estaría teñido por la nebulosa teórica de Greenberg, responsable de haber generado un esquema mental evolutivo para las artes¹⁹. El carácter figurativo de esas primeras obras inicia bajo esa influencia un desarrollo progresivo hacia la abstracción, responsable del salto en su propuesta artística personal de la representación plana a la tridimensional o, lo que es lo mismo, de la eliminación del ilusionismo pictórico más característico de la tradición anterior.

12. STOCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, p. 4 [consulta: 15-02-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter17.pdf>

13. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 10, p. 50.

14. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 12, p. 4.

15. Esta expresión la enunciaría Donald Judd en una entrevista realizada por Jochen Poetter en 1989. Véase POETTER, Jochen. Back to Clarity: An Interview with Donald Judd. En: Jochen POETTER y Rosemarie E. PAHLKE, eds. *Donald Judd*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden y Hatje Cantz Verlag, 1989, p. 101. ISBN 3893221689.

16. Profundizando en su formación académica en la Columbia University, Marianne Stockebrand señala que “sus primeras notas estuvieron relacionadas con la República de Platón y sus principios filosóficos. Durante su segundo semestre, estudió a Aristóteles, Descartes, el Pragmatismo de William James y a Schopenhauer. Más tarde se especializó en la metafísica de Platón y Aristóteles, asistió a conferencias sobre filosofía de la ciencia y empirismo, y tomó cursos de ética, historia de la filosofía y cálculo proposicional. Por último, estudió el Ensayo sobre el entendimiento humano de John Locke y el Tratado de la naturaleza humana de David Hume”. Véase STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 12, p. 4.

17. Ídem.

18. GREENBERG, Clement. The Decline of Cubism. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.^a ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 570-571. ISBN 0-631-16575-4.

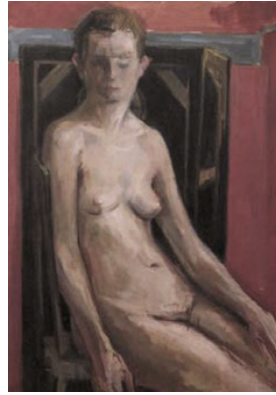
19. NAVARRO BALDEWEG, Juan, *op. cit. supra*, nota 4, p. 185.



5



6



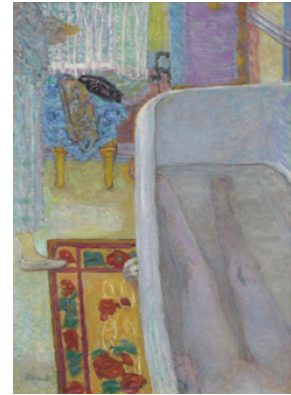
7



8



9



10

5 Donald Judd, título desconocido, 1952. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

6 Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1880. Bronce. Musée Rodin, París, Francia.

7 Donald Judd, título desconocido, 1950. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

8 Donald Judd, título desconocido, 1951. Técnica desconocida. Localización desconocida.

9 Henri Matisse, *Mi habitación en el Beau-Rivage*, 1918. Óleo sobre lienzo. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Estados Unidos.

10 Pierre Bonnard, *Desnudo en el baño*, 1925. Óleo sobre lienzo. Tate, Londres, Reino Unido.

11 Donald Judd, título desconocido, 1952. Carboncillo sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

12 Donald Judd, título desconocido, 1952. Carboncillo sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



11



12

I.1.1. Litografías de imágenes profundas

Entre 1948 y 1953 Donald Judd realizó sus primeras creaciones pictóricas, aún como estudiante de la Art Students League de Nueva York, con las que profundizó en composiciones de carácter académico, desarrolladas fundamentalmente a través de colores oscuros. Un buen ejemplo de ello lo constituye un retrato de 1952 que, con una tonalidad apagada, resalta la silueta de una figura humana que recuerda en gran medida a la escultura de *El pensador*, concebida por Auguste Rodin en 1880²⁰ (figuras 5 y 6). Esta pintura, así como la de una mujer desnuda que realizara en 1950 (figura 7), representan los inicios del joven artista, en los que seguiría plenamente las directrices de la institución artística neoyorquina. Esa formación académica le condujo también a la exploración de técnicas más vinculadas con el puntillismo, como se reconoce en una obra de 1951 en la que Judd reproduce un interior arquitectónico (figura 8). Según la historiadora del arte Ulrike Rehwagen, esto le relaciona con artistas de la talla de Pierre Bonnard y Henri Matisse, especialmente por las manchas de color que configuran las paredes de la estancia²¹. La obra *Mi habitación en el Beau-Rivage*, realizada por Matisse en 1918, o el *Desnudo en el baño* que Bonnard pintara en 1925, constituyen dos ejemplos representativos en la comparación con la obra de Judd (figuras 9 y 10). En los tres casos se presenta una vista forzada desde la parte superior de la estancia, donde toma protagonismo el lenguaje expresivo del color.

A partir de la formación recibida, la pintura fue inicialmente el medio de expresión artístico para Judd. Esas primeras obras que pintara al óleo a principios de la década de 1950, reproducen espacios arquitectónicos y figuras, que tratarían de posicionarse como elementos reconocibles dentro de los mismos²². Dando continuidad a esas obras iniciales Judd realizó distintos dibujos a carboncillo, entendidos como estudios sobre la representación espacial, que luego se materializaron en una serie de litografías realizadas entre 1951 y 1953. La profesora Lourdes Peñaranda afirma al respecto que en esos dibujos Judd no intenta capturar un momento concreto, sino que “se trata de estudios o ejercicios que reflejan una secuencia de planos opacos, transparentes y traslúcidos que segmentan, ordenan y revelan nuevas y posibles espacialidades”²³. En dichos carboncillos se comprueba la existencia de puertas y ventanas como elementos delimitadores del espacio, que determinan una visión distante, fruto de la generación de una ilusión de la realidad a través de su representación espacial (figuras 11 y 12).

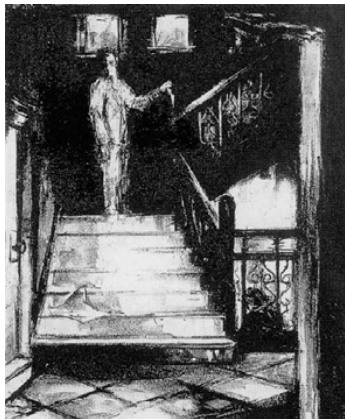
Las puertas y ventanas entreabiertas en todos esos dibujos favorecen la superposición de imágenes y espacios, anteriores y posteriores a dichos marcos internos, relacionándose entre sí dentro de la propia espacialidad de las obras. En todas ellas, los umbrales que constituyen esos marcos se presentan como un límite previo, ofreciendo tras ellos toda una sucesión de planos integrados por elementos arquitectónicos, mobiliario o figuras humanas. Ese interés que manifestara Judd en sus carboncillos por situar los cuerpos y los objetos en el espacio circundante, habría llevado al historiador y comisario de arte

20. REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 37.

21. Ídem.

22. KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004, p. 9.

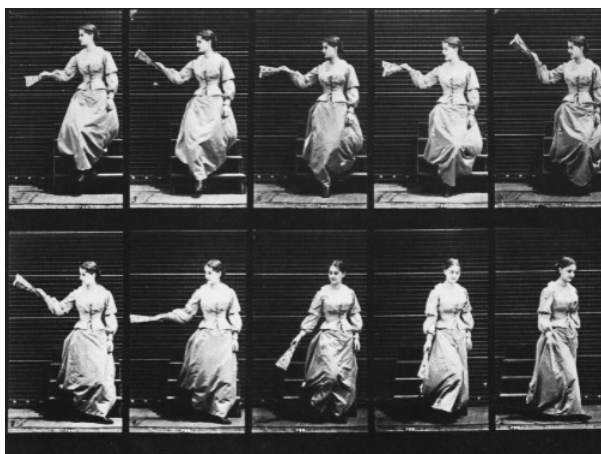
23. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 45.



13

Thomas Kellein a afirmar que esos dibujos habrían constituido los “*primeros borradores de un programa minimalista*”²⁴. Sin embargo, ese programa minimalista aún tardaría en hacerse evidente, encontrándose en una etapa figurativa caracterizada por la creación de una espacialidad ilusionista.

En las litografías que realizara a partir de los estudios anteriores, y que ofrecen un resultado en blanco y negro, el contraste entre la luz y la oscuridad vuelve a estar presente de una manera acusada. Esto en parte se debe a la propia técnica litográfica que, en cualquier caso, preserva la textura granulada de la piedra y transfiere la suavidad del carboncillo a las formas y líneas²⁵. Pero al igual que en los dibujos previos, lo más destacado lo constituye el recurso a los marcos en la creación de profundidad, considerado por el profesor Fernando Zaparaín como “*el método preferido de la modernidad para desplazar, fragmentar y multiplicar la mirada*”²⁶. Con ello se consigue capturar la realidad y reducir lo percibido a un único plano, ofreciendo una ilusión a través de la profundidad que se genera.



14



15

13 Donald Judd, título desconocido, 1951-1952. Litografía. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

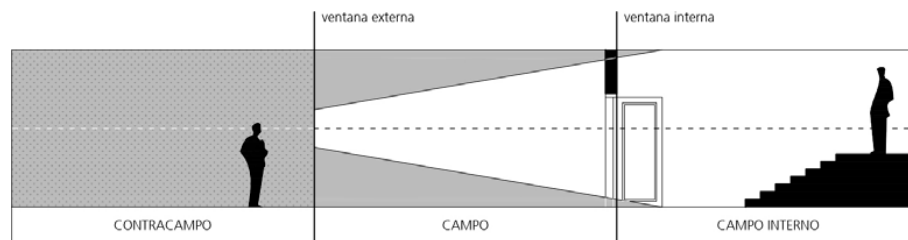
14 Eadweard Muybridge, *Mujer bajando escaleras*, 1887. Fotografía. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

15 Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera nº 2*, 1912. Óleo sobre lienzo. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Estados Unidos.

16 Donald Judd, título desconocido, 1951-1952. Análisis del esquema escópico de la obra.

17 Donald Judd, título desconocido, 1951-1952. Litografía. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

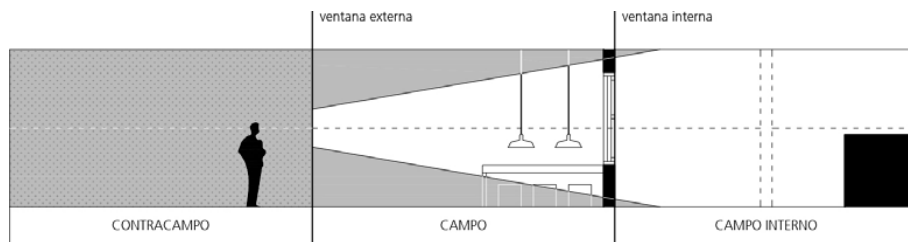
18 Donald Judd, título desconocido, 1951-1952. Análisis del esquema escópico de la obra.



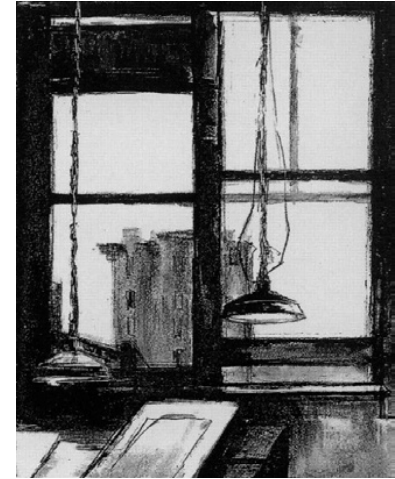
16

En una de las litografías, realizada entre 1951 y 1952, se aprecia esa configuración espacial apuntada, por la que el umbral de una puerta constituye el marco interno del cuadro, que da paso a una realidad protagonizada por una figura situada en una escalera (figura 13). La imagen la relaciona Peñaranda con las series fotográficas de Eadweard Muybridge y con la obra *Desnudo bajando una escalera nº 2*, realizada por Marcel Duchamp en 1912 (figuras 14 y 15), aunque considera que Judd “no se centra en el estudio del movimiento del sujeto, sino en las posibilidades expansivas del espacio pictórico”²⁷. El dualismo que se establece entre el objeto y el espacio, antiguo fundamento de la cultura figurativa occidental, se presenta con fuerza en la litografía de Judd, que enmarca a través de la puerta una espacialidad presidida por la silueta de la figura. Tal y como se aprecia en el esquema escópico de la obra (figura 16), la litografía en sí misma se constituye como un marco externo, que determina la visión seleccionada por el artista para llevar a cabo la representación. A partir de ello, el marco interno definido por la puerta, establece los dos ámbitos que refleja Judd en la obra: el campo o espacio anterior a la puerta, que coincide con la estancia en la que Judd toma la vista; y el campo interno o espacio posterior a la puerta, que recoge el núcleo de escaleras en el que se ubica la figura humana.

En la litografía en la que aparece una ventana, realizada en las mismas fechas que la anterior, el marco interno se muestra con un mayor protagonismo con respecto a la escena total que se representa (figura 17). La presencia de dos lámparas suspendidas en la estancia, superpuestas a cada una de las dos hojas que componen la ventana, ha llevado al reconocimiento e interpretación de dos tiempos distintos en la obra, que tratarían de abarcar la vista del exterior en la que se reconoce la silueta de un edificio²⁸. Atendiendo al diagrama escópico de esta litografía (figura 18), Judd se detiene más en la representación del propio marco interno que constituye la ventana, así como en el campo o espacio anterior que pertenece a la referida estancia. A pesar de la bidimensionalidad propia de la obra, la hoja derecha de la ventana se representa entreabierta, evocando una expansión espacial hacia un campo interno, que en este caso se corresponde con un ambiente exterior. Según Peñaranda, este espacio expandido “puede apreciarse ya como un interés en la obra de Judd, aunque quizá todavía tempranamente incipiente”²⁹.



18



17

24. KELLEIN, Thomas, ed. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. Nueva York: Distributed Art Publishers, 2002, p. 21. ISBN 978-1891024511.

25. JITTA, Mariette Josephus, *op. cit. supra*, nota 6, p. 24.

26. ZAPARAÍN, Fernando. *Imagen y espacio* [en línea]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011, p. 17 [consulta: 16-02-2020]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>

27. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 49.

28. *Ibid.*, p. 46.

29. *Ibid.*, pp. 47-48.

La poca profundidad de campo empleada en estas litografías de Judd, permite que los elementos ubicados en un primer plano de la composición puedan reconocerse con claridad. Así mismo, los contrastes de luces y sombras añaden interés a las representaciones, reforzando la sensación clásica de profundidad. Paulatinamente, Judd iría ampliando esa profundidad de campo, restando importancia al propio marco interno, en favor de los elementos mismos que integran los espacios. La perspectiva reconocible derivaría, con el tiempo, hacia las relaciones que se establecen entre fondo y figura.

Un buen ejemplo de todo ello lo representa una tercera litografía, realizada también entre 1951 y 1952, en la que una puerta se ubica a una mayor distancia del marco externo o punto desde el que se toma la vista que Judd reproduce (figura 19). Las posibilidades de expansión del espacio a través del umbral de la puerta se hacen así evidentes, con unos personajes y elementos que reivindican su posición dentro de esa condición



19



21



22

19 Donald Judd, título desconocido, 1951-1952. Litografía. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

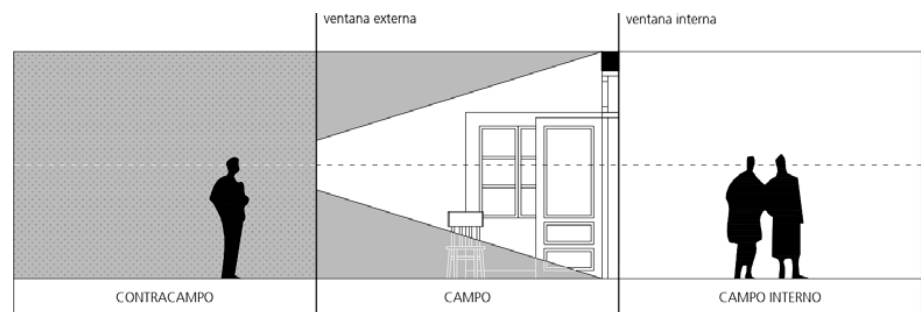
20 Donald Judd, título desconocido, 1951-1952. Análisis del esquema escópico de la obra.

21 Caspar David Friedrich, *Mujer en la ventana*, 1822. Óleo sobre lienzo. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, Alemania.

22 Vilhelm Hammershøi, *Dormitorio*, 1890. Óleo sobre lienzo. Hirschsprung Collection, Copenhague, Dinamarca.

23 Donald Judd, título desconocido, 1952. Litografía. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

24 Donald Judd, título desconocido, 1953. Litografía. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



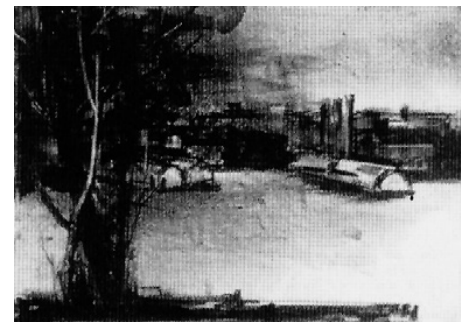
20

expandida. Como puede apreciarse el esquema perceptivo de la obra (figura 20), el campo interno en el que se posicionan las dos siluetas humanas parece querer traspasar el marco de la puerta, con un espacio continuo que se hace presente a través de la luz proyectada.

A la vista de todo ello, Judd multiplica la dimensión virtual de los interiores que reproduce mediante la inclusión de puertas y ventanas, que anteceden a una espacialidad mucho más compleja. El espacio que Judd nos presenta es poco reconocible en sus límites, como si tratara de hacer más énfasis en lo fenomenológico que en lo puramente geométrico. Al igual que en determinadas creaciones que pertenecen a otros medios afines como el cine, parece que “*lo importante no es la forma, sino las sensaciones, los efectos de luz y el entrelazamiento de planos*”³⁰. Se prima así la reproducción de un ambiente y las luces que confluyen en el mismo, sobre la disposición reconocible de personajes en la escena. De esta manera, los elementos de la composición quedan subordinados a esas condiciones interiores, e interaccionan con las líneas de fuga que determinan las puertas y las ventanas. Esto hace que dichos elementos pertenezcan parcialmente a un fuera de campo interno, que ayuda a construir un espacio muy articulado sin la necesidad de reproducirlo en su totalidad. Todo ello recuerda en gran medida a algunas escenas románticas de Caspar David Friedrich y, especialmente, a la obra del pintor danés Vilhelm Hammershøi (figuras 21 y 22). Este autor, distanciado temporal y geográficamente de Judd, se deleita “*en la profundidad de una vivienda en la que se suceden puertas y ventanas, pero en la que el marco de la estancia del primer plano vela las vistas hacia la naturaleza o hacia el siguiente interior*”³¹.

Las litografías analizadas, así como los dibujos y pinturas anteriores, ponen de manifiesto los diferentes intentos que realizó Donald Judd en el medio pictórico, dentro de su particular camino hacia la abstracción. Se trataba de imágenes figurativas de la realidad, que llevarían al artista a participar en su primera exposición colectiva titulada *Twenty-Second Annual New Jersey State Exhibition*, celebrada en noviembre de 1952 en el Montclair Art Museum de la ciudad homónima³². A esas obras de carácter realista se les unirían unas últimas litografías, que ejemplifican esa transición hacia las creaciones que integrarían otra nueva serie o etapa creativa (figuras 23 y 24). Estas obras, realizadas entre 1952 y 1953, recogen escenas paisajísticas, empleando un lenguaje que empieza a determinar ese cambio.

Cuando en 1953 finalizara sus estudios de filosofía en la Columbia University, la decisión de Judd de abandonar la Art Students League de Nueva York vendría motivada porque “*sintió que estaba progresando poco en su trabajo que, mientras estuvo allí, había sido principalmente figurativo*”³³. A lo largo de todos esos años en los que se formó como estudiante en la escuela, las enseñanzas de Louis Bouché, Reginald Marsh y Louis Bosa en dibujo, pintura y composición marcarían esa primera etapa pictórica³⁴, caracterizada por la representación de la realidad espacial a través de la superficie plana. Sus primeros trabajos establecieron así las bases de lo que sería la evolución y el desarrollo posterior de su propuesta artística, con la que lleva a cabo la ansiada búsqueda de identidad propia.



24



23

30. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando, *op. cit. supra*, nota 26, p. 11.

31. *Ibid.*, p. 20.

32. PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral. Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000, pp. 57-58.

33. SMITH, Roberta. Donald Judd. En: Brydon SMITH, ed. *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, p. 6. ISBN 978-0888842770.

34. REHWAGEN, Ulrike, *op. cit. supra*, nota 20, p. 37.



27



25

I.1.2. Grabados de escenas simplificadas

A partir de su trabajo con la técnica litográfica, Judd pronto recurrió al grabado en madera. Suponía un proceso más físico de corte y tallado, de interacción directa con el material, que ya no dependía de una imagen dibujada sobre una superficie plana, como ocurría con sus litografías³⁵. En estas nuevas obras, y por las limitaciones técnicas del trabajo sobre la madera, los elementos de la composición se muestran con un lenguaje más abstracto, expresado a través de todo un conjunto de líneas y formas con una mayor presencia. Con ese trazado más enfático, estos primeros grabados de Judd ayudan a comprender de qué manera lleva a cabo el abandono progresivo de la figuración y cómo son sus planteamientos respecto a la evolución del espacio en el medio pictórico. El uso del color sería uno de los factores determinantes, que ya no se limitaba exclusivamente al blanco y negro, sino que se abría a una gama más amplia que incluía verdes y azules, granates y rojos y, con menos frecuencia, colores como el ocre.

Pero antes de abordar todo ello, parece oportuno detenerse en el interés temprano que Judd manifestara por la técnica del grabado, y que le llevaría a realizar una multitud de obras en el formato hasta el final de su carrera artística. Como apunta la ya referida Brenda Danilowitz, experta en el ámbito artístico del siglo XX y en la propia técnica³⁶, el proceso indirecto que implica el trabajo del grabado lleva asociado un factor sorpresa, en lo que se obtiene después de ejecutar el trabajo a través de la prensa³⁷. Judd parece sentirse atraído por ese hecho, pues como afirmaría tiempo después: “*Siempre es una gran sorpresa. Siempre hay una gran brecha entre el aspecto que yo pienso que tendrán y el que realmente tienen. De hecho, nunca me puedo imaginar el aspecto que tendrán realmente*”³⁸. Aunque pueda resultar llamativo, a la luz del extremo control que Judd ejercerá en el proceso constructivo de su obra posterior, esto incide de un modo directo en su preocupación por el resultado final de sus obras, que en estos primeros grabados se traduce en una bús-

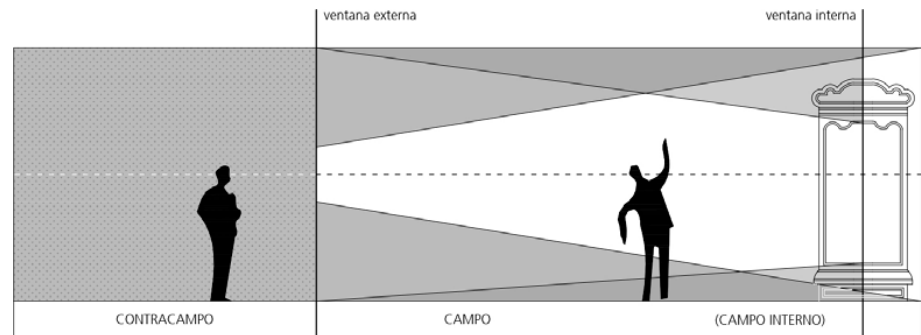
25 Donald Judd, título desconocido, 1953. Grabado en negro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

26 Donald Judd, título desconocido, 1953. Análisis del esquema escópico de la obra.

27 Donald Judd, título desconocido, 1954. Grabado en negro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

28 Vincent van Gogh, *El jardín de Saint-Paul*, 1889. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

29 Vincent van Gogh, *Noche estrellada*, 1889. Óleo sobre lienzo. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.



26

queda de la representación abstracta de la realidad. Esa evolución llevada a cabo con estas obras se vería favorecida también por el carácter experimental de la técnica, que permite una rápida producción y alteración, siendo el medio ideal para la experimentación por ensayo y error³⁹. Esto marcaría un paso fundamental en la trayectoria de Judd, por el que lo figurativo irá desapareciendo progresivamente de su repertorio artístico.

Uno de sus primeros grabados fechado en 1953, constituye quizás la última de sus obras que recurre a la figuración como medio de representación (figura 25). A través de la misma, y como continuación de las litografías realizadas en los años previos, Judd se volvería a servir del marco interno como dispositivo que ordena la composición. En este caso, dicho marco lo representa un elemento que, dispuesto de manera central en el conjunto, parece ser un espejo. Aunque se desconoce la intención concreta de Judd al reproducir este objeto, la hipótesis de que pueda ser un espejo cobra sentido con la figura de un hombre desnudo que gesticula frente a él. Al analizar el esquema escópico de la obra con ese planteamiento (figura 26), se podría explicar la línea vertical que atraviesa el espejo, y que consistiría en una de las aristas de la pared situada en el lado opuesto. El campo interno se superpone así con la propia estancia, como si Judd tratara de poner de relieve la representación del espacio y del personaje que se burla de sí mismo frente al espejo; un gesto, tal vez, del deseo de alejarse de lo figurativo.

A partir de 1954, los grabados reflejan ese giro hacia la abstracción perseguido por el artista, con escenas paisajísticas que tratarían de reproducir espacios exteriores, como los representados en sus últimas litografías. En uno de esos grabados, en el que aún emplea únicamente la tinta negra, se reconoce la imagen de unos árboles en un entorno natural, por el contraste que se establece con el fondo blanco del papel (figura 27). Dentro de la composición, los elementos naturales parecen fundirse con el entorno, fruto del trabajo sobre la madera con las herramientas de corte. Esto ofrece un efecto similar al conseguido por Vincent van Gogh en obras como *El jardín de Saint-Paul* o *Noche estrellada*, ambas de 1889, donde las pinceladas vibrantes sobre el lienzo aluden a una naturaleza sometida al filtro de la abstracción (figuras 28 y 29). En el caso de Judd, y como señala la comisaria de arte Mariette Josephus Jitta, el color blanco del soporte evoca la luz y el espacio, mostrándose con el mismo valor de las siluetas en negro de los árboles, que adquieren en el conjunto un carácter parpadeante⁴⁰.

En los siguientes grabados que realiza, el abandono de lo figurativo parece confirmarse, con unas imágenes que recogen el cambio progresivo que había iniciado en obras anteriores (figuras 30, 31 y 32). A ese respecto, Jitta sostiene que dichas imágenes aún mantendrían una estrecha relación con cosas percibidas por el artista y afirma lo siguiente: “*Las formas se vuelven más concisas y más enfáticas. Es como si presentarán una señal de aquellas cosas de las que derivan*”⁴¹. En todas estas obras destaca como novedad el empleo del color, con el que Judd enfatiza figuras y elementos parcialmente reconocibles y, al mismo tiempo, superficies que siguen tratando de contextualizar espacialmente cada una



29



28

35. DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, p. 6 [consulta: 16-02-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter19.pdf>

36. Brenda Danilowitz ha combinado su labor como comisaria jefe de la Josef and Anni Albers Foundation de Bethany, Connecticut, con investigaciones sobre artistas africanos del siglo XX, como los grabadores John Muafangejo y Azaria Mbatha.

37. DANILOWITZ, Brenda, *op. cit. supra*, nota 35, p. 5.

38. POETTER, Jochen, *op. cit. supra*, nota 15, p. 100.

39. DANILOWITZ, Brenda, *op. cit. supra*, nota 35, p. 5.

40. JITTA, Mariette Josephus, *op. cit. supra*, nota 6, p. 24.

41. Ídem.



30



31

de las escenas. Otra de las cuestiones más notables que se desprende de estos grabados, la constituye la proporción que se establece entre el área de la impresión y la superficie total del papel. Progresivamente, la región que ocupa la imagen del grabado se va ampliando hasta aproximarse a los bordes del soporte, como si tratara de deshacerse de cualquier referencia a un marco externo que acentuara la representación de la realidad. Este gesto podría relacionarse con la posición que va tomando Judd frente al ilusionismo pictórico, y que evolucionaría más tarde con su exploración del espacio real.

Algunas de las obras desarrolladas en esta etapa se exhibieron en la segunda exposición colectiva en la que participó Donald Judd; en este caso, se habría celebrado en la City Center Art Gallery de Nueva York, en noviembre de 1954. Tal y como recoge Blaženka Perica en sus investigaciones sobre el artista, un crítico se referiría su participación en la muestra junto con artistas de la talla de Jules Olitski⁴², cuyo trabajo describiría como impresionante, “*como lo fue la escena del río de Judd*”⁴³. Esta referencia confirmaría así la presencia de Judd en el panorama artístico neoyorquino, en un momento determinado por las prácticas del Expresionismo Abstracto. Las siguientes exposiciones en las que participó reflejarían ese hecho y su tendencia hacia el lenguaje de la abstracción, con unas obras cuyos motivos seguían aludiendo a temas como el paisaje, reflejo de su entorno más próximo.

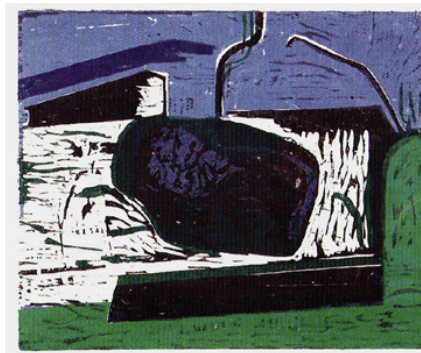
La obra más evolucionada a ese respecto la constituye su último grabado de esta etapa (figura 33), con el que avanza muchos de los temas que van a configurar sus próximas pinturas. A través del mismo, se pueden reconocer algunos de los cambios que apuntan hacia una mayor simplificación, con formas más sólidas y definidas que eliminan la sensación de profundidad espacial en la obra; un primer paso, según Peñaranda, para desarrollar una propuesta pictórica “*que busca despojarse de la representación de la realidad exterior propiamente dicha para lograr la aprehensión de su propia condición plástica*”⁴⁴.

30 Donald Judd, título desconocido, 1954. Grabado en negro, marrón y granate. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

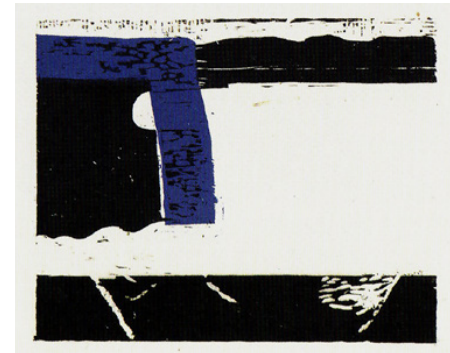
31 Donald Judd, título desconocido, 1955. Grabado en negro, rojo y verde. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

32 Donald Judd, título desconocido, 1955. Grabado en negro, azul y verde. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

33 Donald Judd, título desconocido, 1956. Grabado en negro y azul. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



32



33

I.2. LA EXPLORACIÓN DEL LENGUAJE ABSTRACTO: SERIE DE PINTURAS AL ÓLEO

Hasta la década de los años cincuenta, las manifestaciones más destacadas del arte europeo del siglo XX habrían sido, a los ojos de los estadounidenses y según los planteamientos del historiador del arte Charles Harrison, el Cubismo y el Surrealismo⁴⁵. Para Harrison, al Cubismo y sus derivados se les habría considerado como movimientos esencialmente plásticos y preocupados con el espacio pictórico, mientras que al Surrealismo se le habría visto como una tendencia no plástica y volcada con la liberación del espíritu⁴⁶. A partir de ello, Clement Greenberg consideró que la nueva pintura norteamericana era la heredera natural de la primacía que había ostentado París en lo artístico antes de la Segunda Guerra Mundial y, como recoge Navarro Baldeweg, “*el Nueva York en el que vive Donald Judd es ya, en esos años, un vigoroso foco creativo del arte*”⁴⁷. Pero la posición radical de Greenberg en defensa de la abstracción y su negación de lo figurativo contribuyó a un desarrollo paralelo del nuevo arte, en el que él se mostraría ligado a la obra de Jackson Pollock y Harold Rosenberg, el otro gran teórico del momento, a la propuesta de Willem de Kooning. Mientras que la primera facción apoyaba una expresión formalista, la segunda, que involucraba a un mayor número de artistas, aún tomaba el Cubismo sintético de Picasso como punto de referencia y trabajaba con la figura humana⁴⁸. Sin embargo, y alejados de las formas tradicionales del realismo pictórico por la naturaleza antisocial de los tiempos, todos ellos trataron de buscar una justificación generalizada de la abstracción como impulso a esa nueva manifestación propia:

*Determinadas personas siempre dicen que deberíamos volver a la naturaleza. Me doy cuenta de que nunca dicen que debiéramos avanzar hacia la naturaleza. Parece que están más preocupados de que regresemos, que de la naturaleza. Si los modelos que utilizamos son las apariciones vistas en un sueño o el recuerdo de nuestro pasado pre-histórico, ¿es esto menos parte de la naturaleza o del realismo que una vaca en un campo? Yo creo que no. El papel del artista, por supuesto, siempre ha sido el de ser creador de imágenes. Distintos tiempos requieren distintas imágenes. Hoy, [...] nuestras imágenes obsesivas, subterráneas y pictográficas, son la expresión de la neurosis que es nuestra realidad. A mi juicio, existe una llamada abstracción que no tiene nada de abstracción. Todo lo contrario, es el realismo de nuestro tiempo*⁴⁹.

42. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, pp. 57-58.

43. NEWBILL, Al. Fortnight in Review. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, noviembre 1954, vol. 29, p. 29. ISSN 0004-4059.

44. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 51.

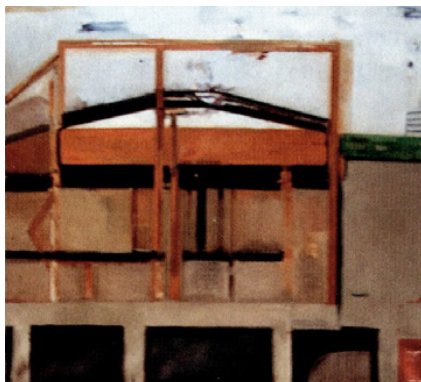
45. HARRISON, Charles. Expresionismo Abstracto. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 145. ISBN 84-206-7053-7.

46. Ídem.

47. NAVARRO BALDEWEG, Juan, *op. cit. supra*, nota 4, p. 185.

48. COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB. *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, p. 70. ISBN 978-0-500-51772-7.

49. GOTTLIEB, Adolph. Statement. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 564-565. ISBN 0-631-16575-4.



34



35



36



37

34 Donald Judd, título desconocido, 1955. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

35 Donald Judd, título desconocido, 1955. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

36 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

37 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

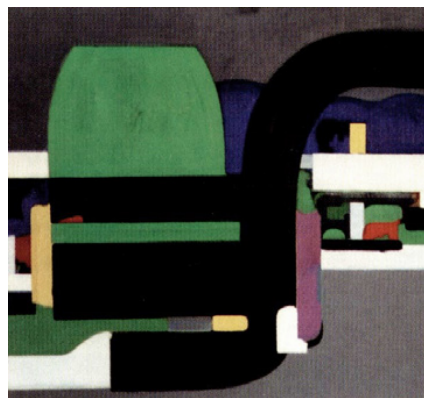
38 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

39 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

40 Imagen aérea del Aeropuerto Internacional de Washington-Dulles, Estados Unidos, incluida por Blaženka Perica en su estudio.



38



39

Pero ante ese escenario, determinado por la confianza en la vitalidad del arte estadounidense que con el tiempo convino en denominarse Expresionismo Abstracto, Donald Judd regresó a la Columbia University de Nueva York, donde cursaría los estudios de historia del arte. A pesar de que Judd ya se había iniciado en el ámbito pictórico, con exposiciones en las que recibió un reconocimiento positivo por parte de la crítica, no se encontró satisfecho con los resultados obtenidos y decidió profundizar en sus conocimientos, como vía para determinar un lenguaje propio en el que desenvolverse cómodamente. Hasta que finalizó sus estudios en verano de 1959 asistió como alumno a las clases de Rudolf Wittkower y Meyer Schapiro, reconocidos autores del ámbito artístico, adquiriendo sólidos conocimientos en historia del arte “*que complementarían y enriquecerían su experiencia como pintor*”⁵⁰.

Las primeras pinturas de esta etapa fueron creadas en 1955, desarrollando una propuesta más abstracta de paisajes y objetos. Y aunque estos aún se muestran como elementos reconocibles dentro del lienzo, la solidez de sus formas parece ganar importancia en el conjunto a través de la condición plana del color. Dos de estas obras, en las que se reproduce una estructura abstracta de elementos geométricos, constituyen un punto de partida en la exploración sobre un mismo motivo (figuras 34 y 35); según Peñaranda, se trata de “*una especie de profundización focal dentro del mismo espacio estudiado, para abundar en el detalle*”⁵¹. A través de esas imágenes se identifica una estructura espacial formada por líneas rojas y negras, prefiguración de su obra escultórica posterior, reconocible por el contraste que se establece con el fondo claro de las obras. Dichas composiciones podrían llevar a asociaciones con algunos de los temas del arte constructivista, puesto que el espacio que esa estructura delimita en cada obra, representación de un espacio ilusorio, alude a una experiencia dinámica y corporal, con la que artistas como Vladímir Tatlin o Aleksandr Ródchenko habían trabajado en el primer cuarto del siglo XX.

Como continuación de esas primeras imágenes Judd realizó otras dos pinturas, en las que se reproduce un paisaje urbano de aparente familiaridad para el artista, del que se habría identificado un puente como elemento que capta su atención (figuras 36 y 37). Tal y como señala al respecto Rehwagen, en estas dos obras se hace evidente el proceso de abstracción que sigue Judd, por el que las formas representadas en la primera pintura se simplifican en la segunda a través de su geometrización y el uso del color⁵². Con esta segunda propuesta, realizada como variación de la precedente pero en un formato mayor, se desdibuja así la silueta de todos los elementos de la escena, identificándose únicamente la figura del árbol que cubre ligeramente el puente. De ese modo, la conexión con la realidad todavía es palpable en estos primeros óleos del artista, que tuvieron su presencia en exposiciones colectivas de 1955 y fueron reconocidos por Kellein como obras determinantes de su trabajo posterior⁵³.

Ya en 1956, una tercera pareja de obras completaría esa exploración del lenguaje abstracto, empleando los mismos mecanismos de simplificación que en esas pinturas



40

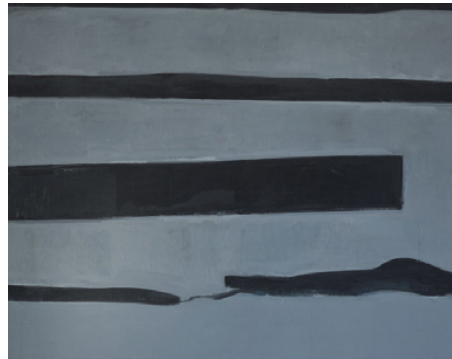
50. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 12, p. 4.

51. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 53.

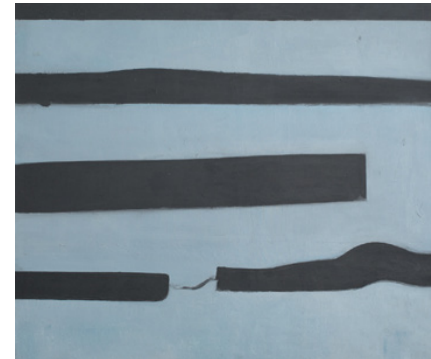
52. REHWAGEN, Ulrike, *op. cit. supra*, nota 20, pp. 38-39.

53. No en vano, algunas de estas obras abrirían la exposición *The Early Works, 1955-1968*, que fue comisariada por el propio Thomas Kellein y se celebró en el Kunsthalle de Bielefeld en el año 2002. Es de destacar que la mayoría de las obras de este período fueron publicadas por primera vez en el catálogo de la muestra. Véase KELLEIN, Thomas, *op. cit. supra*, nota 24.

previas (figuras 38 y 39). Estas obras se basaron en una vista de Welfare Island, isla en el estrecho del East River de la ciudad de Nueva York, y en las mismas se puede reconocer ese deseo de distanciarse con su pintura de la imagen figurativa, de la alusión y, en definitiva, de la representación espacial. En ambas pinturas, una forma escultural negra adquiere el protagonismo del conjunto y destaca sobre las formas planas que completan la vista exterior, caracterizada por el empleo de una paleta de colores que se basa en tonos grises, azules y verdes. Pero los elementos que se reproducen con pinceladas más sueltas en el primer óleo experimentaron como en los casos anteriores un proceso de definición formal, logrando en el segundo una expresión más clara de la estructura y el color, que redundaba en una espacialidad menos profunda y más plana. Tal y como describe este hecho la historiadora y comisaria de arte Barbara Haskell, “la búsqueda de Judd de una expresión visual más objetiva e inequívoca, le llevó a expulsar de sus imágenes de paisajes todas las referencias metafóricas a cualquier cosa que no fueran las propiedades formales de la pintura”⁵⁴. Sin embargo,



41



42

41 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

42 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

43 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

44 Donald Judd, *Untitled*, 1956. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

45 Barnett Newman, *Horizon Light*, 1949. Óleo sobre lienzo. Sheldon Museum of Art, Lincoln, Estados Unidos.



43



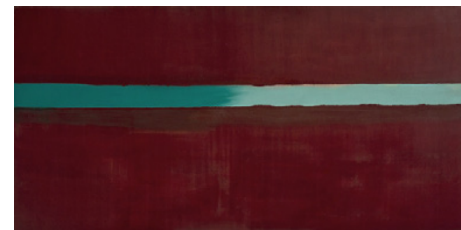
44

las pinturas que reproducen la vista de Welfare Island todavía llevarían al reconocimiento de esas referencias externas; autores como Blaženka Perica han profundizado en el parecido que se establece entre las imágenes de Judd y los trazados viarios de los medios de transporte⁵⁵ (figura 40).

A partir de ese momento las alusiones a la realidad fueron disminuyendo, aunque el reconocimiento de la naturaleza aún parece estar presente en las interpretaciones que la historiografía realizara de las siguientes obras (figuras 41, 42, 43 y 44). La crítica de arte estadounidense Roberta Smith reconoce en las primeras unos elementos horizontales en forma de bandas que, con cierta ondulación y parcialmente interrumpidos, evocan la superficie térrea que se recorta sobre un paisaje de color neutro⁵⁶. Sin embargo, y ante esas afirmaciones, el propio Judd admitió tener otras referencias más allá de la analogía natural, y reconocería estar influenciado por una obra de Barnett Newman, en la que éste se aleja de la representación de un paisaje y trabaja con una sombra de carácter abstracto⁵⁷ (figura 45). La presencia de esas bandas, que de alguna manera establecería una conexión incierta con la línea del horizonte, se fue desdibujando en las otras pinturas de Judd a través de formas sobre el lienzo que, en cualquier caso, se presentaban como elementos menos reconocibles.

En septiembre de 1956, el artista participó con algunas de las obras anteriores en la exposición *Don Judd and Nathan Raisen*, celebrada en la Panoras Gallery de Nueva York. Constituyó uno de los momentos clave en el desarrollo artístico de Donald Judd, en el que la crítica fijó sobre él su atención ofreciendo, no solo difusión a su propuesta, sino muestras de los rasgos estilísticos que iban determinando la evolución de su lenguaje. Así, el autor James Mellow, a través de la reseña *Reviews and Previews*, destaca que “*la pintura de Judd se encuentra más próxima a lo superficial, con menos interés en el sombreado de color en profundidad*”⁵⁸. Las imágenes nítidas de esas obras continuaban así con la exploración de las posibilidades de un espacio plano, que aún no se había desprendido completamente del ilusionismo pictórico.

Pero las pinturas que Judd realizara entre 1957 y 1958, se presentan como aquellas más evolucionadas de entre todas las que configuraron esta etapa. Las críticas que había recibido en las muestras anteriores pudieron llevar al artista a desarrollar unas formas irregulares, configuradas como elementos más difíciles de describir, que apuntaban hacia la especificidad propia del medio pictórico. Como puede apreciarse en algunas de estas obras (figuras 46, 47 y 48), esas formas planas y geométricas sobre campos de color ya no se corresponderían con objetos reales externos al cuadro; algo, que confirmaría en su propuesta su adscripción definitiva a un vocabulario abstracto y la eliminación de la representación idealista de una espacialidad exterior. Esto habría llevado a relacionar sus pinturas con la obra de Robert Motherwell o Franz Kline, aunque la vinculación con el Expresionismo Abstracto la confirma el propio Judd en algunos de sus escritos⁵⁹, donde reconoce abiertamente sus influencias:



45

54. HASKELL, Barbara. Donald Judd: Beyond Formalism. En: Barbara HASKELL, ed. *Donald Judd*. Nueva York: Whitney Museum of American Art y W. W. Norton & Company, 1988, pp. 21. ISBN 978-0874270618.

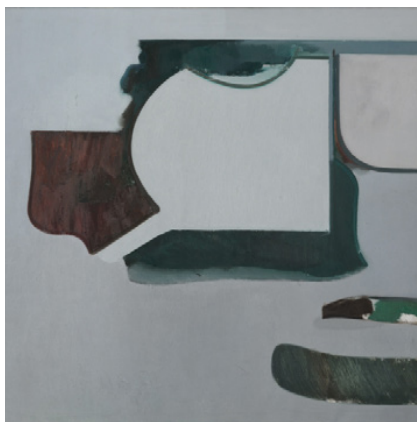
55. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, pp. 59-60.

56. SMITH, Roberta, *op. cit. supra*, nota 33, p. 9.

57. KÖNIG, Kasper. Interview: Kasper König und Donald Judd. En: *Donald Judd für Josef Albers*. Bottrop: Moderne Galerie und Josef Albers Museum, 1977, p. 5.

58. MELLOW, James. Reviews and Previews. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, septiembre 1956, vol. 30, p. 17. ISSN 0004-4059.

59. Judd se referiría a estas pinturas de finales de la década de 1950 como obras expresionistas abstractas, y considera que estas estuvieron influenciadas en cierta medida por la propuesta pictórica de Pollock. Véase JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 420. ISBN 978-1-941701-35-5.



46



47



48

46 Donald Judd, *Untitled*, 1957. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

47 Donald Judd, *Untitled*, 1958. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

48 Donald Judd, *Untitled*, 1958. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

49 Autor desconocido, *Puerta del Sol*, 300-1050 d. C. Piedra tallada. Tiahuanaco, Bolivia.

50 Donald Judd, *Entrance*, 1957. Óleo sobre lienzo. Judd Localización desconocida.



50

El trabajo de Jackson Pollock supuso una manera de enfatizar la superficie de la pintura y de todo el ámbito pictórico. En su naturaleza de conjunto había poco de la composición europea en el sentido tradicional, siendo asimétrica de una manera específica. A ese respecto había visto las pinturas de Newman, que apenas entendía, pero que en última instancia se aproximaban mucho más a mi forma de pensar. Mi versión del expresionismo era mucho menos radical que la de Pollock y, por lo tanto, daba continuidad a las sugerencias de la inmediatez antigua, la del sentimiento inmediato de la tradición europea. Al abandonar esto, las superficies de mis pinturas se volvieron lisas, uniformes y de colores brillantes⁶⁰.

Así, en sus últimas pinturas Judd apostó por el empleo de esas formas más abstractas y definidas, que trataban de suprimir toda referencia a un equilibrio compositivo de elementos y a un contenido simbólico preconcebido⁶¹. En conexión con esa idea, el artista habría reconocido sentirse atraído por la expresión geométrica que empleaba áreas planas y uniformes, pero advierte que “*la geometría relacionada con el espacio propio de la pintura tradicional europea, era demasiado antigua e irrelevante en su significado*”⁶². Es por ello que su vinculación inicial con los modelos cubistas pronto se distanció del carácter representacional de su lenguaje, a través de unas masas de color que primero fueron orgánicas y posteriormente se transformaron en curvas entrelazadas. No obstante, su reacción contra el deseo de reflejar fielmente la realidad espacial podría relacionarse con los planteamientos del Postimpresionismo, interesados en la simplificación de las formas naturales a su esencia geométrica. No se descarta ese vínculo, pues la evolución pictórica de su obra se desarrolló simultáneamente a su formación con el historiador del arte Meyer Schapiro, experto en la pintura de Van Gogh y Cézanne⁶³.

En esa investigación espacial que desarrolla Judd con su propuesta, también resultan significativos los escritos que realizara como alumno de la Columbia University de Nueva York, y que determinarían a partir de 1959 su papel como crítico de arte. En uno de ellos, realizado para la asignatura de arte antiguo mexicano y peruano, analiza las características del arte precolombino, de las que destaca la utilización de una única vista, frontal y plana⁶⁴. Concede especial atención a las obras que cuentan con un vacío o espacio central (figura 49), pues considera que son las más capaces de liberarse de las cualidades de la forma y conseguir un carácter dinámico⁶⁵. Esta lectura refleja así su temprano interés por las cualidades espaciales del arte, que se trasladaría a obras como *Entrance*, realizada por Judd en 1957 (figura 50). Al igual que la *Puerta del Sol* de Tiahuanaco, Judd recurre al marco como elemento definitorio de un espacio, que evoca una expansión del vacío desde el centro hacia el borde o zonas laterales. Es por ello que, autores como Peñaranda, han interpretado pinturas como ésta como “*la gestación preparatoria, una antesala y estudios necesarios para el desarrollo subsiguiente de su obra*”⁶⁶.

En el verano de 1957 se celebró en la Panorás Gallery de Nueva York la exposición *Don Judd*, primera muestra individual sobre el artista, que podría haber determinado



49

60. Ídem.

61. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 55.

62. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 59, p. 420.

63. A este respecto cabe destacar las investigaciones llevadas a cabo por Meyer Schapiro sobre esos dos artistas postimpresionistas, que darían lugar a los libros titulados *Vincent van Gogh* y *Paul Cézanne*, publicados por la editorial neoyorquina Harry N. Abrams en 1950 y 1952 respectivamente.

64. JUDD, Donald. An Ica Leeboard. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 31. ISBN 978-1-941701-35-5.

65. Íbid, p. 33.

66. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 58.

su abandono progresivo del medio pictórico más tradicional. Fue descrito por el propio artista como un espectáculo estúpido puesto que, como afirmara en una entrevista posterior, refleja su posicionamiento definitivo a favor de un arte abstracto, que todavía estaba fundamentado en la representación del paisaje; algo, que tardaría bastante en llevarlo un paso más allá⁶⁷. La opinión de la crítica no fue negativa, aunque sí se enfatizó esa referencia del paisaje abstracto que habría advertido Judd, y autores como Vernon Young pusieron de relieve la cualidad espacial que se desprendía de sus pinturas⁶⁸. Así, los últimos años de la década de 1950 completaron otra etapa esencial en el desarrollo de la obra del joven artista, en la que el espacio aún contó con un carácter ilusorio y fue ganando importancia la propia superficie del lienzo (figura 51).



51 Donald Judd posando con una de sus pinturas, en la segunda mitad de la década de 1950.

I.3. HACIA UN RECHAZO DEL ILUSIONISMO PICTÓRICO

Hasta el año 1959, las pinturas de Donald Judd dieron signos de un lenguaje experimental, caracterizado por la adopción paulatina de unas formas abstractas, que todavía aludían a la representación bidimensional de paisajes y objetos. A partir de ese momento, su propuesta comenzaría a evolucionar más rápidamente hacia una singularidad propia, al mismo tiempo que se iniciaba como crítico de arte en algunas de las revistas más destacadas del momento. Entre septiembre y diciembre de 1959 Judd trabajó para *ARTnews*, pasando posteriormente a escribir para *Arts Magazine*, donde publicaría reseñas de exposiciones de manera más o menos regular hasta 1965⁶⁹. Como apunta Marianne Stockebrand, las más de seiscientos reseñas que realizara en ese período, le sirvieron para profundizar aún más si cabe en sus conocimientos, convirtiéndose en “una de las figuras más informadas del ámbito”⁷⁰. La perspectiva múltiple que adquirió Judd en dicho período, tanto desde el exterior como desde el interior de la propia creación artística, le permitió así no solo adentrarse en la amplia gama de obras individuales que estaban siendo presentadas, sino identificar las nuevas estrategias creativas que estaban determinando la evolución contemporánea del arte.

La sugerencia de trabajar para Tom Hess, editor de la revista *ARTnews*, le llegó a Donald Judd a través de su maestro Meyer Schapiro⁷¹. De éste, además de la aplicación de nuevas metodologías históricas y miradas interdisciplinares en la crítica de arte, Judd obtuvo una amplia formación en arte abstracto, que sería determinante en las obras realizadas tras su paso por la Columbia University de Nueva York. Como contrapunto a los planteamientos de Alfred H. Barr Jr., de carácter plenamente formalista, Schapiro había propuesto en su ensayo de 1937 titulado *La naturaleza del arte abstracto*, una nueva interpretación sobre la abstracción aplicada al ámbito pictórico. A través del mismo, el historiador del arte defendería una pintura abstracta determinada por valores sociales, históricos y culturales que Barr no contemplaba, y apelaba a un sentido de libertad en la tarea de representar el mundo externo⁷². Esa postura sería rescatada por el propio Judd a comienzos de los años sesenta, alejándose de un arte abstracto entendido como estilo según sus palabras:

67. TUCHMAN, Phyllis, *op. cit. supra*, nota 7, p. 54.

68. YOUNG, Vernon. In the Galleries. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, junio 1957, vol. 31, p. 58. ISSN 0004-4059.

69. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, p. 66.

70. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 12, p. 4. Stockebrand añade al respecto que la mayoría de esos artículos trataban de arte moderno y contemporáneo, aunque también habría escrito textos sobre otros temas, como el arte africano, la pintura napolitana o los maestros franceses del siglo XVIII, solo por citar algunos.

71. Esto lo expresa Judd en una entrevista no publicada, realizada por la crítica de arte Lucy Lippard el 10 de abril de 1968, de la que se hace eco Blaženka Perica en su Tesis Doctoral. Véase PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, p. 68.

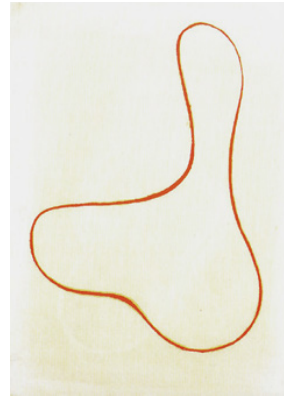
72. SCHAPIRO, Meyer. The Nature of Abstract Art. En: Meyer SCHAPIRO, ed. *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*. Nueva York: George Braziller, 1982, pp. 185-212. ISBN 978-0807610343.



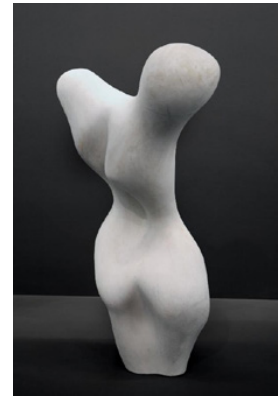
52



53



54



55

52 James Brooks, *Ainlee*, 1957. Óleo sobre lienzo. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

53 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Grabado en negro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

54 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Grabado en rojo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

55 Jean Arp, *Torse des Pyrénées*, 1959. Yeso. Centre Pompidou, París, Francia.

56 Jean Arp, *Multiple Femme V*, 1956. Grabado en negro. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

57 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Grabado en negro, azul y rojo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



56



57

*No se dice mucho sobre una pintura o una escultura al llamarla abstracta. Pero las cosas generales que se dicen son importantes; lo más evidente es que el trabajo no es representacional. El término excluye el color y la estructura, así como la filosofía que trataban de expresar, de unos seiscientos años de pintura europea. Esta definición negativa de lo abstracto es útil, aunque rudimentaria, ya que se aplica a todo el arte abstracto; expresa lo que no es. Ahora, la abstracción parece tan amplia como para incluir cualquier cosa*⁷³.

A partir de ese punto, los rasgos figurativos de sus últimos óleos desaparecieron, desterrando así aquellas formas y colores que podían llevar a asociaciones con la realidad espacial exterior a dichas obras. Las siguientes creaciones que Judd realizara entre 1960 y 1962 rechazaron el ilusionismo pictórico y, a través de su apariencia casi monocromática, entendió sus cuadros como elementos objetuales que trascendían lo puramente bidimensional; un gran avance para el desarrollo posterior de su propuesta, por el que Judd aceptaría el carácter tridimensional de la pintura, es decir, la condición física del objeto.

1.3.1. Líneas onduladas sobre superficies de color

Desde comienzos de los años sesenta, los nuevos logros de Donald Judd en lo artístico estarían determinados por las consideraciones críticas de sus escritos. El interés en encontrar una expresión propia con su pintura, derivada en parte del conocimiento de artistas como Pollock o Newman, le condujo a explorar la simplificación del lenguaje visual y, al mismo tiempo, el énfasis en la continuidad de la superficie⁷⁴. Se trataba de temas que ya estaban presentes en las prácticas artísticas del momento, a las que su trabajo como crítico le estaba vinculando de una manera exponencial. No en vano, en sus últimos trabajos como estudiante ya manifestarían ese interés por las cualidades del medio pictórico, a través de ensayos en los que analiza el comportamiento de los elementos que se reúnen bajo la forma unificadora del lienzo. Un buen ejemplo es su escrito sobre la obra *Ainlee* (figura 52), realizada por James Brooks en 1957, que le serviría para efectuar un análisis de las trayectorias que había tomado el Expresionismo Abstracto⁷⁵. A partir de ello, y situando a Brooks en una posición intermedia entre la dispersión y la concentración de la forma, Judd profundiza en la conexión que se establece entre pintura y soporte:

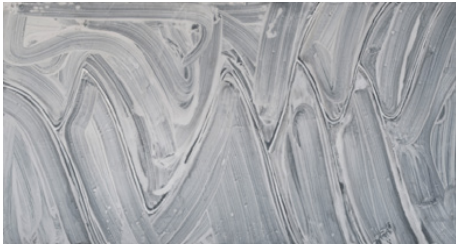
*La estructura se encuentra en la pintura, en la superficie del lienzo; éste y el método de ejecución son una unidad. La pintura total es una entidad en sí misma, con las cualidades de un objeto independiente, y no como la imagen de algo. La estructura de Brooks es únicamente una con su superficie, y no entiende el espacio como si ese fuera su lugar de ubicación. [...] Las áreas que se mueven en el espacio están delineadas por marcas que pueden hacerse sobre una superficie plana. La forma no se considera como encontrada fuera de algún lugar [...]. No es una forma ideal, sino que se trata de una forma real descubierta ahí, en el propio lienzo*⁷⁶.

73. JUDD, Donald. Note, c. 1963. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 85. ISBN 978-1-941701-35-5.

74. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, p. 71.

75. JUDD, Donald. James Brooks: *Ainlee*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 41. ISBN 978-1-941701-35-5.

76. *Ibid.*, pp. 42-43.



58

Las descripciones sobre la pintura de James Brooks, al igual que las reseñas que hiciera sobre la obra de otros artistas, confirmarían así su repercusión en su propia propuesta artística. La idea del carácter integrador, que acentuaba el predominio del todo sobre las partes, se convertiría no solo en un recurso habitual en muchos de esos escritos, sino en una constante en las creaciones que realizara a partir de ese momento. Así mismo, el automatismo psíquico que implicaba el acto de pintar para los artistas expresionistas sería rechazado por Judd, más interesado en la aplicación reflexiva de amplias masas de color, definidas por la contundencia de contornos curvilíneos. Esto se aprecia con claridad en dos de sus grabados realizados en 1960 (figuras 53 y 54), donde la continuidad y singularidad de la superficie apunta hacia el organicismo desarrollado por Jean Arp en sus formas escultóricas (fig. 55). Esta conexión, que ha sido abordada en profundidad por Perica y Peñaranda, incide nuevamente en la cualidad de totalidad de la propuesta de Arp, como una anticipación de la presencia formal que desarrollaría Judd con su obra posterior⁷⁷. De hecho, el propio Judd reconocería en una reseña de 1963 que uno de los aspectos más relevantes de la escultura de Arp lo constituiría su interpretación como un conjunto unitario, donde cada pieza “*es un todo que no tiene partes*”⁷⁸; algo que también reconocería en otras obras de Arp, como los grabados que éste realizara en 1956 para acompañar una selección de poemas de Yvan Goll, muy vinculados a otra serie de grabados que Judd elaborara en 1960 (figuras 56 y 57).

En ese año, Judd ya parecía haber liberado sus obras de cualquier vestigio representacional, reduciendo sus composiciones a un número limitado de elementos. Tal y como describiera Marianne Stockebrand con ocasión de una exposición retrospectiva sobre el artista, en ese momento “*las líneas onduladas se abren paso a través de estos mares de color, sin ningún esquema obvio, pero con una intención clara articular el plano y mantenerlo cohesionado como*

58 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Liquitex sobre masonite. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

59 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

60 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

61 Fotografía aérea de una autopista de Estados Unidos, tomada en la década de 1960.

62 Donald Judd, *Untitled*, 1960. Análisis superficial de la compleción visual del trazado de la obra.



59



60



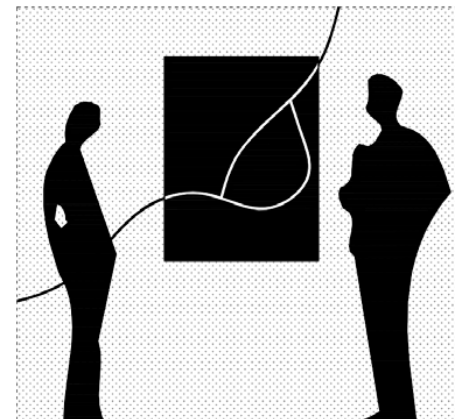
61

*lo haría un patrón*⁷⁷⁹. Se trataba de un planteamiento que estaba desarrollando de manera simultánea con sus pinturas al óleo y con sus grabados, efectuando un intercambio de líneas y formas entre los dos medios de expresión artísticos.

Pero estas propuestas alcanzarían un mayor desarrollo tras la instalación de su vivienda y estudio en el 53 East 19th Street de Nueva York, donde vivió y trabajó desde agosto de 1960 hasta julio de 1969. Este emplazamiento, obtenido con la ayuda de la artista Yayoi Kusama⁸⁰, fue el lugar donde Judd escribió la mayoría de sus primeras críticas de arte y donde efectuó el salto definitivo desde la pintura a la realización de obras tridimensionales. Constituyó así una etapa de fructíferos intercambios en lo artístico pues, además de Kusama, viviendo en dicho enclave entablaría una estrecha amistad con otros jóvenes artistas contemporáneos, como Dan Flavin y John Wesley. A partir de ese momento, tras mudarse al nuevo loft, la evolución más notable de sus pinturas consistió en la adopción de una mayor escala, que contrarrestaba de algún modo el carácter gestual que aún podía reconocerse en alguna de ellas (figura 58).

En ese punto, la postura de Donald Judd parece coincidir con el nuevo rumbo que estaba tomando el Expresionismo Abstracto y que, según advertía Clement Greenberg, otorgaba mayor preeminencia a la tendencia del campo de color sobre la práctica de la pintura de acción: “*La imagen ya no se dividía en formas o manchas de color, sino en zonas, áreas y campos de color*”⁸¹. De esa manera, Judd apostaba por el empleo de grandes masas de color cubriendo la totalidad de los lienzos, en los que progresivamente iría ganando protagonismo el trazado curvilíneo que ya empleara en sus grabados (figuras 59 y 60). La intensidad de esos trazados, que en dichos grabados se ve acentuada por la propia ejecución de la técnica, se sobrepone ahora a unos campos de color de naturaleza expresionista, que en algunas obras se presentan texturizados por la mezcla de pintura y arena. En cualquier caso, todas las interpretaciones realizadas sobre estas obras coinciden en el reconocimiento de las líneas como un diálogo con los bordes de las pinturas. Tal y como sostiene Blaženka Perica, dichas líneas se cortan por los límites del lienzo, “*para que el espectador pueda imaginar su trazado más allá de la imagen, al mismo tiempo que percibe la finitud del formato rectangular y la planitud como cualidades inherentes a dicha imagen*”⁸².

A propósito de esas apreciaciones, Perica y otros autores como Ulrike Rehwagen reconocen en todos esos trazados orgánicos una reproducción parcial de la superficie de la tierra, que se plasma a través del lienzo a modo de vista aérea; una lectura que, como en pinturas realizadas años antes, habría llevado a asociaciones con trazados viarios que discurren por la orografía del terreno (figura 61). A pesar de ello, la extensión espacial de la obra prevalece frente al carácter figurativo, en ese proceso que sigue el espectador al completar mentalmente la obra a partir de la superficie específica que delimitan los bordes del lienzo (figura 62); un mecanismo que ofrece mayores efectos perceptivos en aquellas pinturas que incorporan una textura arenosa, y que Thomas Kellein denomina como “*planos terrosos*”⁸³.



62

77. En esa conexión podría haber jugado un papel determinante la muestra retrospectiva sobre la obra de Jean Arp que organizara el Museum of Modern Art de Nueva York en 1958, coincidiendo con la etapa formativa de Donald Judd.

78. JUDD, Donald. In the Galleries (Arts Magazine, Sept. 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 92. ISBN 978-1-938922-93-0.

79. STOCKEBRAND, Marianne. Catalogue. En: Nicholas SEROTA, ed. *Donald Judd*. Londres: Tate Publishing, 2004. ISBN 978-1854373953.

80. Tras haberse conocido en 1959 con motivo de la primera exposición de Kusama en Nueva York, la artista japonesa, que ocupaba la tercera planta del 53 East 19th Street, informaría a Judd de la disponibilidad del loft del cuarto piso.

81. GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. En: John O'BRIAN, ed. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 130. ISBN 0-226-30624-0.

82. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, pp. 72-73.

83. KELLEIN, Thomas, *op. cit. supra*, nota 24, p. 24.

Si bien estas configuraciones pictóricas de Donald Judd han sido relacionadas con lo cartográfico, la compleción visual que sugieren podría poner en duda dicha interpretación, pues las formas indeterminadas que se presentan no ofrecen certezas de constituir una reproducción aérea. No obstante, dichas lecturas podrían verse refrendadas a través de algunas de las reseñas que, sobre la obra de otros artistas, estaba efectuando Judd en ese momento. Así, en su revisión en 1960 de una muestra sobre Morris Louis, describe un conjunto de pinturas muy próximas a su expresión pictórica, en las que reconoce una “sensación altamente asociativa y compleja, a causa fundamentalmente del fenómeno natural del lienzo y su parecido con la fuente efímera más allá de él”⁸⁴. Es posible que este enunciado pudiera aludir a las referidas vinculaciones formales con la realidad exterior que, de una manera afín, hubiera incorporado Judd en sus propias pinturas. En este sentido, obras de Morris Luis como *Bisection*, realizada en 1959, conectarían formal y conceptualmente con las propuestas de Judd (figura 63).

Pero más allá de esos vínculos asociativos, que inciden nuevamente en el carácter representacional que el propio artista había rechazado, la cualidad fundamental de estas pinturas residiría en el propio lienzo, capaz de superar las posibilidades de lo bidimensional y su ineludible referencia ilusionista. Así, la simplificación de recursos habría conducido a Judd a emplear una única línea atravesando la superficie cromática que, lejos de fragmentarse en dos partes diferenciadas, se presentaba como un todo continuo que resaltaba su condición física como objeto. Con ese énfasis de la línea sobre las masas de color, Judd evidenciaría también la influencia sobre su trabajo de artistas como Clyfford Still o Barnett Newman, que ya habían experimentado en los años cuarenta con bandas o líneas verticales que recorrían y unificaban la composición. Esto se aprecia en obras como *July 1945-R* o *Moment* que, realizadas por Still y Newman respectivamente, fusionaban las dos partes de la pintura en una única entidad, por efecto del machihembrado que se produce a lo largo del trazado longitudinal (figuras 64 y 65).

63 Morris Louis, *Bisection*, 1959. Resina acrílica sobre lienzo. Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, Estados Unidos.

64 Clyfford Still, *July 1945-R*, 1945. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

65 Barnett Newman, *Moment*, 1946. Óleo sobre lienzo. Tate, Londres, Reino Unido.

66 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Liquitex sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



63



64



65

Pero la continuidad superficial que ofrecen esas líneas alcanza su máxima expresión con algunas de las últimas obras que Judd realizara en esta breve etapa, como sucede con la pintura *Untitled*, ejecutada en 1961 en acrílico sobre lienzo (figura 66). Constituye una de las primeras propuestas del artista en las que emplea la yuxtaposición de dos elementos casi idénticos, subrayando su presentación como forma autónoma. Tal y como afirma Roberta Smith, esa tendencia indicaría que Judd “*estaba preocupado por el desarrollo de una composición no relacional basada en partes iguales y repetitivas*”⁸⁵. A la vista de la composición, los dos rectángulos emparejados reproducen el mismo trazado, difiriendo únicamente en la aplicación del color, que se presenta rojo y negro en cada caso. Constituye un procedimiento por el que comienza a establecer un orden serial, como variación de una misma pieza, que tendría su repercusión en la configuración de su obra posterior. Atendiendo a las palabras de Lourdes Peñaranda sobre la obra, “*no se trata de una representación de una representación, sino de una repetición en la que se experimentan diferencias en términos de su inmediatez perceptual*”⁸⁶; variaciones sobre un elemento que, como en casos anteriores, aspiran a obtener el carácter integrador de la pintura.

La evolución del planteamiento estético de Donald Judd, que se expresó en las obras de este periodo a través del color y las formas simples, posibilitaría su ruptura definitiva con el naturalismo pictórico, del que había participado hasta finales de la década anterior. Por lo tanto, el desarrollo de una idea de totalidad en su propuesta, que integraba una selección concisa de elementos, rompería con el ilusionismo propio de la bidimensionalidad, avanzando así hacia la concepción de una pintura que ganaba presencia como objeto; un hecho que apuntaba hacia la concepción tridimensional del arte.

I.3.2. Trazados rectilíneos para enfatizar el soporte

A partir de ese primer grupo de obras, en las que se enfatizan las superficies pictóricas desde su condición material, los trazados lineales y orgánicos darían paso a una nueva expresión, caracterizada por el empleo de líneas rectas, que se pliegan en el espacio de una manera regular y uniforme (figuras 67 y 68). Esta nueva exploración la lleva a cabo Judd con la técnica del grabado, abandonando lo curvo en favor de un nuevo trazado rectilíneo que, dispuesto vertical y horizontalmente, suponía “*la respuesta más adecuada a la forma rectangular de la hoja de papel*”⁸⁷. Sin embargo, y como ocurre en las pinturas anteriores, los extremos de esa línea que recorre la superficie alcanzan los bordes de la impresión, ofreciendo el mismo efecto de continuidad más allá de sus límites (figura 69). En este caso, esa prolongación parece extenderse únicamente hasta los límites del papel en el que se graba la obra, donde cambian las condiciones superficiales con respecto al paramento que la sostiene. El efecto vuelve a hacerse evidente por la tensión que se produce entre los colores empleados que, actuando como positivo y negativo al mismo tiempo, con-



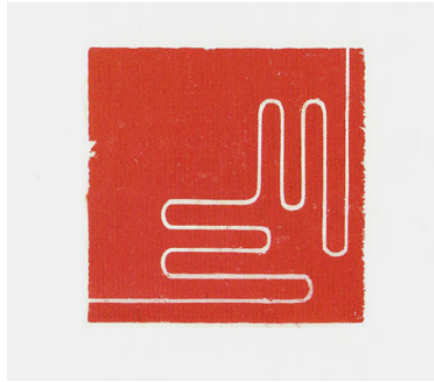
66

84. JUDD, Donald. In the Galleries (Arts, April 1960). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 15. ISBN 978-1-938922-93-0.

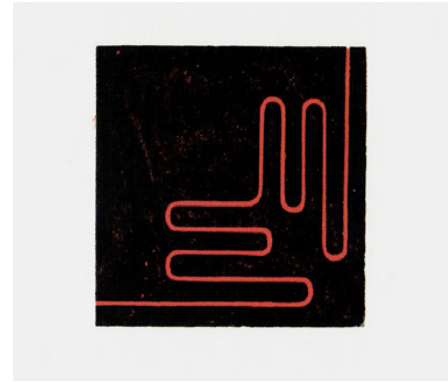
85. SMITH, Roberta, *op. cit. supra*, nota 33, p. 19.

86. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 69.

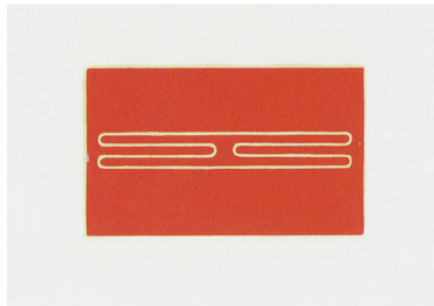
87. JITTA, Mariette Josephus, *op. cit. supra*, nota 6, p. 25.



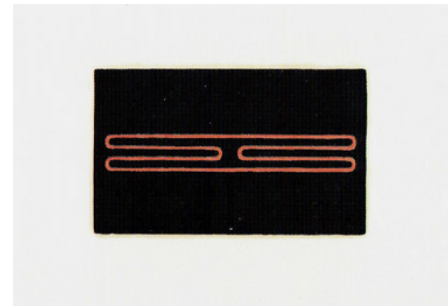
67



68



70



71

67 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1978. Grabado en rojo. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.

68 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1978. Grabado en negro y rojo. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.

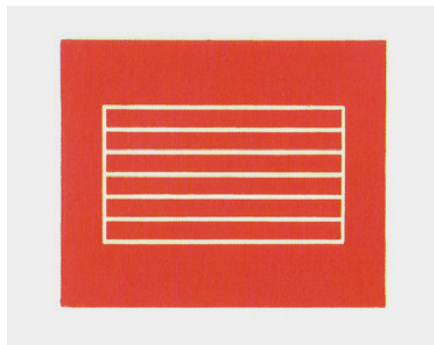
69 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1978. Análisis superficial de la compleción visual del trazado de la obra.

70 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1978. Grabado en rojo. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.

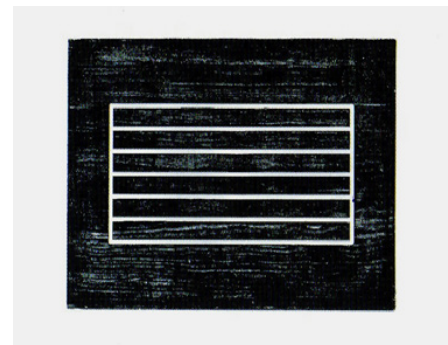
71 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1978. Grabado en negro y rojo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

72 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1979. Grabado en rojo. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.

73 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1975. Grabado en negro. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.



72



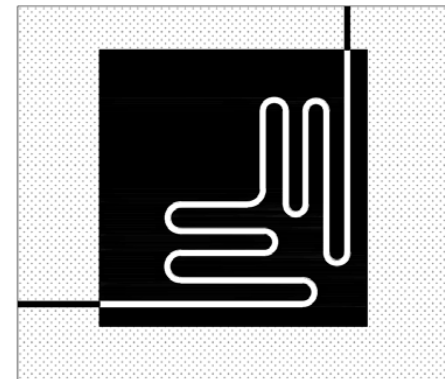
73

trastan con esa región del papel que queda sin imprimir, enfatizando el trazado de la línea continua que se muestra como motivo principal del conjunto.

Con estas obras que produjo desde 1961, Donald Judd experimentó un cambio significativo en la aplicación de la técnica del grabado, mostrando un mayor interés en los bloques de madera que daban lugar a las impresiones; unos elementos fundamentales en el proceso, que serían producidos en la mayoría de ocasiones por su padre, Roy Judd. La figura de Roy sería determinante a partir de este momento, como así lo demuestran los extensos registros de fabricación, que incluyen dibujos, notas, recibos y correspondencia, y que se encuentran custodiados en el archivo de la fundación del artista, la Judd Foundation. Tal y como recoge Brenda Danilowitz en el artículo *Donald Judd: Some Aspects of His Prints*, ya citado, Roy Judd se convertiría desde entonces en el fabricante de los bloques de madera y en el propio grabador, hasta que Jim Cooper se hiciera cargo de en 1976 de la mayor parte de su producción⁸⁸. Con esa nueva manera de abordar la técnica, los bloques de madera, además de emplearse para hacer series de impresiones, también “ *fueron pintados y vendidos como objetos en sí mismos y, por lo tanto, ocupan un espacio de transición entre la planitud y el relieve*”⁸⁹. La cualidad objetual de los bloques y su fabricación ganaban así protagonismo en estas propuestas, con unas características propias de color y forma que se transferían de forma precisa a la superficie plana del papel.

Y aunque Judd trataba de distanciarse de la superficie bidimensional, asociada al ilusionismo de la representación espacial, mantendría un fuerte compromiso con el grabado hasta el final de su carrera artística; algo que le habría llevado a reconocer la contradicción que implicaba la técnica en el desarrollo de su propuesta. A pesar de ello, este tipo de obras pasó a interpretarse como una ventana en una pared, “*una forma simple, rectangular y plana, [...] que contiene posibilidades ocultas relacionadas con la integración de líneas verticales y horizontales*”⁹⁰. Este sería el caso de otras de las series realizadas desde 1961, en la que los motivos internos adquieren una mayor simplificación y se alejan de los límites de la impresión, reforzando así la definición del rectángulo de color (figuras 70 y 71). Debido a la singularidad de su trazado, que abre la puerta al empleo de la simetría en su producción artística posterior, se reconoce con una gran claridad la forma geométrica en la que se inscribe, que revela la obviedad a la que Judd haría referencia: “*el reconocimiento de una cierta existencia*”⁹¹.

Esta idea podría reconocerse en algunos de los últimos grabados que también produjera a partir de 1961, donde la imagen del rectángulo adquiere más fuerza como una forma definida, acentuada por la máxima simplificación de las líneas verticales y horizontales que se disponen de manera interna a las masas de color (figuras 72 y 73). La totalidad a la que hacen referencia sus superficies se traduce así en un interés por la noción de existencia, por la que entiende que el espacio y el tiempo únicamente pueden ser creados a través de elementos reales. Esa especificidad física de la materia es reconocida por Roberta Smith en los bloques de madera con los que Judd reproduce estos grabados,



69

88. DANILOWITZ, Brenda, *op. cit. supra*, nota 35, p. 8.

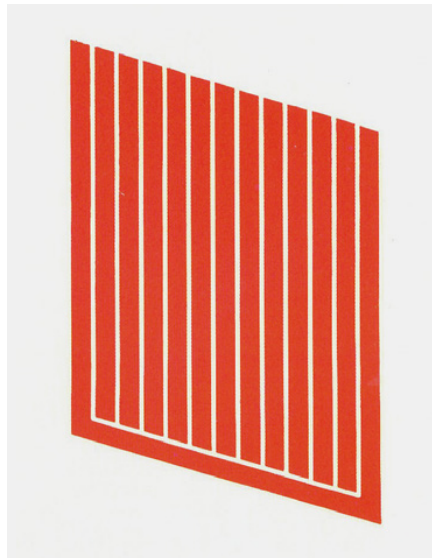
89. Ídem.

90. JITTA, Mariette Josephus, *op. cit. supra*, nota 6, p. 25.

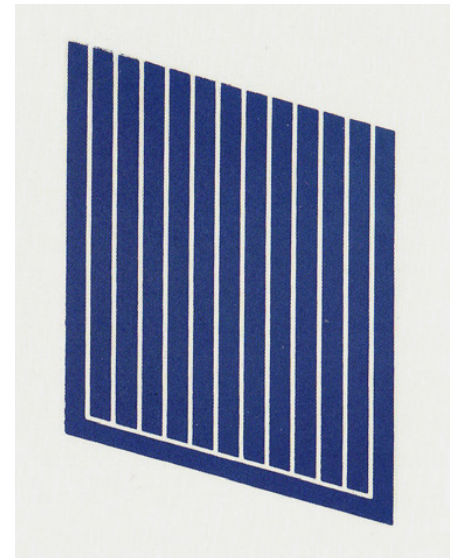
91. SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, p. 61 [consulta: 12-03-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter19.pdf>

pues aprecia en sus trazados que “*las líneas son reales*”⁷². Estas obras, con las que Judd profundizaba en el carácter seriado, inician en esos términos una investigación sobre esa expresión existencial del arte; una exploración que, a través de los estudios de Georges Didi-Huberman en torno a la imagen, Lourdes Peñaranda entiende como “*una vía hacia la suspensión entre lo que él llama lo objetivo y lo truculentamente subjetivo*”⁷³.

Pero el trabajo con esa presencia que determinaba la impresión rectangular sobre el papel llevaría a Judd a desarrollar otra serie de obras, que tomaban el paralelogramo como base formal de su diseño. Se trataba de grabados cuyos contornos y trazados interiores incidían en una mayor correspondencia unívoca, reforzando con ello el carácter de unidad del conjunto (figuras 74 y 75). Según Mariette Josephus Jitta, la elección por parte de Judd del paralelogramo estaría estrechamente relacionada con la investigación centrada en los objetos, que estaba llevando a cabo con su obra y con su crítica de arte, y “*que nació de su deseo de dar forma a las cosas sin recurrir a la ilusión*”⁷⁴. En todas las series que realizó de estos grabados, la fuerza del rojo y el azul que empleó coincide con la forma del paralelogramo, subrayando su presencia en esa exploración objetual a la que alude Jitta. Según la experta, estas obras fueron concebidas como transformaciones de sus pinturas anteriores, fruto de esa búsqueda de un objeto presentado en el espacio real⁷⁵; una transposición, que ha llevado a reconocer en los dibujos en perspectiva de su producción escultórica posterior los paralelogramos empleados en estos grabados (figura 76).



74



75

74 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1969. Grabado en rojo. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.

75 Donald Judd, *Untitled*, 1961-1969. Grabado en azul. Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania.

76 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Rotulador y lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

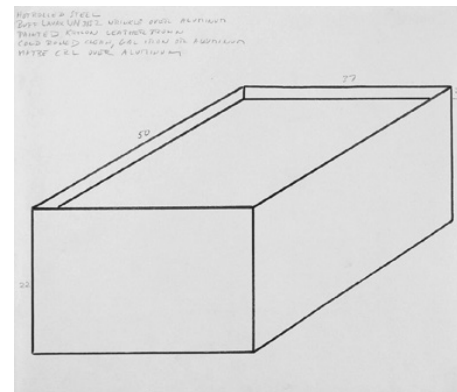
En todas esas propuestas, las tramas de líneas estarían dispuestas de manera uniforme hasta los límites de dichos paralelogramos, configurando un todo compuesto de partes equivalentes, relacionadas con la forma total de cada grabado. Se trataba de la aplicación de las mismas leyes geométricas que estaba empleando Frank Stella en sus pinturas de rayas (figura 77), de las que Judd había dado buena cuenta en algunas de sus reseñas. En una de ellas, Judd advierte cómo las bandas de pintura de Stella se adaptaban a los bordes del lienzo, configurando una forma integradora; algo que el propio artista definiría “como un objeto o una cosa única, no como un campo con algo en su interior, que casi no tiene espacio”⁹⁶. Así, las pinturas de Stella fueron decisivas en los grabados de Judd, por su recurso a una geometría y disposición, que eliminaba cualquier tipo de ilusionismo y profundidad pictórica.

Con todo ello, y al margen de las interpretaciones que han vinculado estas obras con las prácticas que se estaban desarrollando a comienzos de los sesenta bajo la etiqueta del Op Art, la voluntad de Judd en sus grabados, y fundamentalmente en los bloques de madera que los producían, apuntaba hacia una cualidad real y específica de los elementos. A través de esas piezas, y como hiciera Stella con sus pinturas, realizaba la materialidad tridimensional y dejaba al descubierto la pared que servía de soporte⁹⁷.

I.3.3. Cancelación definitiva del espacio bidimensional

En la incesante transferencia de recursos plásticos entre sus grabados y sus pinturas, Donald Judd continuaría explorando la totalidad del objeto artístico a través del medio pictórico. Sin embargo, su investigación con trazados rectilíneos sobre amplios campos de color le llevó a ejecutar algunas obras, como *Untitled* de 1961 (figura 78), en las que los efectos ópticos que se generan por los contrastes entre fondo y figura, habrían motivado su vinculación con las prácticas del Op Art; algo que, según algunos autores, ya parecía intuirse en sus grabados previos. Paradójicamente, Peñaranda reconoce en estas obras el deseo de distanciarse de dichos efectos ilusorios que producen las bandas de color paralelas que, por el contrario, tratarían de configurar un volumen visual, cancelando así la superficie plana de la pintura⁹⁸. A partir de ello, la referida autora relaciona dichas obras con propuestas como las de Victor Vasarely (figura 79), a las que Judd habría aludido en una de sus múltiples reseñas. Por ejemplo, destaca aquella en la que reconocía la destrucción en su trabajo de la bidimensionalidad clásica del lienzo, que denotaba cierto “interés en el movimiento, la variación e incluso el azar”⁹⁹.

Según prosigue Peñaranda en su investigación, estas nuevas cuestiones estilísticas pudieron verse acentuadas por la postura de Clement Greenberg, que trataba de dar continuidad a los desarrollos del Expresionismo Abstracto. A través de su ensayo *Modernist Painting*, escrito en 1960 y publicado por primera vez en *Forum Lectures*, Greenberg se



76

92. SMITH, Roberta, *op. cit. supra*, nota 33, p. 20.

93. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 75.

94. JITTA, Mariette Josephus, *op. cit. supra*, nota 6, p. 26.

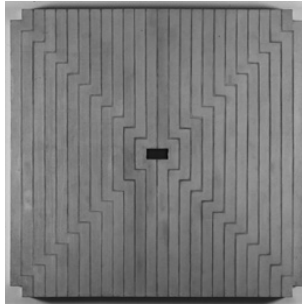
95. Ídem.

96. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 78, p. 91.

97. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 50. ISBN 978-0-7148-6194-4.

98. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 3, p. 73.

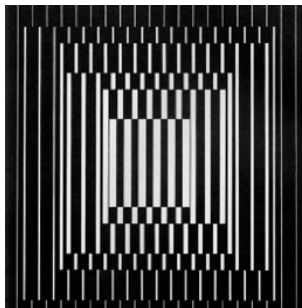
99. JUDD, Donald. In the Galleries (Arts Magazine, May/June 1964). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 127. ISBN 978-1-938922-93-0.



77



78



79

77 Frank Stella, *Avicena*, 1960. Pintura de aluminio sobre lienzo. Localización desconocida.

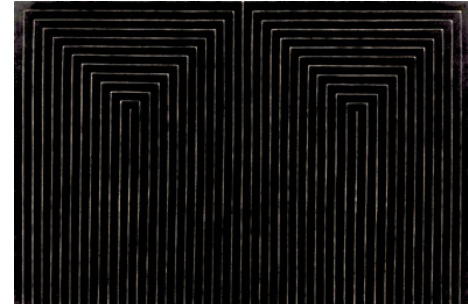
78 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

79 Victor Vasarely, *Bora III*, 1964. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

80 Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, 1959. Esmalte sobre lienzo. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

81 Jasper Johns, *Flag*, 1954. Encáustica, óleo y collage sobre tela montada en madera contrachapada. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

82 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo, cera y arena sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



80



81



82

apoyaba en sus análisis anteriores para trazar esa evolución lógica de la pintura estadounidense, que encontraba en la ilusión óptica una vía de expresión: “*La planitud a la que tiende la pintura moderna nunca puede ser una planitud completa. La sensibilidad aumentada de la imagen plana podría no permitir la ilusión escultórica o trompe-l’oeil, pero sí lo hace y debe permitir la ilusión óptica*”¹⁰⁰. Pero esa cualidad ilusionista que favoreció el desarrollo del Op Art, y que cristalizaría en 1965 con la exposición *The Responsive Eye*¹⁰¹, fue rechazada por Judd, que no encontraría en todos esos efectos referidos rasgos novedosos que le permitieran efectuar una evolución artística personal; una firme y decidida postura de sus criterios artísticos, a partir de la cual autores como Navarro Baldeweg han profundizado en el verdadero enfoque del artista:

*Judd rechaza el ilusionismo y eso le lleva a considerar la pintura como algo que, en rigor, no es o no puede ser puramente bidimensional. El cuadro es en verdad un objeto, un mueble en el espacio de la habitación. Tanto física como virtualmente, la pintura supera, como objeto real y como objeto dividido, lo bidimensional. [...] Su esencia interna se pone de manifiesto como una tridimensionalidad real: un espesor*¹⁰².

Las obras que Judd realizó a lo largo de este periodo, y que continuarían así mismo con la exploración material sobre la superficie del lienzo iniciada en obras previas, evidencian su interés por las cualidades de ese espacio pictórico, que daba paso a un lenguaje formal que Frank Stella desarrolló a partir de 1958 con su serie *Black Paintings* (figura 80). Puede decirse a la luz de lo analizado que dichas obras ejercieron una gran influencia sobre las pinturas de Judd, al igual que lo habrían hecho otras destacadas creaciones como pudiera ser *Flag*, realizada por Jasper Johns en el año 1954 (figura 81). En este caso concreto, y tomando la bandera estadounidense como motivo de la creación, Johns exploraba los límites entre la abstracción y la representación en un ejercicio de cierto carácter dadaísta que, anticipando las ideas de Judd, destacaba el reconocimiento de la pintura como objeto.

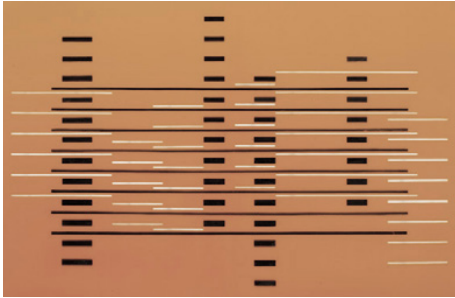
Judd, que había visitado la obra de estos artistas en múltiples exposiciones organizadas a finales de los cincuenta, encontró en la geometría de sus propuestas la vía más adecuada para aumentar las posibilidades materiales y objetivas, rompiendo así con la cualidad ilusionista de la pintura. De ese modo, las resonancias de Stella y Johns parecen hacerse evidentes en casos como la obra inacabada *Untitled*, que Judd realizó en 1961 (figura 82). En la misma, las bandas horizontales de color se extienden de manera interrumpida sobre un fondo negro que, texturizado por la adhesión de arena a la pintura, constituye otro intento reconocido por el artista estadounidense para acentuar esa condición física y objetual de la superficie¹⁰³. Pero la superposición de materiales sobre el lienzo consigue generar con ello un efecto de profundidad, en los mismos términos que lo hacen los dos tipos de bandas que se superponen en el espacio. Se trataría de una consecuencia no deseada por el propio artista, que recuerda en gran medida al mismo

100. GREENBERG, Clement. *Modernist Painting*. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, p. 758. ISBN 0-631-16575-4.

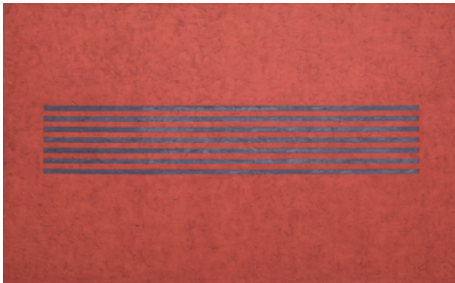
101. La muestra se celebró en el Museum of Modern Art de Nueva York entre el 23 de febrero y el 25 de abril, y fue comisariada por William C. Seitz, una de las voces principales en la creación artística neoyorquina durante la década de 1960.

102. NAVARRO BALDEWEG, Juan, *op. cit. supra*, nota 4, p. 186.

103. COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, p. 21.



83



84

efecto ilusorio que se desprende de obras como *Frontal*, realizada en 1927 por Josep Albers, en la que la multiplicidad simultánea de sus trazados conduce a una pretendida inestabilidad visual (figura 83). Esa exploración óptica que Albers desarrollara como profesor en la Bauhaus, y tras emigrar a Estados Unidos y comenzar a impartir clase en el Black Mountain College, sería lo que habría llevado a reconocidos críticos como Jasia Reichardt a considerar al artista alemán, junto a Vasarely, como los principales artífices del desarrollo del Op Art¹⁰⁴.

Aunque la voluntad de Judd pasaba por eliminar cualquier rasgo ilusionista de sus propuestas, sus pinturas parecían no desprenderse de esa cualidad dinámica, responsable de generar en el espectador imágenes y sensaciones que implicaban una ilusión no pretendida de los sentidos. Es por ello que el objeto como forma autónoma todavía parecía no ser alcanzado por el artista estadounidense a través del medio pictórico en el que se había iniciado, que aún ofrecía signos de una alusión espacial. Esto se aprecia en una de las últimas pinturas que completan esta etapa en la que, a pesar de recurrir a la disposición simétrica del conjunto para lograr la unidad, podría llevar al reconocimiento de esa espacialidad propia de las antiguas prácticas pictóricas, de las que trataba de liberarse (figura 84). El propio Judd lo reconocería años más tarde a través de una entrevista que le realizó John Coplans, con ocasión de una muestra sobre el artista celebrada en el Pasadena Art Museum:

Traté de deshacerme del ilusionismo espacial, pero no lo conseguí. Entonces, incluso en pinturas como la roja con rayas grises, que fue pintada en 1961 y es toda ella superficial, todavía hay un juego espacial alrededor de las líneas. [...] Y uno también tenía el problema de que al menos había dos cosas en la pintura: el rectángulo en sí mismo y la cosa (imagen) en el rectángulo, lo cual es cierto incluso en las obras de Newman. No podía evitar eso. Las únicas pinturas que no tenían ese tipo de problema eran las de Yves Klein, sus pinturas azules. Pero por alguna razón, simplemente no quería hacer pinturas monocromas¹⁰⁵.

Por lo tanto, y a pesar de que Frank Stella afirmara en múltiples ocasiones que sus obras basadas en la simetría adquirían plenamente la condición de objetos, Judd apreció que sus pinturas no abandonaban esa referencia espacial que no era real, y que rechazaba para su planteamiento creativo personal; un hecho que le llevaría a dar el salto definitivo a la tridimensionalidad física de la realidad, a la que sus creaciones previas habían tendido como una evolución lógica y progresiva¹⁰⁶. Así pues, todas estas pinturas que Judd realizó entre 1961 y 1962 completan un ciclo creativo, que implicaría en su producción artística un distanciamiento definitivo del medio pictórico, en el sentido más estricto de su expresión. A pesar de que el artista no abandonara la superficie bidimensional característica del lienzo, pues seguiría realizando grabados hasta su muerte, el plano pictórico se transformaría de una manera clara y decidida, hasta alcanzar la naturaleza propia de los objetos que se presentan en el espacio.

83 Josef Albers, *Frontal*, 1927. Pintura sobre vidrio pulido con chorro de arena. Josef & Anni Albers Foundation, Bethany, Estados Unidos.

84 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo y cera sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

I.3.4. Obras mixtas en el camino hacia el objeto

El conjunto de propuestas artísticas desarrolladas por Judd desde comienzo de los años cincuenta, habría desembocado diez años después en el abandono de la técnica pictórica y del ilusionismo que lleva asociado de manera inherente. Así, y en la búsqueda de un lenguaje que le permitiera desarrollar unas obras que expresaran su propia condición física, evitando con ello las referencias asociativas con elementos externos, Judd adquirió una postura afín a los planteamientos del ya referido Jasper Johns que, junto con Robert Rauschenberg, trataba de ofrecer una alternativa a las prácticas imperantes del Expresionismo Abstracto. En ese momento, las obras de Johns y Rauschenberg, que fueron consideradas como neodadaístas y que iniciaron un recorrido que continuarían después Andy Warhol y Roy Lichtenstein, máximos exponentes del Pop Art estadounidense¹⁰⁷, se expresaban como formas tangibles y concretas, al margen de cualquier valor representacional y expresivo. El propio Rauschenberg reconocería estos principios en una entrevista que le realizó Dorothy Seckler en 1965, de la que se hace eco Annie Cohen-Solal: “Estaba ocupado tratando de encontrar formas en las que las imágenes, el material y los significados de la pintura no fueran una ilustración de mi voluntad, sino más bien una documentación imparcial de mis observaciones”¹⁰⁸. Judd repararía en esos aspectos a través de obras como *First Landing Jump*, realizada por Rauschenberg en 1961 (figura 85), de la que destacaba tres puntos esenciales: el formato no rectangular, el uso de materiales encontrados y la casualidad¹⁰⁹.

Como una transición con sus obras anteriores, Judd también comenzaría a elaborar unas nuevas propuestas con elementos encontrados que integra bajo criterios de casualidad, aunque en menor medida que Rauschenberg, pero que aún se presentaban recogidos bajo la forma rectangular que ya venía empleando. Este sería el caso de su obra *Untitled*, confeccionada en 1961 (figura 86), en la que Judd integró materiales como vidrio, alambre y pintura, considerados por Roberta Smith como extra-artísticos¹¹⁰, con la que iniciaba el camino hacia la independencia de la pared y su definitiva consideración objetual. El crítico estadounidense John Douglas Crimp describía así la pieza: “En el lado opuesto a la pared, la pintura enmarca un área de vidrio transparente con la forma de una pantalla de televisión, descubriendo el alambre y la parte posterior de la obra superficie pintada”¹¹¹. Esa superposición de elementos podría vincularse con la obra de Marcel Duchamp *Le Grand Verre*, realizada entre 1915 y 1923 (figura 87), y que precisamente en 1961 fue reproducida por Ulf Linde para su muestra en el Moderna Museet de Estocolmo. A pesar de que esta obra cuenta con una iconografía compleja, la utilización de materiales comunes y ajenos al medio pictórico configuraba un objeto en sí mismo, conectando el *ready-made* dadaísta con nuevas propuestas artísticas como la de Donald Judd.

Así, el artista parecía sumergirse en la escena artística neoyorquina de comienzos de los sesenta, caracterizada por una expresión que aún no había adquirido un lenguaje reconocible. Ese nuevo contexto se vio favorecido por la realización de eventos con nue-

104. REICHARDT, Jasia. Op Art. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 198. ISBN 84-206-7053-7.

105. COPLANS, John, *op. cit. supra*, nota 103, p. 21.

106. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, p. 117.

107. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016, p. 327. ISBN 978-84-306-0125-7.

108. COHEN-SOLAL, Annie, *op. cit. supra*, nota 48, p. 78.

109. JUDD, Donald. In the Galleries (Arts Magazine, May/June 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 87. ISBN 978-1-938922-93-0.

110. SMITH, Roberta, *op. cit. supra*, nota 33, p. 18.

111. CRIMP, John Douglas. New York Letter. En: *Art International*. Lugano: James A. Fitzsimmons, abril 1973, vol. 17, n.º 5, pp. 102-103. ISSN 0004-3230.

vos formatos, como la exposición *Environments, Situations, Space*, celebrada en la Martha Jackson Gallery de Nueva York entre el 25 de mayo y el 23 de junio de 1961. El empleo de elementos desconcertantes para el espectador, alejados de todo tipo de etiquetas y referencias a un arte anterior, hacía difícil encontrar significados más allá de lo que se presentaba ante la mirada.

A partir de ese primer trabajo insólito, que se materializaba como un *objet trouvé* compuesto por diversas partes, la preocupación de Judd por el objeto único daría lugar a unas nuevas obras que, partiendo de las superficies planas de sus últimas pinturas, trataban de expresarse como elementos tridimensionales. Tal y como apunta Peñaranda al respecto, esa condición se ve “*reforzada con la inclusión de objetos encontrados o ganados que le añaden una profundidad real y no imaginada, así como la especificidad e inmediatez suficientes para no necesitar de otros elementos*”¹¹². Esto lo reconoce en obras como *Untitled*, también realizada en 1961 (figura 88), en la que advierte que las intenciones de Judd superan la presentación objetual duchampiana, en favor de una creación que se expresa en toda su materialidad y que es capaz de despertar un interés en el espectador¹¹³. En la obra, el artista insertaba un molde para hornear de acero estañado en medio de una superficie

85 Robert Rauschenberg, *First Landing Jump*, 1961. Tela, metal, cuero, instalación eléctrica y pintura al óleo sobre tablero, con neumático de automóvil y tablón de madera. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

86 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Esmalte granate y óleo rojo cadmio sobre vidrio con malla de alambre. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

87 Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, 1915-1923. Aceite, barniz, lámina de plomo, alambre y polvo sobre dos paneles de vidrio. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Estados Unidos.



85



87

de madera contrachapada pintada en color negro; un soporte que contaba con el mismo espesor que la profundidad del elemento insertado, determinando con ello la apariencia general del objeto artístico, considerado como un todo¹¹⁴. Como puede apreciarse en el análisis adjunto (figura 89), la propuesta presenta de ese modo un espacio interno, que completa el molde y la volumetría total de la obra, y que la confirma como una entidad espacial reconocida en sí misma. Así mismo, la presentación del elemento central abierto expande sus cualidades espaciales más allá de sus límites, generando un campo directo que interacciona con el espectador.

Ese nuevo planteamiento, con el que Judd parece incidir en el acto de mirar que completa la obra, se relaciona con los planteamientos del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty quien, a través de su ensayo *Eye and Mind*, examina cómo el arte ofrece una experiencia visual de apertura e inmersión, que pone de relieve el propio hecho de la existencia humana¹¹⁵. El texto, publicado originalmente en francés en 1961 y traducido al inglés en 1964, trataba de revisar desde la visión los conceptos fenomenológicos de la percepción que, como una experiencia de naturaleza corporal, fueron desarrollados en 1945 en su obra cumbre *Phénoménologie de la Perception*¹¹⁶. A fin de defender la espacialidad como una entidad vinculada inexorablemente a lo perceptivo, Merleau-Ponty proponía incluso el empleo de nuevos materiales o medios en el arte, que garantizaran la fusión del espacio y su contenido a través de lo visible; algo a lo que parecían apuntar creaciones como la realizada por Judd.

La teoría de Merleau-Ponty tendría también una gran repercusión en los críticos de los años sesenta y setenta, y en especial en el estadounidense Michael Fried que, emulando la precisión formal y el tono serio de Clement Greenberg, trataría de establecer una base teórica que abordaba desde la experiencia del arte. De hecho, en algunas de sus primeras reseñas Fried se sentiría atraído por obras como *Untitled*, que Judd produjo en 1962 (figura 90), donde las cuestiones referidas al comportamiento del cuerpo en relación al trabajo artístico comenzaban a hacerse evidentes. En esta pieza, la superficie de la que parte el artista se ve atravesada por una hendidura longitudinal, que incorpora un triángulo de aluminio. Con este mecanismo, Judd parece volver a incidir a la extensión espacial que parte de la profundidad interna, y que en este caso sigue la dirección que establece la flecha metálica (figura 91). Tal y como afirmara al respecto el crítico Sidney Tillim, “*la reivindicación de la obra sobre el espacio es real*”¹¹⁷.

Una de las últimas creaciones de este periodo, *Untitled* de 1962 (figura 92), es quizás la que mejor podría ejemplificar esa interpretación espacial, clave para comprender su desarrollo artístico posterior. En este caso, el disco de cobre que Judd incorpora no se presenta como un objeto abierto hacia el exterior, sino que se materializa de manera compacta, simbolizando la compleción del espacio interior que conduce al reconocimiento de la obra como algo unitario. A partir de ello se refuerza la extensión espacial, que trataría de reproducir las cualidades de la pieza embebida en el conjunto más allá de



86

112. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *op. cit. supra*, nota 3, p. 96.

113. *Ibid.*, p. 97.

114. PERICA, Blaženka. *op. cit. supra*, nota 32, p. 94.

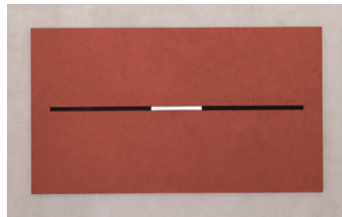
115. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Eye and Mind*. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 750-754. ISBN 0-631-16575-4.

116. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem CABANES. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini, 1993. ISBN 84-3952219-3.

117. TILLIM, Sidney. New York Exhibitions: Month in Review. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, marzo 1963, vol. 37, n.º 6, p. 62. ISSN 0004-4059.



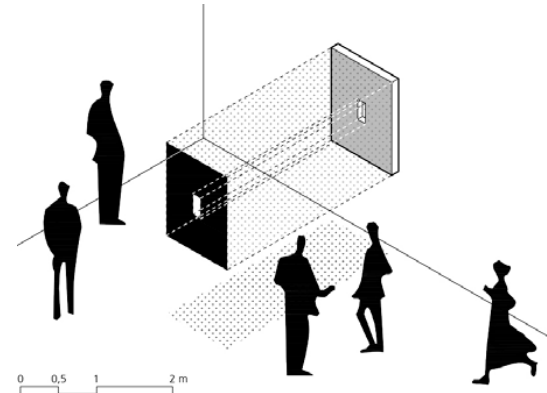
88



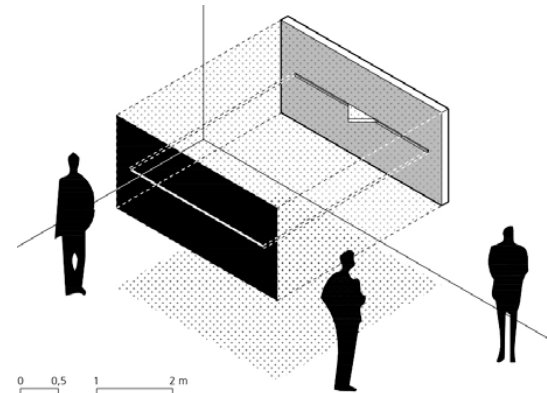
90



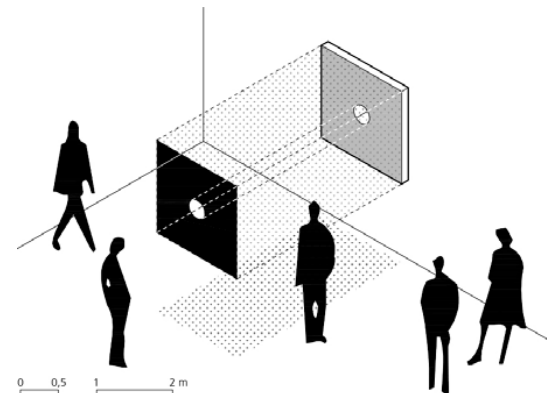
92



89



91



93

88 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo negro sobre madera contrachapada, con molde para hornear de acero estañado. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

89 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

90 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo, cera, liquitex y arena sobre masonite y madera, con pieza de aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

91 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

92 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo, liquitex y arena sobre masonite, con pieza de cobre. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

93 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

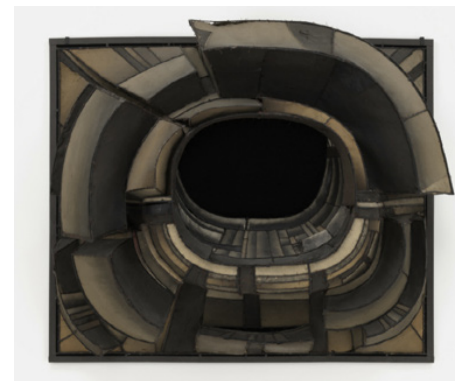
94 Lee Bontecou, *Untitled*, 1961. Acero soldado, lienzo, tela, cuero sin curtir, alambre de cobre y hollín. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

sus propios límites (figura 93). Esto se vería intensificado en la obra por la utilización de los cuatro ejes de simetría con que cuenta la forma cuadrada, y que posicionan a la pieza en el centro geométrico, así como por el contraste material y cromático que se reconoce en sus elementos constitutivos, al que alude la ya referida Roberta Smith en su catálogo razonado: “*Un objeto extraño se coloca sobre una base densamente coloreada y texturizada, aportando su propio color y superficie intrínsecos*”¹¹⁸.

En definitiva, todos estos objetos que Judd realizó entre 1961 y 1962, a medio camino entre lo pictórico y lo escultórico, pusieron de relieve la forma geométrica de unas estructuras específicas, portadoras del carácter tridimensional al que apuntaba su planteamiento. En una reseña sobre la exposición del trabajo de la artista Lee Bontecou a finales de 1962, Judd consideraba que “*la forma completa, la estructura y la imagen son coextensivas*”¹¹⁹, siendo responsables del reconocimiento en una obra de su condición espacial; hecho que le llevaría a considerar positivamente la propuesta de Bontecou, dada su naturaleza “*actual y específica, que se experimenta como un objeto*”¹²⁰. La descripción de relieves como *Untitled*, realizado por la artista en 1961 (figura 94), descubre así el interés de Judd por unas obras que, a pesar de manifestarse como una dispersión cubista, se expresaban como formas explícitas, afines a sus propias creaciones. Destacaba así la fuerza material y espacial con que se presentaban las obras de Bontecou, que no daban lugar a ningún tipo de escepticismo en el proceso de contemplación.

Blaženka Perica establece una correspondencia directa entre la intensificación de esas cualidades en la postura teórica y práctica de Judd, y la realización de la exposición *The Art of Assemblage*, que se celebró en 1961 en el Museum of Modern Art y fue comisariada por William C. Seitz, mencionado con anterioridad¹²¹. Aunque como señala Perica, no puede confirmarse una influencia directa sobre Judd, la manifestación por parte de un gran número de artistas de la objetualidad a través de diversos mecanismos, es lo que conduciría a una vinculación con sus creaciones de este período. La participación en la muestra de autores como Duchamp, Johns, Rauschenberg o Bontecou reforzaría las conexiones artísticas apuntadas previamente, dando continuidad a las prácticas del Dadaísmo y del Expresionismo Abstracto. Con ello, el ensamblaje se presentaba como el medio más adecuado para el desarrollo de nuevos puntos de vista, para los que las técnicas más ortodoxas eran menos apropiadas¹²².

De un modo similar, Judd trató de distanciarse a comienzos de los años sesenta de la espacialidad ilusionista que ofrecía el medio pictórico, a través de la incorporación de materiales diversos como arena, cera y objetos encontrados a las pinturas que venía realizando previamente. Esa singular integración de elementos dio como resultado una profundidad real que eliminaba cualquier efecto de ilusión en sus nuevas obras, constituyendo un primer intento en la búsqueda de la expresión tridimensional; un gesto que acercó su propuesta a una condición objetual, con la que empezaba a ganar protagonismo la experiencia artística en el espacio.



94

118. SMITH, Roberta, *op. cit. supra*, nota 33, p. 19.

119. JUDD, Donald. Lee Bontecou. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 83. ISBN 978-1-941701-35-5.

120. Ídem.

121. PERICA, Blaženka, *op. cit. supra*, nota 32, p. 95.

122. SEITZ, William C., ed. *The Art of Assemblage* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1961, p.87 [consulta: 24-03-2020]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf

BIBLIOGRAFÍA

- BARR, Alfred H., ed. *Cubism and Abstract Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1936 [consulta: 15-02-2020]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf
- COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB. *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 6-125. ISBN 978-0-500-51772-7.
- COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, pp. 21-26.
- CRIMP, John Douglas. New York Letter. En: *Art International*. Lugano: James A. Fitzsimmons, abril 1973, vol. 17, n.º 5, pp. 102-103. ISSN 0004-3230.
- DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19 [consulta: 16-02-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter19.pdf>
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016. ISBN 978-84-306-0125-7.
- GOTTLIEB, Adolph. Statement. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 564-565. ISBN 0-631-16575-4.
- GREENBERG, Clement. American-Type Painting. En: John O'BRIAN, ed. *The Collected Essays and Criticism. Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 217-235. ISBN 0-226-30623-2.
- GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. En: John O'BRIAN, ed. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 121-134. ISBN 0-226-30624-0.
- GREENBERG, Clement. Modernist Painting. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 754-760. ISBN 0-631-16575-4.
- GREENBERG, Clement. The Decline of Cubism. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 570-571. ISBN 0-631-16575-4.
- HARRISON, Charles. Expresionismo Abstracto. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 143-173. ISBN 84-206-7053-7.
- HASKELL, Barbara. Donald Judd: Beyond Formalism. En: Barbara HASKELL, ed. *Donald Judd*. Nueva York: Whitney Museum of American Art y W. W. Norton & Company, 1988, pp. 17-151. ISBN 978-0874270618.
- JITTA, Mariette Josephus. On Series. En: Jörg SCHELLMANN y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, pp. 24-29. ISBN 3-88814-710-7.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts*, April 1960). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 15-17. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, May/June 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 86-91. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, Sept. 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 92. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, May/June 1964). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 127-129. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. The Student of Painting. En: Thomas KELLEIN, ed. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*.

Nueva York: Distributed Art Publishers, 2002, p. 50. ISBN 978-1891024511.

JUDD, Donald. An Ica Leeboard. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 30-39. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Lee Bontecou. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 82-84. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Note, c. 1963. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 85-90. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 418-422. ISBN 978-1-941701-35-5.

KELLEIN, Thomas, ed. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. Nueva York: Distributed Art Publishers, 2002. ISBN 978-1891024511.

KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004.

KÖNIG, Kasper. Interview: Kasper König und Donald Judd. En: *Donald Judd für Josef Albers*. Bottrop: Moderne Galerie und Josef Albers Museum, 1977, pp. 4-7.

MELLOW, James. Reviews and Previews. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, septiembre 1956, vol. 30, p. 17. ISSN 0004-4059.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem CABANES. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini, 1993. ISBN 84-3952219-3.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Eye and Mind. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 750-754. ISBN 0-631-16575-4.

MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017. ISBN 978-84-16906-49-9.

NEWBILL, Al. Fortnight in Review. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, noviembre 1954, vol. 29, p. 29. ISSN 0004-4059.

PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.

PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral. Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000.

POETTER, Jochen. Back to Clarity: An Interview with Donald Judd. En: Jochen POETTER y Rosemarie E. PAHLKE, eds. *Donald Judd*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden y Hatje Cantz Verlag, 1989, pp. 87-104. ISBN 3893221689.

REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008.

REICHARDT, Jasia. Op Art. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 197-200. ISBN 84-206-7053-7.

SCHAPIRO, Meyer. The Nature of Abstract Art. En: Meyer SCHAPIRO, ed. *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*. Nueva York: George Braziller, 1982, pp. 185-212. ISBN 978-0807610343.

SEITZ, William C., ed. *The Art of Assemblage* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1961 [consulta: 24-03-2020]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf

SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation,

2014, vol. 19, pp. 54-64 [consulta: 12-03-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter19.pdf>

SMITH, Roberta. Donald Judd. En: Brydon SMITH, ed. *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, pp. 3-33. ISBN 978-0888842770.

STOCKEBRAND, Marianne. Catalogue. En: Nicholas SEROTA, ed. *Donald Judd*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 161-245. ISBN 978-1854373953.

STOCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 2-15 [consulta: 15-02-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter17.pdf>

TILLIM, Sidney. New York Exhibitions: Month in Review. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, marzo 1963, vol. 37, n.º 6, p. 62. ISSN 0004-4059.

TUCHMAN, Phyllis. An Interview with Donald Judd, 4 June 1976. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2007, vol. 12, pp. 52-57 [consulta: 02-02-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter12.pdf>

YOUNG, Vernon. In the Galleries. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, junio 1957, vol. 31, p. 58. ISSN 0004-4059.

ZAPARAÍN, Fernando. *Imagen y espacio* [en línea]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011 [consulta: 16-02-2020]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- 0 Local History: Donald Judd and Painting 1959-1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-painting-1959-1961/>
- 1 BARR, Alfred H., ed. *Cubism and Abstract Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1936, portada [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf
- 2 American Gothic. *Art Institute of Chicago* [en línea]. Chicago: Art Institute of Chicago, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://www.artic.edu/artists/37343/grant-wood>
- 3 Cradling Wheat. *Saint Louis Art Museum* [en línea]. San Luis: Saint Louis Art Museum, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://www.slam.org/collection/objects/34063/>
- 4 Baptism in Kansas. *Whitney Museum of American Art* [en línea]. Nueva York: Whitney Museum of American Art, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://whitney.org/collection/works/2500>
- 5 REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 292.
- 6 Le Penseur. *Musée Rodin* [en línea]. París: Musée Rodin, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/le-penseur-moyen-modele-taille-originale/S.01131?q=penseur+moyen+mod%C3%A8le&position=5>
- 7 REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 292.
- 8 REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 294.
- 9 Interior at Nice (Room at the Beau Rivage). *Philadelphia Museum of Art* [en línea]. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://philamuseum.org/collection/object/53946>
- 10 Nude in the Bath. *Tate* [en línea]. Londres: Tate, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-nude-in-the-bath-t12611>
- 11 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 45. ISBN 978-84-15462-10-1.
- 12 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 48. ISBN 978-84-15462-10-1.
- 13 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 49. ISBN 978-84-15462-10-1.
- 14 Woman Descending Stairs. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/44156>
- 15 Nude Descending a Staircase (No. 2). *Philadelphia Museum of Art* [en línea]. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, sin fecha [consulta: 12-02-2022]. Disponible en: <https://philamuseum.org/collection/object/51449>
- 16 Elaboración propia.
- 17 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 46. ISBN 978-84-15462-10-1.
- 18 Elaboración propia.
- 19 PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral.

Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000, p. 377.

20 Elaboración propia.

21 Frau am Fenster. *Staatliche Museen zu Berlin* [en línea]. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, sin fecha [consulta: 13-02-2022]. Disponible en: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=961043&view-type=detailView>.

22 Important painting by Hammershøi returns to Denmark. *Hirschsprung Collection* [en línea]. Copenhagen: Hirschsprung Collection, sin fecha [consulta: 13-02-2022]. Disponible en: <https://www.hirschsprung.dk/en/collection/nye-vaerker/nyt-vaerk-af-vilhelm-hammershoi>

23 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 50. ISBN 3-88814-710-7.

24 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 51. ISBN 3-88814-710-7.

25 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 51. ISBN 3-88814-710-7.

26 Elaboración propia.

27 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 51. ISBN 3-88814-710-7.

28 ROMANO, Eileen, dir. *Los grandes genios del arte. Volume 3: Van Gogh*. Madrid: Unidad Editorial, 2005, p. 135. ISBN 84-89780-56-0.

29 The Starry Night. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 13-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/79802?artist_id=2206&page=1&sov_referrer=artist.

30 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a

ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 52. ISBN 3-88814-710-7.

31 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 53. ISBN 3-88814-710-7.

32 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 53. ISBN 3-88814-710-7.

33 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 54. ISBN 3-88814-710-7.

34 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 102.

35 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 102.

36 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 101.

37 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 101.

38 REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 294.

39 REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und*

Raum. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 294.

40 PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral. Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000, p. 390.

41 Donald Judd, Untitled, 1956. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1956-5/>

42 Donald Judd, Untitled, 1956. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1956-6/>

43 Donald Judd, Untitled, 1956. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1956-3/>

44 Donald Judd, Untitled, 1956. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1956/>

45 Barnett Newman's Horizon Light. *Sheldon Museum of Art* [en línea]. Lincoln: Sheldon Museum of Art, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://sheldonartmuseum.org/news/barnett-newman>

46 Donald Judd, Untitled, 1957. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1957/>

47 Donald Judd, Untitled, 1958. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1958-3/>

48 Donald Judd, Untitled, 1958. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 14-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1958-2/>

- 49 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 863. ISBN 978-1-941701-35-5.
- 50 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 110.
- 51 Local History: Donald Judd and Painting 1959-1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 13-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-painting-1959-1961/>
- 52 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 865. ISBN 978-1-941701-35-5.
- 53 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 55. ISBN 3-88814-710-7.
- 54 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 55. ISBN 3-88814-710-7.
- 55 Jean Arp, Torse des Pyrénées, 1959. *Centre Pompidou* [en línea]. París: Centre Pompidou, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/caba9a>
- 56 Jean Arp, Multiple Femme V, 1956. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/multiple-femme-v-1956/>
- 57 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 56. ISBN 3-88814-710-7.
- 58 Donald Judd, Untitled, 1960. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1960/>
- 59 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 60 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 61 PERICA, Blaženka. *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*. Directores: Hannes Böhringer y Ursula Panhans-Bühler. Tesis Doctoral. Universität Kassel, Fachbereich Kunstwissenschaften, 2000, p. 412.
- 62 Elaboración propia.
- 63 Bisection. *Modern Art Museum of Fort Worth* [en línea]. Fort Worth: Modern Art Museum of Fort Worth, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://collection.themodern.org/objects/1868/bisection;jsessionid=CDF31DAB2D8F00279CD-60DAA308CDF44#>
- 64 July 1945-R. *El poder de la palabra* [en línea]. Barcelona-Nueva York: El poder de la palabra, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=7234>
- 65 Moment. *Tate* [en línea]. Londres: Tate, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501>
- 66 Donald Judd, Untitled, 1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1961-8/>
- 67 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 59. ISBN 3-88814-710-7.
- 68 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 59. ISBN 3-88814-710-7.
- 69 Elaboración propia.
- 70 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 60. ISBN 3-88814-710-7.
- 71 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 60. ISBN 3-88814-710-7.
- 72 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 61. ISBN 3-88814-710-7.
- 73 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 61. ISBN 3-88814-710-7.
- 74 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 64. ISBN 3-88814-710-7.
- 75 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 69. ISBN 3-88814-710-7.
- 76 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 77 Frank Stella, Avicena, 1960. *Whitney Museum of American Art* [en línea]. Nueva York: Whitney Museum of American Art, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://whitney.org/media/1269>.
- 78 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 79 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 128.
- 80 Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor II, 1959. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 15-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/artworks/1959.10.1>

16-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/80316>

81 Jasper Johns, Flag, 1954. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/78805>

82 Donald Judd, Untitled, 1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1961-4/>

83 Josef Albers, Frontal, 1927. *Josef & Anni Albers Foundation* [en línea]. Bethany: Josef & Anni Albers Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://albersfoundation.org/art/josef-albers/glass/#slide5>

84 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-3/>

85 Robert Rauschenberg, First Landing Jump, 1961. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/81468>

86 Donald Judd, Untitled, 1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1961-6/>

87 The Bride Stripped Bare by Her Bachelors (The Large Glass). *Philadelphia Museum of Art* [en línea]. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://philamuseum.org/collection/object/54149>

88 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

89 Elaboración propia.

90 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-5/>

91 Elaboración propia.

92 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-4/>

93 Elaboración propia.

94 Lee Bontecou, Untitled, 1961. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/81442>



0 Donald Judd trabajando en su estudio ubicado en el 53 East 19th Street de Nueva York, en la primera mitad de la década de 1960.

II. LA ECLOSIÓN ESPACIAL DE DONALD JUDD Y LA DEFINICIÓN DE SUS *OBJETOS ESPECÍFICOS*

II.1. EL ESPACIO REAL Y LA FORMACIÓN DEL OBJETO

- II.1.1. Formas abiertas como definición de un espacio real
- II.1.2. Formas cerradas como expresión de presencia
- II.1.3. Verificaciones espaciales en la Green Gallery

II.2. *OBJETOS ESPECÍFICOS* COMO RESPUESTA DE JUDD

- II.2.1. El planteamiento de *Local History* y *Specific Objects*
- II.2.2. *Boxes*: cajas de disposición variable
- II.2.3. *Stacks*: apilamientos de continuidad vertical
- II.2.4. *Progressions*: estructuras de definición matemática
- II.2.5. Confirmación artística e interpretación de la crítica

I.3. RENOVACIÓN DEL 101 SPRING STREET DE NUEVA YORK (1968-1994): DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA

En la década de los sesenta, Donald Judd lleva al extremo su apuesta por un espacio real, alejado de todo ilusionismo, y desemboca en una nueva expresión tridimensional. Se propone en este segundo capítulo profundizar en los términos en los que se produce este despliegue en dicha espacialidad, vinculado a la estética del Minimal Art. El trabajo realizado en este punto adquiere una notable importancia en el surgimiento del movimiento, y con su ensayo *Specific Objects* de 1965 dio nombre a todas las creaciones que se presentaron bajo su influencia. Este escrito resulta fundamental para descubrir las ideas sobre el espacio conceptualizadas, y para analizar su aplicación en sus objetos escultóricos. Desde ese análisis se descubre el trabajo con una espacialidad que pertenece a la arquitectura, en la que sus objetos quedan integrados. Pero su exploración espacial no se limita a ese hecho y va un paso más allá, interviniendo por vez primera en la arquitectura tras la compra del edificio del 101 Spring Street de Nueva York, donde aplica algunas de las ideas desarrolladas con sus objetos. Algo que revela un enfoque interdisciplinar que será una constante en toda su trayectoria, con el que convierte al espacio en el eje principal de su propuesta.

*In the 1960s, Donald Judd brought to the limit his bet for a real space, far from any illusionism, and ended up in a new three-dimensional expression. In this second chapter it is proposed to delve into the terms in which this deployment in such spatiality is produced, connected to the aesthetics of Minimal Art. The work accomplished at this point acquires a remarkable importance in the emergence of the movement, and with his essay *Specific Objects* of 1965 he named all the creations presented under his influence. This writing is essential to discover the ideas about the conceptualized space, and to analyze their application in his sculptural objects. This analysis reveals his work with a spatiality belonging to architecture, in which his objects are integrated. But his spatial exploration is not limited to that fact and goes a step further, intervening for the first time in architecture after the purchase of the 101 Spring Street building in New York, where he applies some of the ideas developed with his objects. This reflects an interdisciplinary approach which will be a constant throughout his career, and with which he turns space into the main axis of his proposal.*

II.1. EL ESPACIO REAL Y LA FORMACIÓN DEL OBJETO

A comienzos de la década de 1960, el nuevo rumbo que estaba tomando el arte estadounidense contaba ya con unos precedentes ampliamente reconocidos, que harían del objeto un nuevo medio de expresión compartido por un gran número de artistas. En una entrevista que realizara Phyllis Tuchman a Donald Judd tiempo después, éste reconocería la importancia que tenía para un artista inventar algo nuevo, aunque no fuese pionero en la materia, y al respecto de dicha originalidad añadía lo siguiente: “Lo que cuenta es que encuentres algo que logre tu propósito. Para hacer algo con claridad y confianza, es casi inevitable inventarlo tú mismo. De otra manera, no vas a saber qué significa”¹. Historiadores del arte como Richard Schiff han percibido a través de esas palabras el carácter experimental de la propuesta del artista que, inmersa en una tendencia que apuntaba hacia el carácter objetual, se desarrollaba de acuerdo a sus intereses más personales²; así lo reconocía el propio Judd en la referida entrevista: “Soy la única persona que sabe en realidad qué significan todas aquellas cosas que me interesan”³. El artista consideraba así imprescindible seguir un desarrollo particular propio, fundamentado en inquietudes artísticas únicas; algo que habría advertido en la obra de artistas como Vasily Kandinsky quien, a través de su evolución creativa en torno a la abstracción, no solo habría contribuido en la destrucción progresiva de la tradición pictórica europea, sino que desplegó una propuesta radicalmente nueva⁴.

De ese modo, el análisis crítico sobre la obra de otros artistas habría llevado a Judd a profundizar en los términos en los que se posibilita un desarrollo artístico novedoso. En un reportaje que escribiera para la revista *Envoy*, publicado en invierno de 1962 con el título *New York City – A World Art Center*, Judd analizaba cómo Nueva York se había convertido en la última década en uno de los principales focos de arte en todo el mundo, al mismo nivel que la ciudad de París⁵. Según su postura, este hecho, que llevó al arte norteamericano a lo más alto, se debió en buena medida a la calidad de una nueva pintura que, bajo los planteamientos del Expresionismo Abstracto, fue desarrollada como una superposición simultánea de exploraciones artísticas individuales. Con ello, la creación estadounidense, que hasta ese momento había sido local, conseguía hacerse internacional y estar a la vanguardia de la invención⁶. El artículo, considerado por Judd como un esbo-

1. TUCHMAN, Phyllis. An Interview with Donald Judd, 4 June 1976. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2007, vol. 12, p. 55 [consulta: 29-03-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter12.pdf>

2. SHIFF, Richard. *Sensuous Thoughts*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 116. ISBN 978-0-300-19765-5.

3. TUCHMAN, Phyllis, *op. cit. supra*, nota 1, p. 55.

4. JUDD, Donald. *Kandinsky in His Citadel*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 96. ISBN 978-1-941701-35-5.

5. JUDD, Donald. *New York City – A World Art Center*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 73. ISBN 978-1-941701-35-5.

6. Ídem.



1

zo para comprender la configuración del panorama artístico neoyorquino, constituía así mismo un punto de partida para un nuevo arte.

Paradójicamente, las múltiples pinturas, esculturas y objetos menos clasificables que parecían imponerse en la escena creativa, trataron en muchos casos de eliminar todas aquellas marcas que pudieran llevar a asociaciones de autoría, sin expresar ningún tipo de preocupación por la manifestación de una invención individual. Este sería el caso del propio Judd, cuyos trabajos confeccionados a partir de 1962 en madera, siguiendo un proceso artesanal, ya expresaban el deseo de erradicar toda referencia asociativa de dicha autoría, por ser considerada como algo irrelevante para el propósito general de una obra. Otros artistas como Frank Stella, Robert Mangold o Richard Serra, siguieron la misma postura.

A partir de esos planteamientos tan próximos, teóricos como Shiff han concluido que, debido a que el pensamiento encontraba su vía de expresión a través de un lenguaje común, las posturas de esos autores no podrían ser consideradas como propias⁷. Pero si bien dicho lenguaje configuraba una expresión colectiva, el vocabulario empleado parecía escapársele a la crítica de arte, ajena a esos códigos lingüísticos que comenzaban a aplicarse. En ese punto es donde encuentra Shiff uno de los problemas más acusados a los que tuvo que enfrentarse la generación de artistas a la que Judd perteneciera, cuyas obras fueron sometidas a la simplificación y generalización de los críticos, que restaban importancia a la fuerza que dichas propuestas comenzaban a tener en el espacio; una circunstancia que desembocaría en el ensombrecimiento de esa experiencia sensorial de los nuevos objetos escultóricos⁸.



2

1 y 2 Fotografías del primer estudio de Donald Judd, ubicado en el 53 East 19th Street de Nueva York, tomadas a mediados de la década de 1960.

Para Judd, la relación directa que se establecía entre el espectador y el objeto consistía en una realidad inefable, que partía de la percepción de una forma o un color determinado. Implicaba una acción que, como afirmó con posterioridad, únicamente estaba dirigida a despertar el interés de dicho espectador, por la singularidad o especificidad con la que se presentaba una obra ante su mirada. El reconocimiento de ese carácter singular que captaba su atención haría así referencia a la obviedad de su configuración concreta, al mismo tiempo que evidenciaba la cualidad existencial de su presentación. El planteamiento del artista estadounidense podría llevar a asociaciones con la teoría de filósofos como Mikel Dufrenne, cuya descripción del objeto estético es portadora de una naturaleza afín. Según Guido Morpurgo-Tagliabue, el filósofo francés habría profundizado en dicho objeto como elemento aprehendido desde la percepción, y considera que “*su verdad se manifiesta únicamente por su presencia, no remite a otra cosa [...], es una manera de ser que consiste en aparecer*”⁹. Al igual que el propio Judd, en su interpretación fenomenológica del objeto artístico, éste implica una obra de arte en sí misma, y su percepción o experiencia estética para el espectador que la contempla con curiosidad.

En sus primeros objetos escultóricos, y como una continuidad con el medio pictórico en el que se había iniciado, Judd se serviría de los efectos del color para comunicar con mayor facilidad las propiedades formales de dichas obras espaciales. Tal y como él mismo reconoció, si había una cualidad especial que vinculara a su trabajo más con lo objetual que con lo escultórico, era precisamente el color¹⁰. La reducción del número de colores con los que había configurado sus pinturas, trataba de reforzar ahora la presencia de sus nuevas propuestas, eliminando toda distracción en la contemplación del conjunto; un efecto que, empleado por muchos de los artistas del Expresionismo Abstracto, fue desarrollado especialmente por Yves Klein, influyendo en la expresión monocroma a la que parecía aproximarse Donald Judd¹¹. Así mismo, su interés por la aplicación específica del color en el arte también contaba con el precedente de los estudios de Michel Eugène Chevreul o Josef Albers que, conocidos por el artista, ya habían reparado en dichos efectos a los que conducía el manejo del color.

Así, la preferencia por la utilización del color rojo cadmio aplicado a las superficies sería una constante en sus primeras obras tridimensionales, confeccionadas en madera en su estudio ubicado en el 53 East 19th Street de Nueva York, en el que residía desde el verano de 1960 (figuras 1 y 2). Las fotografías conservadas sobre ese primer estudio en el que desarrolló sus creaciones ya reflejan la voluntad de ocupar el espacio con las formas volumétricas, aunque en el mismo no se presentan con una colocación expositiva, sino más bien con una disposición aleatoria de trabajo. En este emplazamiento, donde concibió y realizó físicamente sus primeros trabajos escultóricos, Judd efectuó la transición de su pintura a unos incipientes objetos monocromos, que se expresaban con ímpetu en el espacio y constituían una evolución lógica con respecto a la investigación espacial que había desarrollado con su obra precedente.

7. SHIFF, Richard, *op. cit. supra*, nota 2, p. 111.

8. *Ibid.*, p. 110.

9. MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea: una investigación*. Trad. de Andrés PIRK y Ricardo POCHTAR. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971, p. 581. ISBN 978-950-03-9926-5.

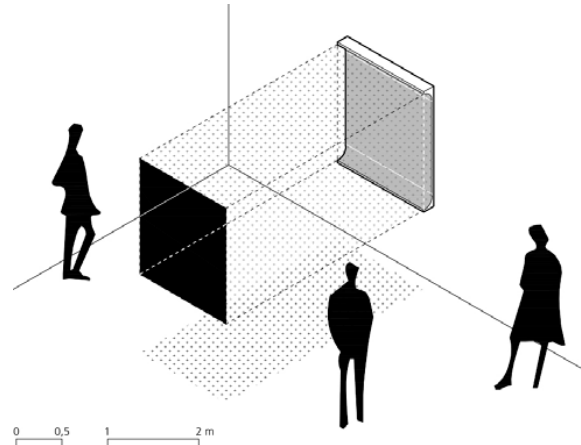
10. TUCHMAN, Phyllis, *op. cit. supra*, nota 1, p. 54.

11. *Ídem.*

II.1.1. Formas abiertas como definición de un espacio real

La exploración del medio pictórico, que ocupó al artista en la década completa de 1950, dio paso en los sesenta a aquellas propuestas mixtas que, incorporando elementos encontrados sobre la superficie del lienzo, lograban una profundidad real y se distanciaban del ilusionismo de la pintura. Dichas obras, que implicaban ya una novedad en sí mismas por su originalidad expresiva, aún recurrían a la naturaleza de la pintura, con su geometría rectangular y su disposición sobre la pared; algo a lo que Judd trataría de imponerse, en su particular desarrollo hacia la espacialidad real. Según David Raskin, profesor de historia del arte contemporáneo, parece probable que esos primeros esfuerzos guarden una estrecha relación con el trabajo de Lee Bontecou, John Chamberlain y Claes Oldenburg¹², cuyas creaciones aludían a una especificidad material en el espacio, reseñada por Judd en sus críticas. Sin embargo, y con otra serie de precedentes que apuntaban hacia la condición objetual del arte, Judd parecía haber encontrado una vía en su evolución artística propia, implicando un progreso radicalmente innovador:

Mientras hacía los primeros trabajos, me di cuenta de que no había habido un trabajo similar con anterioridad. [...] Había hecho lo que quería. Las pinturas eran difíciles: cada una tenía aspectos deseados y aspectos no deseados, generalmente opuestos. El trabajo tridimensional eliminó o resolvió las contradicciones. Por ejemplo, las pinturas eran grandes rectángulos de color, normalmente de color rojo cadmio, con líneas pintadas o en algunos casos incisas. Las líneas, como una incisión o no, configuraban un elemento en la superficie del rectángulo, una adición a él, un segundo elemento menor dentro del rectángulo. La amplitud del rectángulo coloreado y



3 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo rojo cadmio, óleo negro y arena sobre madera, con acero galvanizado. Colección particular.

4 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

5 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Óleo rojo cadmio y óleo negro sobre madera, con acero galvanizado y aluminio. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

*la estrechez de las líneas, nunca podrían convertirse en un único elemento, un todo. [...] Los siguientes volúmenes rectangulares, todos en el mismo rojo, fueron planos grandes, más de uno, cuyos bordes eran líneas definidas. Sus bordes no serían los límites de un plano en la pared, sino una transición tranquila de un plano a otro. [...] El nuevo trabajo parecía ser el comienzo de mi propia libertad, con posibilidades para toda la vida*¹³.

La obra considerada como el primer relieve tridimensional fue *Untitled*, de 1961 (figura 3), que supuso la primera de las cinco variantes que Judd elaboró durante tres años. Tal y como él mismo reconocería en la entrevista que le realizó en 1971 el artista, crítico y comisario británico John Coplans, la obra surgió de una pintura fallida en la que no obtuvo la uniformidad del lienzo; un hecho que le llevó a replantearse la pieza, empleando un material que se curvara naturalmente¹⁴. De ese modo, Judd empleó chapa de acero galvanizado en la parte superior e inferior de la obra, constituyendo un alto relieve abstracto que avanzaba hacia el espacio real, obteniendo la presencia de un objeto independiente. Como una evolución de las obras previas, el artista parece evidenciar una espacialidad fáctica que se expresa entre los límites curvos del metal, y que se extiende hacia el espacio frontal (figura 4); un efecto que se produce por la continuidad de dicha curvatura, que hace fluir la espacialidad interna por la superficie metálica, prolongándose hasta los límites arquitectónicos. Cabe añadir que esa extensión del espacio ya no solo se limita a una región concreta de la obra, sino que se produce desde la proyección completa del conjunto, favoreciendo con ello la experiencia sensorial del espectador que interactúa con el mismo. La variación de la pieza que hizo en 1963 es quizás la propuesta más divulgada, aunque la incorporación texturizada de bandas horizontales la vincula con la etapa anterior (figura 5).

Pero en 1962, Donald Judd realizaría lo que él consideró como el primer trabajo tridimensional de pared, iniciando con ello la renovación definitiva de su propuesta, que se convertiría en referente de toda una generación. El objeto incorpora un marco rectangular sobre un lienzo cubierto con pintura de color rojo cadmio, cera y arena, y en el centro se dispone verticalmente una tubería de asfalto (figura 6). El recurso a ese elemento tubular, que Judd seguiría empleando en las siguientes obras, es relacionado por Raskin con los tubos de luz fluorescente que el artista Dan Flavin estaba empezando a desplegar en el espacio¹⁵. No en vano, a propósito de la obra *Alternate Diagonals of march 2, 1964* que Flavin le dedicara¹⁶ (figura 7), Judd repararía en la especificidad de dichos elementos que, por la singularidad de su presentación, hacían referencia a una realidad indescriptible: “*La calidad de las cinco líneas alargadas y su relación de cuatro a uno es extraña, pero no se me ocurre una manera de describirla*”¹⁷. Así, la presencia de los tubos constituye en ambos casos una confirmación fehaciente de la espacialidad en la que se insertan, a la que se dirige el interés del espectador en el proceso de contemplación. En la obra de Judd, el marco exterior encierra contra el lienzo un espacio interno que, además de extenderse fuera del objeto, intensifica su existencia por la inclusión de la pieza cilíndrica en sus límites (figura 8).



5

12. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 72. ISBN 978-0-300-22868-7.

13. JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 851-852. ISBN 978-1-941701-35-5.

14. COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, p. 21.

15. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 12, p. 9.

16. La estrecha amistad entre Judd y Flavin, que se prolongaría en el tiempo como ya se ha apuntado, surgiría a partir de una reunión en la que coincidieron en 1962, con objeto de valorar la posibilidad de crear una galería dirigida por artistas.

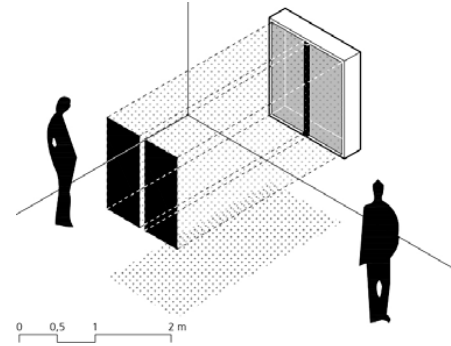
17. JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, April 1964). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 125. ISBN 978-1-938922-93-0.



7



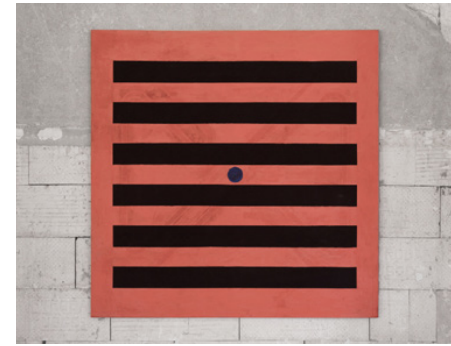
6



8



9



10

6 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo rojo cadmio, esmalte negro, cera y arena sobre lienzo y madera, con tubería de asfalto. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

7 Dan Flavin, *Alternate Diagonals of march 2, 1964 (to Don Judd)*, 1964. Luminarias fluorescentes de colores blanco y azul. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

8 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

9 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo rojo cadmio y esmalte negro sobre madera contrachapada, con tubería de asfalto. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

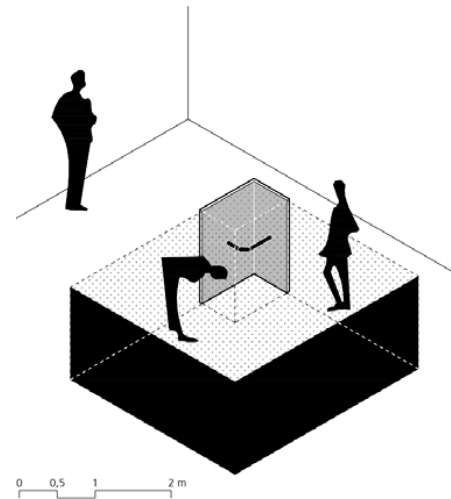
10 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo sobre lienzo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

11 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo rojo cadmio sobre madera y tubería esmaltada en color negro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

12 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.



11



12

El artista también emplearía esa tubería de asfalto en propuestas posteriores como *Untitled*, realizada en 1962, cuya presencia externa también se hacía evidente por la fuerza del color rojo cadmio (figura 9). Se trataba de una obra que, aunque fue concebida inicialmente como un trabajo de pared, se convertiría en el primer trabajo tridimensional colocado directamente en el suelo; él mismo lo describe en su entrevista con Coplans: “Primero, realicé el relieve de la tubería y lo dispuse en el suelo. Era un gran objeto ya al estar apoyado sobre el suelo. Estaba destinado a colocarse en la pared, pero se veía bien en el suelo”¹⁸. Ese hecho determinaría un punto de inflexión en su trabajo pues, cansado del carácter pictórico que aún expresaban los bajo relieves, la disposición aislada en el suelo contribuía en la obtención del ansiado carácter objetual. Muy vinculada con la pintura *Untitled* que había realizado tan sólo un año antes (figura 10), la propuesta se alejaba ahora del efecto ilusorio que resulta de la superposición de un elemento rectangular sobre la pared, y le llevaría a enunciar la siguiente afirmación: “Una pieza que era completamente tridimensional implicó un gran acontecimiento para mí”¹⁹.

Entre la sorpresa y el desconcierto, la pieza dispuesta en el medio de la habitación le descubrió un amplio espectro de posibilidades, brindándole la oportunidad de llevar a cabo cualquier propuesta en el espacio. De ese descubrimiento casual surgieron obras como *Untitled*, también de 1962 (figura 11), elaborada a partir de dos piezas perpendiculares de madera y un tubo que las engarza. En este caso, es precisamente en la unión de estos elementos aparentemente dispares donde se crea según la historiadora y comisaria Carina Plath el objeto tridimensional, fruto de “una conexión estoica y espacial, que conserva los componentes individuales como entes independientes y distintos”²⁰. Pero más allá del cariz dadaísta que se puede reconocer en su presentación, el ensamblaje de elementos de distinto color y naturaleza expresaría la voluntad del artista por alcanzar la forma plena, pretendida también en sus pinturas previas; un propósito que obtendría desde la definición espacial, como él mismo relata en su descripción:

*La dimensión del ángulo recto está determinada por el ángulo recto de un tubo negro, cuyos dos extremos abiertos son los centros de los planos exteriores del ángulo recto, pintado de color rojo cadmio. [...] Apenas hay un interior y un exterior, solo el espacio dentro del ángulo y el espacio más allá de él. El único espacio cerrado está dentro de la tubería. Este ligero espacio lineal determina las dimensiones de los planos abiertos. La envoltura de este espacio estrecho pasa a través de la amplitud del ángulo interno, un espacio definido desde un espacio general*²¹.

A partir de esa exposición pormenorizada sobre el planteamiento espacial de la obra, han sido diversos los estudios que han tratado de llevar a cabo una interpretación de la misma. A ese respecto destaca la lectura del profesor de historia del arte Adrian Kohn que, recurriendo de manera novedosa al lenguaje gráfico, deslinda los diferentes grados de espacio reconocibles desde lo general a lo particular²². Y aunque el análisis de Kohn sigue las palabras de Judd, su excesiva literalidad interpretativa se extiende más allá de las

18. COPLANS, John, *op. cit. supra*, nota 14, p. 21.

19. Ídem.

20. PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, p. 13 [consulta: 02-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter07.pdf>

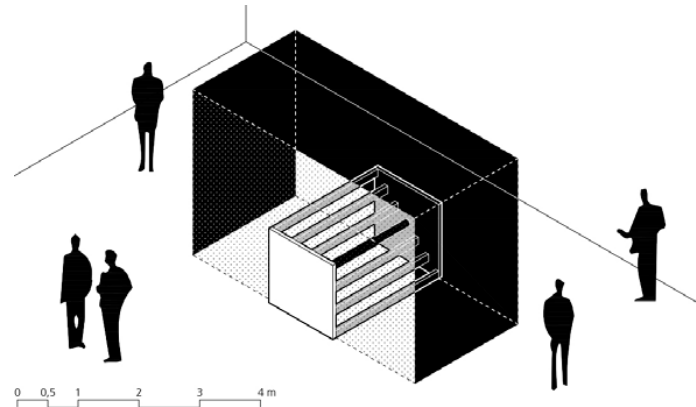
21. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, pp. 838-839.

22. KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 53 [consulta: 03-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter24.pdf>

dos únicas categorías espaciales que establece el artista: la interior y la exterior. Como puede apreciarse en la representación gráfica adjunta (figura 12), los planos verticales definirían el primer nivel espacial, que se expresa virtualmente como un prisma a pesar de no contar con los respectivos lados opuestos que lo completan. Y abriéndose hacia el entorno inmediato, siguiendo la dirección que establecen dichas superficies de madera, se presentaría la segunda tipología espacial como una extensión de sus propiedades interiores, en la senda iniciada con propuestas anteriores. Cabe añadir que, además, la inclusión del elemento negro sobre las paredes rojas confirma también la existencia de esa espacialidad interna, responsable a su vez de la activación espacial más allá de sus límites; o lo que es lo mismo, el tubo es a la obra completa, lo que ésta al recinto arquitectónico donde se ubica para llevar a cabo su exposición.



13



14

13 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Óleo rojo cadmio sobre madera y esmalte púrpura sobre aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

14 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

15 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Óleo rojo cadmio sobre madera y esmalte negro sobre aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

Ese mecanismo también es empleado por Judd en una de sus siguientes obras, realizada en 1963 (figura 13), en la que los planos de madera ya no se dispondrían de modo contiguo, sino enfrentados a más de 2 metros de distancia. Esa separación se salva a través de distintos listones que, pintados del mismo color, se distribuyen en la diagonal de cada una de las dos piezas cuadrangulares haciendo las veces de estructura. Con ello se evidencia la construcción misma de la obra, en cuyo centro vuelve a situarse un elemento tubular, en este caso de aluminio esmaltado en color púrpura, que de nuevo enfatiza el espacio interior que delimitan las dos piezas extremas (figura 14). Su configuración se mostraría así explícitamente en beneficio de una espacialidad, con posibilidad de extenderse de manera transversal, en la que según Judd constituyó “*la primera escultura libre, abierta y dimensional*”²³.

En síntesis, la realización de estos primeros objetos entre 1961 y 1963 implicaría, además de un notable desarrollo en la aplicación del concepto de escala en el arte, la incorporación de dos aspectos fundamentales a su propuesta artística, que le acompañarían en toda su carrera. En primer lugar, el recurso a las propiedades cromáticas le permitiría desde entonces reforzar la presencia de sus creaciones, por la concreción de sus contornos y ángulos que la luz moldea sobre sus superficies; como él mismo defendiera, lo más destacado del empleo del color “*era su capacidad para definir la forma con claridad*”²⁴. Y en un segundo orden de cosas, la disposición de sus obras directamente en el suelo le llevaría a prescindir del pedestal; una práctica que se extendería con el tiempo, de la que él se sintió el verdadero responsable: “*la colocación en el suelo y la ausencia del pedestal fueron invenciones. Yo las inventé*”²⁵.

II.1.2. Formas cerradas como expresión de presencia

La cualidad autorreferencial que empezaba a evidenciarse en los primeros objetos de Donald Judd, ofrecía señales inequívocas de una condición autónoma, que alejaba a dichas obras de ideas preconcebidas y antiguas referencias estéticas. Tal y como apunta Carina Plath, mencionada con anterioridad, su propuesta parecía orientarse en esos términos a la existencia misma como objetos en el espacio; una presencia inherente a su condición física, que Judd habría aprendido del trabajo de Barnett Newman, cuyas pinturas adquirirían una notable naturaleza existencial, “*sin depender del efecto legitimador de los antecedentes o de los efectos secundarios*”²⁶. Esa conexión a la que se refiere la autora podría tener su origen en 1959 cuando, aún como estudiante de la Columbia University, Judd fue alentado por su instructor Meyer Schapiro a descubrir la obra de Newman, en una exposición sobre el artista en la French & Company Gallery de Nueva York. Sin embrago, no sería hasta 1964 cuando Judd analizaría en profundidad la obra del pintor estadounidense²⁷, destacando esa cualidad de presencia que se desprendía de sus obras; una apreciación que se refrendaba con el planteamiento del propio Newman, reproducido por Judd en su artículo: “*La*



15

23. COPLANS, John, *op. cit. supra*, nota 14, p. 25.

24. *Ibid.*, p. 30.

25. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, p. 839.

26. PLATH, Carina, *op. cit. supra*, nota 20, pp. 12-13.

27. En 1964 Judd realizó un artículo sobre Newman para la revista alemana *Das Kunstwerk*, aunque no se publicaría hasta que lo hiciera *Studio International* en 1970. A pesar de ello, Newman leyó el artículo en el momento de su realización.



16

*imagen creada es la evidente de una revelación, real y concreta, que puede ser entendida por cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia*²⁸. La originalidad de la pintura de Newman, cuyo significado únicamente se remitía a sí misma, pudo constituir así un punto de partida para Judd, trasladando esos principios a sus objetos y su posición relativa en el espacio:

*Los bajo relieves y los alto relieves son básicamente pinturas, cuentan con los mismos problemas, así como con otros particulares. Después de realizar los primeros trabajos colocados en el suelo, descubriendo la nueva relación con la superficie, al menos hasta 1963 no creí que se pudiera hacer algo que fuera colocado sobre la pared. Entonces me di cuenta de que la relación con la pared podría ser la misma que con el suelo. Una obra en el suelo no se extendía sobre él, no era un bajo relieve, ni se acumulaba sobre él, por lo que tampoco era un alto relieve. [...] Mi trabajo en el suelo era una nueva forma, creando un espacio amplio y fuerte. [...] Era necesario que el trabajo se proyectara lo suficiente, al menos tanto como su altura y anchura*²⁹.

A través de sus palabras, Judd reconocía cierta inseguridad en su postura, fruto de ese carácter novedoso que, como en Newman, rompía con los criterios tradicionales de la creación artística. Pero a pesar de no contar con una trayectoria definida, lo que sí parece claro es su firme voluntad por concretar una forma específica, que implicara menos de lo que era; según afirma Plath, “no tenía que poseer un significado, puesto que simplemente existía”³⁰. Esa investigación en torno a la expresión real, iniciada con sus primeros objetos de pared y suelo, tendría su continuidad en obras como *Untitled* (figura 15), cuya configuración inauguraba toda una serie de creaciones, materializadas como construcciones pintadas. Realizada en 1963, la obra de Judd seguía empleando distintos elementos que aspiraban a la unidad del conjunto, pero con ciertas variaciones con respecto a sus trabajos anteriores. Ya no se presentaba una forma abierta, incluyendo un testigo que confirmara su espacialidad interna, sino que la forma se tornaba maciza y otro elemento reposaba en su superficie, reafirmando su propia presencia. En esta propuesta, sobre la cuña de madera pintada en color rojo cadmio se dispone un paralelogramo, muy vinculado a los bloques de madera con los que confeccionara los grabados que empezó a producir en 1961.

Ante una nueva perspectiva artística que progresivamente se abría paso en los sesenta, los objetos que Judd produjo en esta etapa también guardan una estrecha relación en su concepción material con las obras de su amigo Dan Flavin, en las que empleó la luz eléctrica por vez primera. Entre 1961 y 1964 Flavin elaboró un grupo de ocho obras que denominó *Iconos*, surgidas tras la contemplación de una representación pictórica de la Escuela de Nóvgorod en el Metropolitan Museum of Art³¹. Obras como *Icon III (the blood of a martyr)*, datada en 1962 (figura 16), evidenciarían unos objetos que no adquirirían un carácter estrictamente religioso, sino que incidieron en la relación jerárquica que se establecía entre un elemento luminoso y una estructura tridimensional pintada. Con motivo de una reseña sobre Flavin para *Arts Magazine*, Judd destacaría de estas creaciones que “son cosas en sí mismas”³², cuyos componentes se disponen y se unen con franqueza.

16 Dan Flavin, *Icon III (the blood of a martyr)*, 1962. Óleo y linóleo sobre yeso aplicado a cajón de masonite y madera de pino, con bombilla incandescente roja y luminaria fluorescente roja. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

17 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio, con tubería de hierro. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., Estados Unidos.

18 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

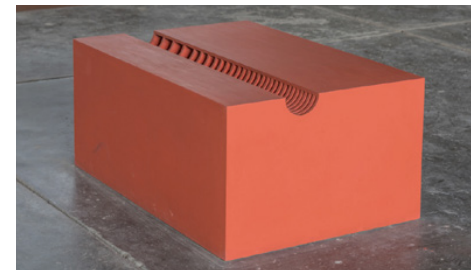
19 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

Esa misma configuración es la que puede reconocerse en las obras que Judd realizó en el mismo periodo, con las que optó por una forma dominante que, a modo de caja elemental, albergaba en su superficie una segunda forma geométrica, en contraste manifiesto con la primera. Así, los tubos de luz fluorescente de Flavin parecen volver a establecer un paralelismo con las tuberías metálicas que Judd incorpora sobre algunas de sus cajas de madera, tal y como se aprecia en uno de sus objetos realizado en 1963 (figura 17). En este caso, el perfil tubular se presentaría empotrado en la cara superior del paralelepípedo rectangular, destacando la disposición abierta de sus extremos; algo que determina un punto de atracción en la percepción general de la obra, acusado a su vez por la diferenciación formal, material y cromática. El volumen pintado en rojo cadmio entrañaría tal fuerza y rotundidad, que su reconocimiento conduce a la compleción espacial del interior del tubo, en un proceso perceptivo que confirma la presencia total de la obra. Así, esta propuesta incidía en la exploración de lo que Richard Shiff ha denominado como polaridad de elementos³³; una estrategia basada en la yuxtaposición de componentes que, en esta obra concreta, aluden a una existencia unitaria desde condiciones espaciales alteradas.

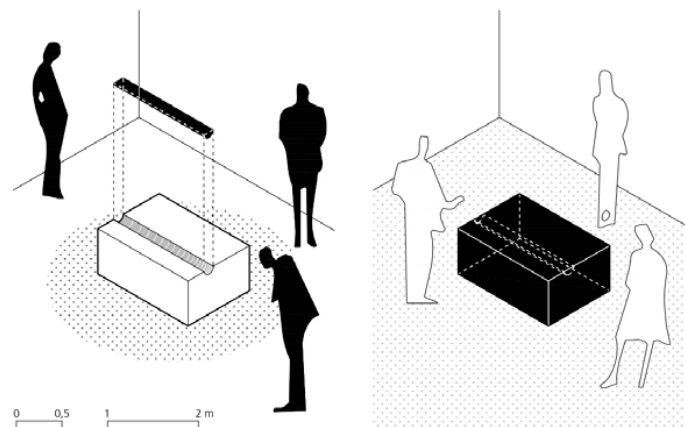
La configuración integral del objeto, ideado para su colocación directa en el suelo, constituye así mismo un ejercicio temprano sobre la aplicación de nociones como proporción, orden y simetría en la creación tridimensional³⁴. No obstante, las implicaciones vinculadas a la presencia física alcanzarían un mayor desarrollo en las siguientes creaciones que, precisamente, pondrían más el acento en su integridad desde la compleción espacial. Con otro de sus objetos, *Untitled* de 1963 (figura 18), el artista prescindiría de la utilización del tubo metálico, presentando únicamente el hueco o cama donde iría alojado



17



18



19

28. JUDD, Donald. Barnett Newman. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 157-158. ISBN 978-1-941701-35-5.

29. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, p. 841.

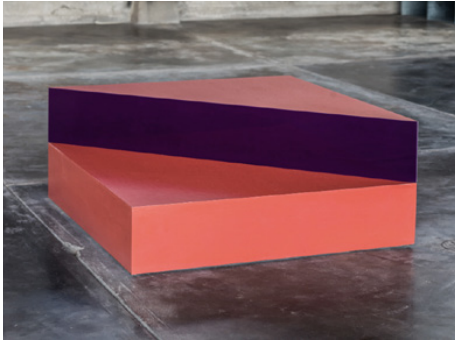
30. PLATH, Carina, *op. cit. supra*, nota 20, p. 14.

31. La Escuela de Nóvgorod fue una importante escuela rusa que, activa entre el siglo XII y el siglo XIV en la ciudad de Nóvgorod, destacó por la realización de iconos y pinturas murales, que daban continuidad a la tradición bizantina.

32. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 17, p. 124.

33. SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 42. ISBN 978-3-86930-390-1.

34. *Ibíd.*, p. 32.



20

dicho elemento tubular. Judd repitió el panel extremo en la dirección longitudinal de la pieza, configurando veintiocho subdivisiones interiores, que se espaciaban de acuerdo a una progresión numérica. La obra constituyó así la primera ocasión en la que emplearía esa idea de progresión que, con gran repercusión en su trabajo posterior, implicaba una alternativa a todos los órdenes compositivos establecidos hasta el momento. Ese mecanismo le permitió estructurar visualmente una concavidad en su superficie, una suerte de molde o matriz, cuya percepción conduce al reconocimiento de la espacialidad sustraída (figura 19); un efecto con el que se hacía evidente la apariencia general del volumen, en unos términos análogos a los que, a finales del siglo XIX, aludiera Adolf von Hildebrand en su interpretación formalista³⁵. Como más tarde reconocería, su investigación se orientaba de ese modo hacia la solidificación del espacio:

Los elementos pequeños, e incluso los más grandes sobre un fondo indefinido, siempre parecen objetos en el espacio, cosas en el mundo. Son elementos puntuales en el espacio, y el espacio es el vacío que los rodea. En lugar de esto, lo que se necesita es un espacio creado, un espacio hecho por alguien, un espacio formado como un sólido, igual que un sólido, definiéndose el espacio y el sólido el uno al otro. El tiempo y el espacio no existen; son creados por acontecimientos y posiciones. El tiempo y el espacio pueden crearse y no tienen que ser encontrados como las estrellas en el cielo o como las piedras en un cerro³⁶.

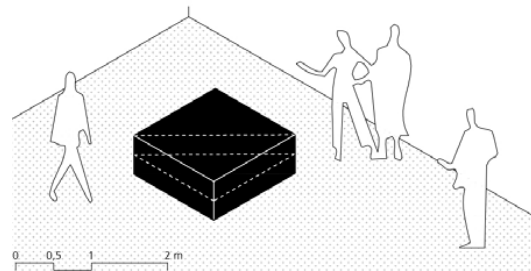
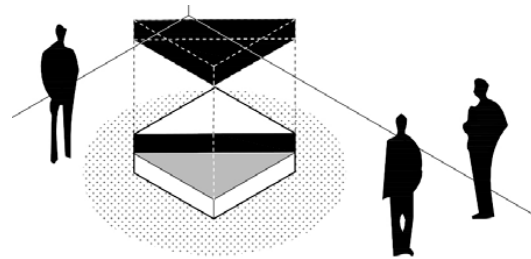
20 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Óleo rojo cadmio sobre madera y plexiglás morado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos

21 Morris Louis, *Equator*, 1962. Pintura acrílica sobre lienzo. Colección particular.

22 Kenneth Noland, *Purple in the Shadow of Red*, 1963. Pintura acrílica sobre lienzo. Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.

23 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

24 Dan Flavin, *Icon VI (to Louis Sullivan)*, 1962-1963. Óleo sobre masonite, soporte de acero, recubrimiento de vidrio y bombilla incandescente de color rojo. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.



23



21



22

En este punto, y coincidiendo con esa postura, Judd parece conceder una gran importancia a los aspectos físicos, sin dejar a un lado la cualidad espacial que, como venía explorando, adquiriría significación plena como forma en el propio acto de percepción. Un buen ejemplo de ello lo constituye la última creación de esta etapa, *Untitled* de 1963 (figura 20), cuya presentación en el suelo también contaba con una marca o sustracción volumétrica, creando una distinción perceptiva en la contemplación del conjunto. En el análisis de la obra, cabe destacar en primer lugar el acento en el corte diagonal, que autores como Raskin han vinculado con el trabajo de Morris Louis y Kenneth Noland³⁷; tal conexión resulta muy probable a la luz de las reseñas de Judd, en las que éste elogiaba lo “*lírico, sensual y tenso*” de obras como *Equator*, de Louis, o *Purple in the Shadow of Red*, de Noland³⁸ (figuras 21 y 22). Especialmente significativa sería esta última obra, cuya combinación cromática parece trasladarse sin ambages a la propuesta de Judd, que emplearía en su configuración madera pintada en color rojo cadmio y plexiglás morado. Ese contraste material y cromático redundaba en la polaridad formal que se establece con la fragmentación de la caja, cuyo escalonamiento simétrico conduciría a la recomposición volumétrica de la obra, previa activación espacial de la porción sustraída (figura 23). Ese efecto se vería acentuado por los reflejos del plexiglás que, como un espejo, sugiere y completa el elemento volumétrico ausente.

En este caso puede advertirse nuevamente un paralelismo con otro de los *Iconos* de Dan Flavin: *Icon VI (to Louis Sullivan)*, realizado entre 1962 y 1963 (figura 24). Esta obra también presentaba un truncamiento del volumen general, en cuya sección se disponía el elemento lumínico, evocación del fragmento descartado. Sin embargo, mientras que Flavin concedía más importancia a los efectos de la fuente de luz, enseña de su producción artística, Judd mostraba su atracción por las cualidades físicas del objeto, que emanaban de las posibilidades combinatorias de colores y materiales. Es por ello que, el encuentro directo con trabajos como la última obra analizada, revela con claridad las decisiones tomadas por el artista en la utilización de dichos elementos, que confirman así mismo su temprano interés en los aspectos fenomenológicos que éstos producen en su percepción. No en vano, dichas elecciones de material y color darían lugar a combinaciones que, según Plath, recuerdan en gran medida a experiencias llevadas a cabo por arquitectos como Frank Lloyd Wright o Rudolf Schindler en los albores del siglo XX³⁹.

Lo más destacado de las propuestas que integran esta etapa lo constituye la experiencia empírica que se suscita desde el lenguaje tridimensional, favorecido por la utilización del color como factor determinante de la forma; un componente fundamental al que se añaden ahora los efectos de materiales como el metal o el plástico, incorporando una cualidad específica radicalmente nueva. A partir de ello, la experiencia visual del material y el color configuraría una espacialidad propia de estas nuevas manifestaciones, a través del mecanismo de concreción formal, que apuntaría a su vez hacia la existencia misma del objeto físico en el espacio físico de las tres dimensiones.



24

35. HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Trad. de María Isabel PEÑA AGUADO. Madrid: Editorial Visor, 1988, p. 44. ISBN 84-7774-519-6.

36. JUDD, Donald. Russian Art in Regard to Myself. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 298. ISBN 978-1-941701-35-5.

37. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 12, p. 15.

38. JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, December 1962). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 62. ISBN 978-1-938922-93-0.

39. PLATH, Carina, *op. cit. supra*, nota 20, p. 16.



25

II.1.3. Verificaciones espaciales en la Green Gallery

El cambio de tendencia que experimentó la propuesta artística de Donald Judd, desde la pintura al objeto tridimensional, adquirió un gran desarrollo en su estudio del 53 East 19th Street de Nueva York, donde el artista avanzaba en la exploración de un nuevo arte de naturaleza espacial. Sería precisamente en ese momento cuando la artista Yayoi Kusama, que vivía en la tercera planta del mismo edificio y le había ayudado a encontrar el estudio, le presentaría al comerciante de arte Richard Hu Bellamy, director de la recién creada Green Gallery en el Midtown de Manhattan. Tal y como relataba el propio Judd, “Bellamy acudió a ver la obra de Kusama, y ella lo subió a mi estudio”⁴⁰. Este encuentro casual daría lugar algo más tarde a la presentación pública de su nuevo trabajo, que hasta el momento apenas se había exhibido en las salas neoyorquinas. Judd aún no se había presentado a ninguna galería con el propósito de exhibir su obra pues, como él mismo reconoció, no se había planteado entrar en el negocio del arte: “La idea de ganar dinero con el arte era muy remota”⁴¹. Sin embargo, su planteamiento personal y radicalmente innovador condujo a la exposición de su obra como un resultado natural, y en 1963 Bellamy incluyó al artista en dos muestras grupales celebradas en la Green Gallery.

Richard Hu Bellamy se había hecho un hueco en los círculos artísticos neoyorquinos, desde que a mediados de los cincuenta comenzara a trabajar para la Hansa Gallery; una cooperativa artística más volcada en la difusión de un trabajo emergente, que en el comercio implícito de cualquier galería al uso⁴². Cuando ese espacio cerró sus puertas en 1959, y respaldado por el coleccionista Robert Scull, Bellamy abrió la Green Gallery, dando continuidad a una firme apuesta por el trabajo de nuevos artistas. Como Judd apuntaba al final del reportaje *New York City – A World Art Center*, publicado a finales de

25 Fotografía de la exposición *New Work, Part I*, celebrada en la Green Gallery de Nueva York a comienzos de 1963.

26 Cartel de la exposición *Don Judd*, celebrada en la Green Gallery de Nueva York entre diciembre de 1963 y enero de 1964.

27 y 28 Fotografías de la exposición *Don Judd*, celebrada en la Green Gallery de Nueva York entre diciembre de 1963 y enero de 1964.

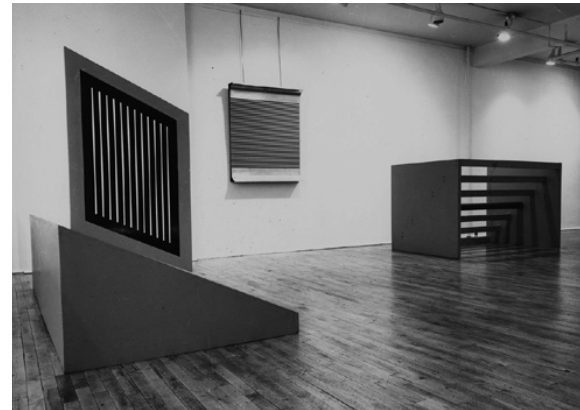
29 Reconstrucción en planta de la organización de las obras que integraron la exposición *Don Judd*, celebrada en la Green Gallery de Nueva York.

30 Análisis de la proyección espacial en planta de las obras que integraron la exposición *Don Judd*, celebrada en la Green Gallery de Nueva York.

31 Análisis de la proyección espacial en perspectiva axonométrica de las obras que integraron la exposición *Don Judd*, celebrada en la Green Gallery de Nueva York.



27

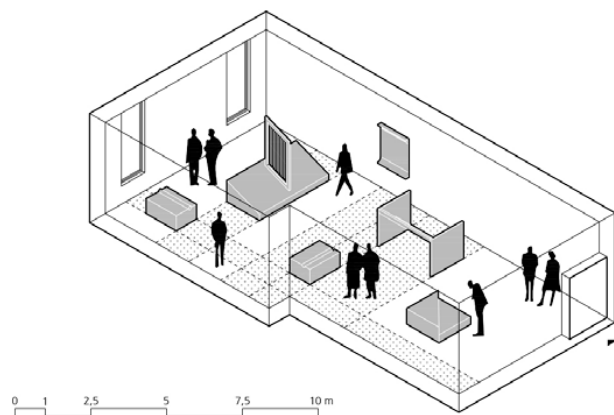


28

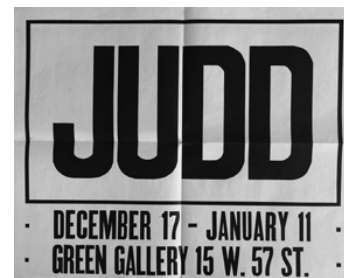
1962 y reseñado con anterioridad, si por algo destacaba la galería de Bellamy era por “su extensa presentación de pintores y escultores jóvenes, desconocidos pero ingeniosos”⁴³. Tan solo unos meses después de que Judd publicara el referido artículo, tres de sus nuevos objetos serían expuestos en la muestra *New Work, Part I* de la Green Gallery, compartiendo espacio con obras de otros artistas coetáneos como Dan Flavin o Robert Morris, entre otros (figura 25). Y aunque la primera obra tridimensional del artista había sido expuesta en noviembre de 1962, dentro de una muestra organizada por el Brooklyn Museum Art School, la historiografía del arte coincide al afirmar que esa primera exposición en la Green Gallery constituyó el salto definitivo del medio pictórico a la creación objetual. A ese evento le seguirían sucesivas partes, en las que Judd participó con otros artistas.

Pero a finales de 1963, Bellamy le ofrecería la oportunidad de realizar la primera exposición individual con sus objetos, que se inauguraría el 17 de diciembre, permaneciendo abierta algo menos de un mes (figura 26). Tal y como se aprecia en las fotografías conservadas, Judd habría apostado por la presentación de sus trabajos en paredes y suelos, en los mismos términos en los que habían sido concebidos (figuras 27 y 28); una actitud sin precedentes en la creación artística anterior, que supondría el paso previo a la producción de grandes instalaciones integradas en el espacio arquitectónico. Así, la presentación de sus objetos, convertida en un reto intelectual y sensual para el espectador⁴⁴, se expresaba a través de la individualidad propia de cada obra, cuya definición específica exploraba la espacialidad real que posibilitaba el material y el color.

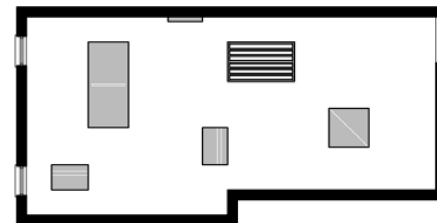
A través de un análisis pormenorizado de la distribución en planta de la muestra, que parte de los referidos documentos fotográficos en la ubicación de los objetos identificados, pueden reconocerse los distintos mecanismos creativos empleados por el artista, confirmando las estrategias espaciales analizadas con anterioridad. En lo que pu-



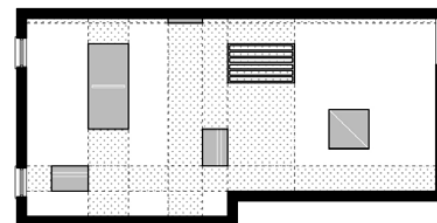
31



26



29



30

40. TUCHMAN, Phyllis, *op. cit. supra*, nota 1, p. 55.

41. Ídem.

42. COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 95-99. ISBN 987-0-500-51772-7.

43. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 5, p. 81.

44. PLATH, Carina, *op. cit. supra*, nota 20, p. 16.



32

diera parecer una disposición arbitraria de obras en el espacio (figura 29), con arreglo a un orden casual o aleatorio, el diseño expositivo expresaría el planteamiento teórico del propio Judd, desarrollado a partir de una personalísima lógica espacial. De esa manera, si se trazan sobre el plano las posibilidades de extensión espacial o de crecimiento formal de cada una de las obras (figura 30), puede comprobarse cómo dichas proyecciones virtuales no alcanzan o interceptan ninguna de las otras creaciones dispuestas en la sala; una articulación insólita de objetos y espacio, cuya expresión incorpórea se instalaría serenamente en el recinto, instando al espectador a efectuar un descubrimiento que trasciende más allá de lo físico. En esos términos, y aunque no ha podido probarse la responsabilidad total de Judd en el proyecto expositivo, todo parece apuntar a ese supuesto, por el que habría aunado forma y espacio como una experiencia perfectamente calibrada (figura 31).

Según recoge el crítico de arte Jed Perl al abordar las peculiaridades artísticas en el Nueva York de mediados del siglo XX, el trabajo que Donald Judd exhibió en la Green Gallery se interpretó instintivamente como una evolución lógica del Expresionismo Abstracto; una expresión excéntrica y radical, que daba continuidad al “*espíritu alocado e implacable*” de esos artistas precedentes⁴⁵. El propio Perl añade: “*Las construcciones imperturbables de la primera exposición de Judd tenían que ver con la singularidad de la forma; el mismo efecto que produce una sola línea de color en una obra de Barnett Newman*”⁴⁶. Ese enfoque conectaría así con las lecturas formalistas que, favorecidas por la crítica de Clement Greenberg, habían hecho del lienzo un objeto en sí mismo. En esos términos, la muestra de Judd parece haber sido interpretada desde la cualidad formal que se desprende de sus trabajos, confirmación de su condición existencial, pero sin reparar en los instintos visuales del espectador, estimulados por su articulación en el espacio.

Su interés por la respuesta del cuerpo humano ante las cosas entroncaba con otras de las muestras que se estaban llevando a cabo en la Green Gallery, como así lo revela el propio Judd al describir los objetos que Claes Oldenburg instaló en la galería en 1962 (figura 32); unas piezas de apariencia cotidiana, que alcanzaban su condición objetual desde su reconocimiento como formas simples, básicas y profundas, en una experiencia sensorial⁴⁷. Para Judd, su cualidad más atractiva residía así en el ejercicio perceptivo, por el que el espectador convertía dichas formas en objetos reconocibles.

En ese punto, la presencia formal había adquirido un gran peso en el planteamiento de Judd que, como confirmaba en su muestra individual de la galería de Bellamy, daba cabida a la imaginación del referido espectador, en una especie de conexión incorpórea que parte de la especificidad de la forma y de sus cualidades cromáticas y materiales. Este mecanismo se relaciona con el concepto de inclusión que la artista e investigadora Gail Hastings emplea en referencia a las primeras obras de Judd, por el que se superarían las diferencias entre objeto y sujeto, a través de su encuentro desarrollado como experiencia única⁴⁸. Hasta su cierre en 1965, la Green Gallery presentó el trabajo del artista en cinco ocasiones, en las que éste exploró así su articulación espacial ante el público.

32 Fotografía de la exposición de Claes Oldenburg en la Green Gallery de Nueva York, celebrada en 1962.

II.2. OBJETOS ESPECÍFICOS COMO RESPUESTA DE JUDD

En un contexto artístico todavía influenciado por los postulados de Clement Greenberg, las creaciones genuinamente estadounidenses de los años sesenta parecían ejemplificar unos principios de libertad y autonomía sin precedentes que, como afirmara el reconocido crítico, encontraban su causa en el desarrollo de la capacidad expresiva de su lenguaje. En su estudio acerca de los orígenes que dieron lugar a la nueva manifestación objetual, Francisca Pérez Carreño, profesora de estética y teoría del arte, repasa cómo la eliminación progresiva de la perspectiva y la figuración en el medio pictórico había posibilitado, a través de la abstracción, la interpretación de un cuadro como objeto, expresión en términos greenbergianos de dicha autonomía formal⁴⁹. Según la referida autora, “*la experiencia estética consistiría finalmente en la percepción de la cualidad propia de la obra como tal, cualidad puramente artística, conjurada a través del lenguaje específico*”⁵⁰. Esa experiencia estética, determinada así por las posibilidades concretas de cada medio, redundaba nuevamente en la condición empírica de una generación de artistas que, abordando una creación real y tangible, enarbolaba una reinención del arte.

En el caso particular de Donald Judd, la base filosófica que había adquirido en la Columbia University de Nueva York le habría servido para obtener un argumento sólido con el que innovar en su concepción del arte. Tal y como reconociera tiempo después en una entrevista realizada por la historiadora del arte Regina Wyrwoll, “*en aquel momento la filosofía se impartía como una materia empírica, y eso me vino muy bien*”⁵¹. Sin embargo, esa nueva actitud en el arte, que conducía a una experiencia única desde lo formal, parecía darse no solo en la propuesta de Judd, sino en la de otros artistas coetáneos. Una prueba de ello podrían constituirlo las muestras organizadas por Bellamy en la Green Gallery, que dieron paso a un gran número de exposiciones en galerías y museos. Como una de las primeras muestras dedicadas a esta nueva estética destaca la exposición *Black, White, and Gray* (figura 33), celebrada en 1964 en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, y comisariada por Samuel J. Wagstaff Jr. Aunque Judd no formó parte del elenco de artistas seleccionados, su reseña sobre el evento permite descubrir el rumbo que iba tomando la creación del arte, de acuerdo a sus propios criterios. Paradójicamente, Judd

45. PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, p. 58 [consulta: 10-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter10.pdf>

46. Ídem.

47. JUDD, Donald. Claes Oldenburg. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 183. ISBN 978-1-941701-35-5.

48. HASTINGS, Gail. The Power of Inclusion in Donald Judd's Art: Observation by an Artist. En: *Art Journal*. Londres: Taylor & Francis, noviembre 2018, vol. 77, n.º 3, pp. 48-62. ISSN 0004-3249. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043249.2018.1530006>

49. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003, p. 79. ISBN 84-7774-627-3.

50. *Ibid.*, pp. 79-80.

51. WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 26 [consulta: 22-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter14.pdf>



33

parece cuestionar la extrema simplicidad con la que las propuestas ponían en jaque a los límites del arte, hasta el punto de dudar de su expresión: “*No hay nada que mirar*”⁵². A pesar de ello, advierte que la clave de la tendencia radicaría en su presentación formal como objetos que existen en sí mismos, y que conducen a “*reconsiderar las cosas más simples y cuestionar lo que se creía importante en el arte*”⁵³.

Como una expresión extrema de la reducción formal que había auspiciado la modernidad, esas nuevas obras que invadían las salas expositivas plantearon un sinfín de dudas en su interpretación pues, como había apreciado Judd, parecían no implicar nada, más allá de su existencia física y elemental. Esto posibilitaría una lectura que parte del lenguaje de la forma, y que conectaría con un vocabulario empleado históricamente y tradicionalmente por la arquitectura. En esos términos, la nueva escultura americana podría remitir a las formas primarias empleadas por arquitectos como Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux en el siglo XVIII, precursores de una expresión elemental y autónoma (figuras 34 y 35).

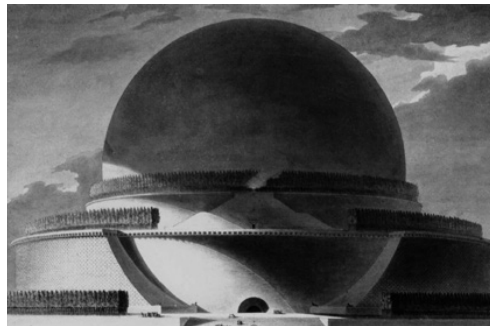
Si bien han sido muchas las referencias históricas identificadas en los orígenes de esta nueva tendencia, el Suprematismo auspiciado por Kazimir Malévich en la Rusia revolucionaria, parece ganar peso en las lecturas de algunos de los estudiosos más reconocidos en la materia. La expresión radicalmente abstracta que se desprendía de sus formas conectaba con propuestas como las presentadas en Hartford pues, como afirmaba Rosalind Krauss, figura clave en la crítica estadounidense, sostenía “*una posición estética por la que la construcción del objeto apuntaría hacia una geometría inmediata y legible*”⁵⁴. Así, estructuras como las de Robert Morris podrían evocar los *Architektona* de Malévich que, realizados en la década de 1920, partían de una configuración de prismas y cubos de color blanco (figura 36). Sin embargo, el influjo real de esas referencias formales parece ser mínimo en la obra de Donald Judd, como él mismo reconoce: “*No sabía mucho sobre el desarrollo del arte europeo en ese sentido*”⁵⁵.

33 Fotografía de la exposición *Black, White, and Gray*, celebrada en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, a comienzos de 1964. En primer plano, propuesta artística de Robert Morris.

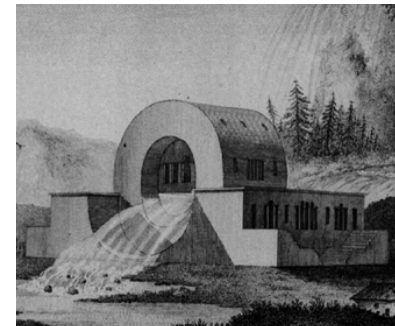
34 Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio para Isaac Newton*, 1784. Dibujo sobre papel. Bibliothèque Nationale de France, París, Francia.

35 Claude-Nicolas Ledoux, *Casa para el inspector del río*, 1775-1779. Grabado sobre papel. Bibliothèque Nationale de France, París, Francia.

36 Kazimir Malévich, *Architekton Gota*, 1923. Yeso. State Russian Museum, San Petersburgo, Rusia.



34



35

De ese modo, en lo que respecta a las influencias concretas que pudieron determinar el desarrollo de la propuesta artística del propio Judd, parece más acertado suponer que éstas pudieran estar relacionadas con la evolución lógica que había experimentado el arte en Estados Unidos. Y a pesar de que la creación estadounidense era deudora en buena medida de las inquietudes más novedosas procedentes de Europa, su estética habría concedido un gran protagonismo a una expresión importada, que influiría en el trabajo de generaciones posteriores como la de Judd. Un buen ejemplo de ello lo constituye la muestra *Machine-Age Exposition* de 1927 que, contando en su organización con artistas europeos de la talla de Archipenko, Lurçat o Duchamp, incidió de manera original en la transversalidad que se establecía entre el arte y la industria (figura 37). Así, las ideas que llegaron desde el continente europeo en el período de entreguerras fueron asimiladas por figuras como el ya referido Alfred H. Barr Jr., primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, quien, además de impulsar el arte de la abstracción en la esfera cultural americana, no dudaría en apostar por el papel de la máquina en su vinculación con el arte. Eso le habría llevado a organizar en 1934 la exposición titulada *Machine Art*, en la que una extensa selección de objetos industriales se elevaba a la condición misma del arte (figuras 38 y 39). La muestra fue comisariada por el arquitecto Philip Johnson, amigo personal de Barr, tras su designación en 1932 como director del recién creado Departamento de Arquitectura de la institución neoyorquina.

Dicha sección museística fue pionera en todo el mundo, y modificó su nombre con el paso de los años para incluir *Machine Art* primero, como la referida exposición, *Industrial Art* luego y, finalmente, *Design*⁵⁶; un hecho que confirmaría ese interés por la naturaleza industrial, que aumentaba las posibilidades creativas en la búsqueda de una identidad artística propia. A partir de 1951, y dando continuidad al gran trabajo desarrollado por sus predecesores en esa línea, el comisario Arthur Drexler sustituyó a Johnson en el Museum of Modern Art, donde organizaría notables exposiciones. De entre todas ellas merece una especial atención *Twentieth Century Engineering*, celebrada en el año 1964, con la que Drexler habría enfatizado el carácter escultórico de las formas industriales, dando buena cuenta de la capacidad de la ingeniería más actual para alcanzar la grandeza de las formas arquitectónicas empleadas por civilizaciones históricas⁵⁷. Así, y al margen de argumentos basados en la funcionalidad, el repertorio arquitectónico de graneros, refineries o centrales nucleares, evidenciaba su cualidad formal y escultórica (figuras 40, 41 y 42); aspectos que habría apreciado el propio Judd en su reseña sobre la muestra:

*Estas estructuras son arte y todo lo construido lo es también. Cualquier distinción tiene que estar formulada dentro de esta suposición. Las formas del arte y del no-arte siempre han estado conectadas; sus manifestaciones no deben separarse como se ha hecho. [...] Es preferible considerar el arte y el no-arte como una sola cosa y establecer luego diferenciaciones. Las formas de la ingeniería son más generales y menos particulares que las formas del mejor arte. [...] Las formas geométricas sencillas con poco detalle suelen ser tanto estéticas como generales.*⁵⁸



36

52. JUDD, Donald. Nationwide Reports: Hartford (*Arts Magazine*, March 1964). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 117. ISBN 978-1-938922-93-0.

53. *Ibid.*, p. 118.

54. KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977, p. 57. ISBN 0-670-54133-8.

55. HOOTON, Bruce. *Oral history interview with Donald Judd, 1965 February 3* [en línea]. Washington D. C.: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1965, p. 8 [consulta: 23-04-2020]. Disponible en: https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edan-mdm-AAADCD_oh_214200

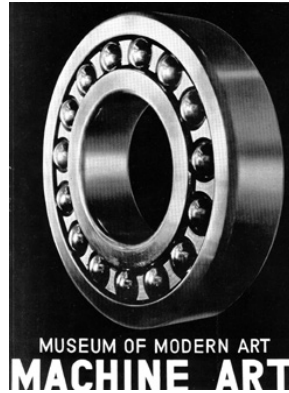
56. HINES, Thomas S. *Architecture and Design at the Museum of Modern Art: The Arthur Drexler Years, 1951-1986*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2019, p. 1. ISBN 978-1606065815.

57. DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964, p.3 [consulta: 23-04-2020]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf

58. JUDD, Donald. *Twentieth Century Engineering*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 148. ISBN 978-1-941701-35-5.



37



38



39

37 Portada del catálogo de la exposición *Machine-Age Exposition*, celebrada en 1927 en la Little Review Gallery de Nueva York.

38 Portada del catálogo de la exposición *Machine Art*, celebrada en 1934 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

39 Fotografía de la exposición *Machine Art*, celebrada en 1934 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

40, 41 y 42 Fotografías de edificios seleccionados e incluidos en el catálogo de la exposición *Twentieth Century Engineering*, celebrada en 1964 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

43 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Dibujo a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

44 Fotografía de presa sobre el río Chiese, Italia, construida en 1957 e incluida en el catálogo de la exposición *Twentieth Century Engineering*.

45 Donald Judd, *To Dave Shackman*, 1964. Tuberías y accesorios de hierro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

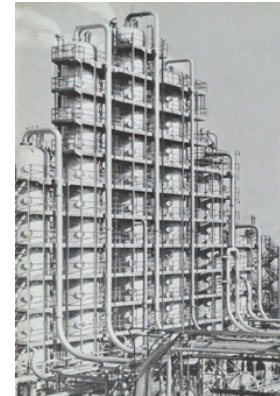
46 Proyecto para el Vertical Assembly Building en Merritt Island, Florida, incluido en el catálogo de la exposición *Twentieth Century Engineering*.



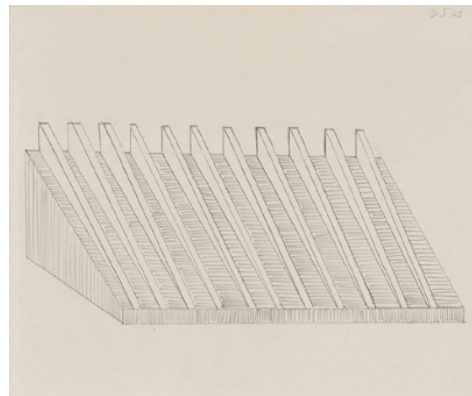
40



41



42



43



44

En la interpretación del lenguaje más personal que a mediados de los sesenta habría desarrollado Donald Judd con su obra, resulta muy destacada la lectura formal que el artista efectuara en dicha reseña sobre la muestra, prueba de un notable interés por las formas industriales, cuya presencia en el arte americano se había intensificado tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. De ese modo, Judd llegaría a afirmar que las construcciones que la ingeniería había generado, “*constituyen en su mayoría las mejores cosas visibles hechas en el siglo*”, pues en ellas residiría “*la verdad del presente y el inicio de la del futuro*”⁵⁹. A partir de ello, resultan muy destacadas sus palabras a la luz de algunos de los objetos tridimensionales con los que daba continuidad a su particular investigación espacial. Por ejemplo, objetos como el reflejado en uno de sus dibujos preparatorios realizado en 1963, podría llevar a asociaciones con algunas de las grandes presas o diques expuestas en la muestra, portadoras de esa rotunda presencia formal que Judd evidenciaba en su reseña (figuras 43 y 44). Así mismo, otras propuestas como *To Dave Shackman*, realizada en 1964 coincidiendo con el desarrollo de la exposición, ejemplificaría ese recurso a la forma desde una definición estructural, aludiendo igualmente a lo industrial; no en vano, el objeto podría reproducir cualquiera de los módulos que componen el proyecto para del *Vertical Assembly Building* de Merrit Island, Florida, presente también en la muestra (figuras 45 y 46).

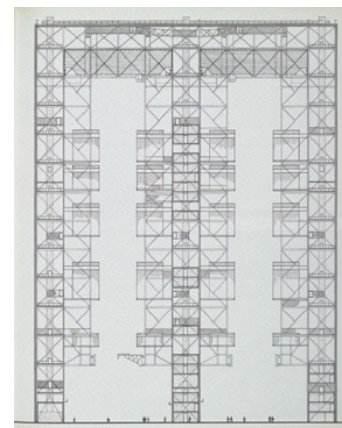
Javier Maderuelo, reconocido experto en la relación interdisciplinar entre arte y arquitectura, ya ha advertido la influencia que sobre el nuevo arte pudieron ejercer construcciones industrializadas como las de Richard Buckminster Fuller⁶⁰, cuyas cúpulas geodésicas habían integrado de igual modo la selección de Drexler (figura 47). Maderuelo aprecia en las formalizaciones de Fuller una conjunción de “*la claridad geométrica con conceptos de baja energía y emotividad*”⁶¹, que recordaban en gran medida a los objetos rotundos, pero aparentemente inertes, de la nueva creación estadounidense.

Sin embargo, la referencia industrial habría trascendido más allá de lo puramente formal. La cualidad impersonal que transmitían las nuevas obras tenía su origen en el empleo de materiales procedentes de la industria, cuyo tratamiento comprometía unas técnicas y procesos muy específicos; una nueva metodología con la que el artista se distanciaba de la materialización física de sus creaciones, rompiendo con “*la interrelación del esfuerzo intelectual y físico*” que había caracterizado la tradición escultórica anterior⁶². En el caso de Donald Judd, sería precisamente a partir de 1964 cuando dejara de elaborar directamente sus creaciones, delegando la construcción de sus diseños a talleres especializados como Berstein Brothers, ubicado muy próximo a su estudio. Pero tal y como sostiene Jed Perl, “*Judd no estaba abandonando el mundo artístico para instalarse en el industrial: más bien estaba incorporando algunos de los valores de la actividad industrial, incluso estéticos, dentro de las artes visuales*”⁶³.

Esta nueva actitud podría interpretarse también como una continuidad de las prácticas experimentales de Walter Gropius en la Escuela de la Bauhaus, exportadas a Estados Unidos tras el exilio del arquitecto y diseñador alemán en 1937. Pero el impulso definitivo en la adopción del nuevo método por parte de Judd y otros artistas coetáneos



45



46

59. *Ibíd.*, p. 147.

60. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, pp. 74-75. ISBN 978-84-460-1261-0.

61. *Ídem.*

62. PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit. supra*, nota 49, p. 134.

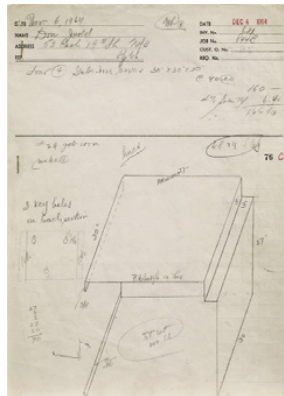
63. PERL, Jed, *op. cit. supra*, nota 45, p. 61.



48



49



50



51

47 Fotografía de la *Cúpula geodésica* en Aspen, Colorado, construida en 1953 bajo el diseño de Richard Buckminster Fuller e incluida en el catálogo de la exposición *Twentieth Century Engineering*.

48 Documento con las características técnicas de soldadura del taller de Bernstein Brothers, conservado por Donald Judd entre sus diseños.

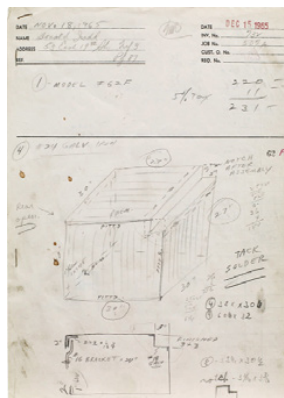
49 Fotografía de Donald Judd supervisando la construcción de una obra en el taller de Bernstein Brothers, tomada en la década de 1960.

50 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #844B*, 1964. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

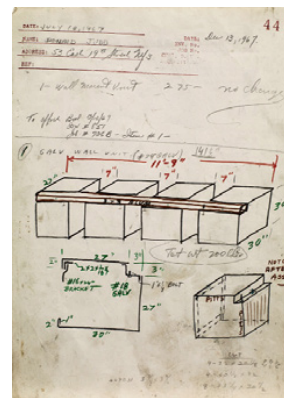
51 Donald Judd, *To Susan Buckwalter*, 1964. Esmalte de color azul sobre aluminio y hierro galvanizado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

52 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #507A*, 1965. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

53 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #44M*, 1967. Dibujo y anotaciones a lápiz y rotulador sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



52



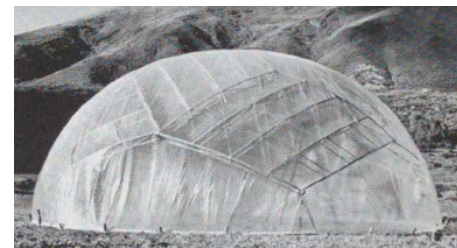
53

se debió fundamentalmente a la situación de la gran industria estadounidense, que tras el fin de la Segunda Guerra Mundial tendría que reinventarse, poniendo al servicio de la población sus materiales y técnicas de producción en masa. No sorprende de ese modo la presencia de fichas técnicas de Bernstein Brothers entre los archivos del propio Judd, empleadas en la disposición de las pautas y detalles constructivos con los que materializar sus objetos (figuras 48 y 49). Así, el interés del artista por las cualidades intrínsecas y físicas de los materiales, a las que ya apuntaban sus creaciones anteriores, alcanzaba en este momento su punto más álgido, a través del empleo de esas técnicas precisas, que favorecerían una experiencia de la obra final radicalmente novedosa.

Productos “como el hierro galvanizado, el acero laminado en frío, los tubos fluorescentes, los ladrillos refractarios, los cubos de gomaespuma, las láminas de cobre y la pintura industrial”, constituyeron solo un ejemplo, según la crítica de arte Suzi Gablik, de la amplia gama de materiales disponibles en el mercado para la nueva generación de artistas⁶⁴. Para dar respuesta a su utilización, y como una necesidad compartida con disciplinas afines como el diseño, la moda y la arquitectura, Judd elaboraría toda una serie de planos de taller, para dar las pautas precisas en la construcción de sus objetos; un sistema productivo en el que había asumido el control, pero que requería de intermediarios, a los que debía transmitir las instrucciones de sus diseños. Uno de los primeros objetos en los que recurrió a este sistema de producción sería la obra de pared *To Susan Buckwalter*, realizada en 1964 y dedicada a una coleccionista de arte contemporáneo, de la que se conserva un documento descriptivo, en el que se detallan las particularidades materiales y constructivas (figuras 50 y 51). También se han localizado dos documentos más que describen la obra pero que, fechados en 1965 y 1967, pudieron servir para reproducciones posteriores (figuras 52 y 53).

Así, a través de los materiales industriales y sus técnicas inherentes, Judd daría comienzo a la fabricación de unos nuevos objetos que, como aquellos expuestos en *Black, White, and Gray*, mostraban una preferencia por las formas simples, unitarias y anónimas, calificadas por una parte de la crítica como portadoras de un acusado reduccionismo; algo a lo que se habría opuesto el propio Judd: “*Estoy en contra de toda idea reduccionista [...]. Si mi trabajo es reduccionista, lo es porque no tiene los elementos que la gente cree que debería tener. Sin embargo, tiene otros elementos que me gustan a mí*”⁶⁵. Su apuesta se centró más bien en lo que él denominara como arte creíble y que, apreciado en otros artistas, se basaba en la creación de posibilidades de experiencia a partir de realidades concretas⁶⁶.

Con todo lo anterior, puede probarse cómo lo industrial caló en el arte estadounidense de los sesenta, y especialmente en el trabajo de Judd, como así se ha demostrado siguiendo los avances de investigaciones precedentes⁶⁷. A partir de ello, resulta destacado cómo la integración de sus propiedades formales y materiales habría conducido a esa experiencia pretendida por el artista, con la que el ilusionismo quedaría desplazado definitivamente por las propiedades físicas y reales de los objetos; cualidades que redundarían en una creación espacial, que será entendida como descubrimiento visual de lo real.



47

64. GABLIK, Suzi. Minimalismo. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 203. ISBN 84-206-7053-7.

65. GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, p. 159. ISBN 0-520-20147-7.

66. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 12, p. 41.

67. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. Arte e industria. Reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2019: engineering for evolution*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019, vol. 2, pp. 87-97. ISBN 978-989-654-617-5. Disponible en: http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2020/06/ICEUBI2019-BookofProceedingsVol2_final.pdf



54

II.2.1. El planteamiento de *Local History* y *Specific Objects*

En 1964 y 1965, la exploración artística que estaba llevando a cabo Donald Judd con sus nuevas obras, iría acompañada de la redacción de dos artículos fundamentales, publicados en los anuarios editados por la revista *Arts Magazine* en sendos años. Determinantes en la definición de su trabajo, y en el de toda una generación de artistas, dichos artículos abordaban la creación artística neoyorquina, en la etapa inmediatamente posterior a la eclosión del Expresionismo Abstracto. En el primero de ellos, que adoptaría el título de *Local History*, Judd trató de sobreponerse a las etiquetas que habían encasillado la producción pictórica expresionista, y que de algún modo favorecían la irrupción del Pop Art como movimiento heredero de su tradición⁶⁸. En esos términos, Judd hacía un alegato en favor del nuevo trabajo tridimensional que, en su condición de “*ser un objeto*”, estaba más vinculado “*con la unicidad de las mejores pinturas de principios de los cincuenta*”⁶⁹. Esta idea sería trasladada al segundo de los artículos, titulado *Specific Objects*, con en el que Judd no solo confirmaba el desarrollo formal originado en la pintura, sino que abogaba por su continuidad más allá del medio pictórico⁷⁰ (figura 54).

Tal y como advierte Hal Foster, reconocido historiador y crítico de arte estadounidense, resulta especialmente significativa la coincidencia en 1965 de la publicación de *Specific Objects* con la revisión por parte de Clement Greenberg de su ensayo *Modernist Painting*⁷¹; un texto que, como se ha expresado con anterioridad, tipificaba la evolución del arte estadounidense desde su posición crítica. Sin embargo, la radical postura adoptada por Judd habría hecho saltar por los aires la demarcación categórica de Greenberg, pues desde la primera frase deja patente el impávido desafío a sus preceptos: “*Más de la mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son ni pintura ni escultura*”⁷². Esto venía a secundar los propósitos enunciados en *Local History*, en cuyo título ya subyacía una crítica a la grandilocuencia nacionalista de la perspectiva greenbergiana⁷³. Con esa postura, *Specific Objects* puso en evidencia las limitaciones de los medios artísticos anteriores, ausentes en unas nuevas obras tridimensionales, que parecían centrarse en su definición específica en el espacio. A partir de ello, y como un hito esencial de toda su producción escrita, este artículo consiguió establecer un lenguaje común para el nuevo arte espacial, rompiendo así con las estrictas imposiciones estilísticas del pasado:

*Las tres dimensiones son el espacio real. Esto elimina el problema del ilusionismo y del espacio literal, [...] lo que constituye la eliminación de uno de los vestigios más sorprendentes y contestados del arte europeo. Los muchos límites de la pintura ya no existen. Una obra puede ser tan fuerte en su realización como ha podido serlo en el pensamiento. Un espacio real es fundamentalmente más fuerte y más específico que la pintura sobre una superficie plana. Es evidente que cualquier objeto tridimensional puede tomar cualquier forma, regular o no, y puede tener cualquier tipo de relación con la pared, el suelo, el techo, la sala, las otras salas o el exterior, o no tener ninguna. Se puede utilizar cualquier material, pintado o en su aspecto original*⁴.

54 Portada de la publicación *Arts Yearbook 8*, que incluyó el ensayo *Specific Objects* de Donald Judd.

Librados en esos términos de la contradicción a la que habían abocado las cualidades formales y materiales de los medios tradicionales, el espacio tridimensional se habría presentado para Judd como la vía más adecuada para desarrollar su trabajo y el de otros jóvenes artistas. Siguiendo ese supuesto, la complejidad como prueba de calidad quedaba abolida categóricamente bajo la instrucción de una única premisa: “*Basta con que una obra sea interesante*”⁷⁵. Y aunque esta afirmación pudiera conducir a una interpretación simplista de su propuesta, Judd desarrollaba esa postura, con la que defendía que el alcance de una creación no podía residir ya en la multiplicidad de partes o elementos, sino que “*lo verdaderamente interesante es el objeto considerado como un todo*”⁷⁶. Profundizando en ello, recurriría al trabajo de artistas como John Chamberlain, Lee Bontecou o Claes Oldenburg, adelantados en la adopción de ese nuevo criterio; un principio que Judd también habría explorado con su obra más temprana, y que había sido favorecido por los logros formalistas de la pintura expresionista.

No obstante, resulta destacada la utilización insólita del concepto de interés aplicado a esa concepción integral de las nuevas propuestas, cuya justificación podría tener una raíz filosófica. Según relata David Raskin, Judd habría reconocido tiempo después haber desarrollado esa noción a partir de los escritos del filósofo Ralph Barton Perry, continuador de las teorías empíricas más radicales, en los que éste formulaba la idea de interés como la “*característica omnipresente de la vida motora-afectiva*”⁷⁷. Es por ello que el planteamiento de Judd parecía estar enfocado a la capacidad comunicativa que se desprendería de la naturaleza corpórea del nuevo arte pues, como aprecia Juan Navarro Baldeweg, el artista “*se centra principalmente en la singularidad física de la obra como significativa, antes que como vehículo convencional para transmitir significados en una esfera virtual*”⁷⁸. Esa expresión de totalidad que promueve como cualidad sugestiva, se reconocería desde una presencia rotunda en el espacio ligada a materiales y procesos de la industria, como así lo confirma el propio Judd en su artículo:

*Las tres dimensiones posibilitan el empleo de todo tipo de materiales y colores. La mayoría de las obras recurren a nuevos materiales que acaban de salir al mercado o que no han sido utilizados anteriormente en el ámbito del arte. Hasta ahora se había sacado muy poco provecho de toda la gama de productos industriales y seguirá siendo así durante algún tiempo debido a su coste. [...] Los materiales varían mucho y son sencillamente materiales: formica, aluminio, acero laminado en frío, plexiglás, cobre rojo o amarillo, etc. Son específicos y, si se emplean directamente, son aún más específicos. Además, normalmente suelen ser agresivos. Puede reconocerse cierta objetividad en la obstinada identidad de un material*⁷⁹.

De todo lo anterior se desprende su ferviente apuesta por la integración material y formal, ejemplificada con sus objetos más recientes, cuyo fin último no sería otro que la obtención de una experiencia real y estética. Esto implicaría la confirmación del carácter

68. JUDD, Donald. Local History. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 125. ISBN 978-1-941701-35-5.

69. *Ibid.*, p. 127.

70. JUDD, Donald. Specific Objects. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 136-137. ISBN 978-1-941701-35-5.

71. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. de Alfredo BROTONS MUÑOZ. Madrid: Ediciones Akal, 2001, pp. 48. ISBN 84-460-1329-0.

72. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 70, p. 135.

73. PERL, Jed, *op. cit. supra*, nota 45, p. 63.

74. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 70, pp. 141-142.

75. *Ibid.*, p. 142.

76. *Ídem*.

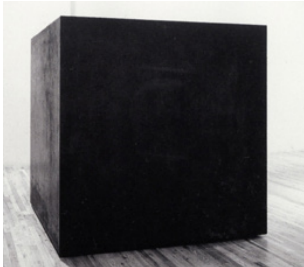
77. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 12, p. 4.

78. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017, p. 186. ISBN 978-84-16906-49-9.

79. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 70, pp. 142-143.



55



56

55 Fotografía de estudio de Jorge Oteiza en Irún, donde se reconocen sus *Cajas vacías*, de 1958, y *Poliedro abierto*, del mismo año.

56 Tony Smith, *Die*, 1962. Acero. National Gallery of Art, Washington D. C., Estados Unidos.

57 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Acero inoxidable, plexiglás de color rosa y tensores de acero. Centre Pompidou, París, Francia.

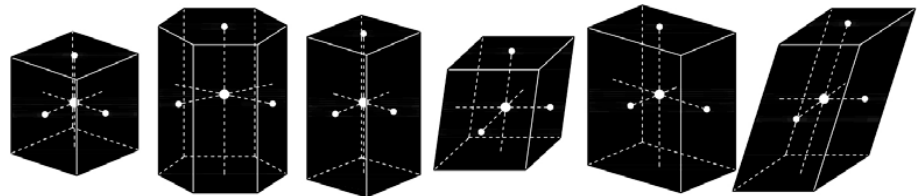
58 Esquemas de los sistemas cristalinos que configuran la estructura interna de los minerales.

59 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Latón y esmalte de color rojo sobre molduras de madera. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

empírico de su planteamiento, en el que ya no tenía cabida en una obra la representación como mecanismo creativo, sino su expresión específica en el espacio y su posterior reconocimiento perceptivo por parte del espectador. *Specific Objects* marcaría en esos términos el culmen de una etapa de exploración y desarrollo, iniciada quince años antes con sus primeras creaciones, estableciendo las directrices teóricas y prácticas que seguiría su propuesta desde ese momento. A partir de ese punto, diferentes cuestiones relacionadas con los vínculos intrínsecos que establece una obra con el cuerpo humano y la arquitectura configurarían algunos de los intereses de Judd, que darían lugar a la expresión más desarrollada de su trabajo: sus *objetos específicos*.

II.2.2. Boxes: cajas de disposición variable

La segunda mitad de la década de 1960, con posterioridad a la publicación de *Specific Objects*, marcaría el inicio en la carrera artística de Judd de una exploración espacial más intensa, con la que el artista dio continuidad a las investigaciones llevadas a cabo con sus obras precedentes. Su nuevo trabajo mostraría una mayor preocupación por las categorías espaciales que podía emplear el arte contemporáneo, cuya identificación era hasta el momento más explícita y evidente en ámbitos afines como el arquitectónico. El propio artista lo reconocería tiempo después, revelando cómo la creación más básica podía implicar unas condiciones espaciales de enorme potencial, determinantes para el ambicioso programa del nuevo arte: “Hasta la obra más pequeña, la más sencilla, crea a su alrededor un espacio, puesto que hay tanto espacio dentro de ella. En el arte esto es nuevo, aunque no en la arquitectura, desde luego”⁸⁰. A través de esas palabras puede reconocerse un punto de partida en la manipulación de los espacios más neutros de galerías y museos, posibilitada desde la articulación de los sólidos que se presentaban con una forma claramente definida. Una de sus últimas reseñas, realizada sobre una exposición de Robert Morris en la Green Gallery, demuestra que Judd también habría advertido esas cuestiones en la obra incipiente de otros artistas, que contribuían en los mismos términos a la definición de un nuevo vocabulario espacial: “Las piezas de Morris son mínimas visualmente, pero poderosas espacialmente. [...] La ocupación del espacio, el acceso o la cancelación del mismo, es muy específico”⁸¹.



58

Esta alteración de las propiedades espaciales en el arte contaría con claros antecedentes en la escultura europea que, de la mano de autores como Henry Moore o Naum Gabo, habría conducido la figuración hacia una expresión abstracta que ya comprometería la presencia del espacio. Pero la máxima expresión de esa actitud la alcanzaría el escultor vasco Jorge Oteiza a mediados de los cincuenta, con obras como aquellas que componen su serie dedicada a la *Desocupación espacial del cubo* (figura 55). Tal y como sostiene el profesor Jorge Ramos en su profunda investigación sobre el artista, Oteiza habría partido de las posibilidades intrínsecas del cubo y, empleando un proceso completamente racional, habría tratado de explorar “*la potencia formal y espacial de esta figura en cuanto a la búsqueda del espacio plenamente vacío*”⁸². Ese recurso a la forma cúbica sería retomado precisamente por los artistas estadounidenses que, más allá de la activación espacial de su interior, se interesaron por las posibilidades espaciales que dicha forma ofrecía al mismo tiempo desde su reconocimiento exterior. Un ejemplo paradigmático como contrapunto a la propuesta de Oteiza podría constituirlo la obra *Die*, elaborada por Tony Smith en 1962 (figura 56), más volcada en la activación de su entorno.

En el caso de Judd, su experiencia previa con la forma cúbica se remontaba a sus últimos trabajos, los paralelepípedos rectangulares pintados en color rojo cadmio, en cuya compleción visual ya se apuntaba a la existencia de distintas espacialidades. Algunos de sus nuevos objetos, como *Untitled*, realizado en 1965 (figura 57), restaron protagonismo a aquella masa enérgica en favor de un volumen más ligero, que se hacía evidente por su identificación desde un espacio externo. La configuración de esta obra se materializaba como una caja de plexiglás rosa, cuyos extremos de acero inoxidable se unían por cuatro tensores evocando, como se ha reconocido, la lógica formal de la cristalografía⁸³ (figura 58).

En otro de sus objetos realizados ese mismo año (figura 59), Judd volvería a recurrir a esas dos categorías espaciales presentes en la obra anterior, la interna y la externa, reveladas ahora desde la utilización de materiales diferentes. Esta obra puede leerse como una caja de latón en la que se ha suprimido la superficie superior, en cuya posición se disponen hasta seis molduras escalonadas de madera pintada en color rojo. Nuevamente, la propuesta continuaba con la exploración de aquellas fuerzas espaciales inherentes a la forma, y aquellas que se sugieren más allá de ella. Aun cuando la forma se muestra más cerrada, como ocurriría en este caso, el espacio interior se hace evidente por la asociación a la que conduce la definición de su volumetría; como expresa Carina Plath, los volúmenes siempre “*esconden la profundidad del espacio*”⁸⁴. A su vez, al emplear el latón en la configuración formal de la obra, el artista estaría poniendo de manifiesto una realidad exterior a la misma, fruto de los múltiples reflejos que posibilita el material capturando el contexto expositivo. Es por ello que la propuesta podría interpretarse como un estudio sobre las posibilidades de percepción del espacio real, un desafío a las capacidades cognitivas que intervienen en su aprehensión.



57



59

80. JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 811. ISBN 978-1-941701-35-5.

81. JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, February 1965). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 165. ISBN 978-1-938922-93-0.

82. RAMOS JULAR, Jorge. *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Alzuya: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2018, p. 224. ISBN 978-84-948470-2-8.

83. Lourdes Peñaranda se hace eco de la lectura que sobre esa obra efectúa Robert Smithson, con quien Judd habría compartido un destacado interés por la geología y la mineralogía. Véase PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, pp. 135-136. ISBN 978-84-15462-10-1.

84. PLATH, Carina, *op. cit. supra*, nota 20, p. 14.



60

En esos términos, el planteamiento de Donald Judd concedía una destacada importancia a las cualidades específicas que le brindaban los nuevos materiales, y que conducían hacia una sensación inmediata de enorme potencia espacial. Así mismo, la progresiva ampliación de la escala puso de relieve unos efectos de presencia y evidencia que, según Maderuelo, enfatizaban el espacio externo implicado en la relación establecida entre sujeto y objeto⁸⁵; una espacialidad que acogía al orden tautológico de sus construcciones cúbicas a modo de caja elemental, y en la que el espectador buscaría simultáneamente, siguiendo su propia intuición personal, “*el secreto oculto de ese orden poderoso*”⁸⁶.

En la conocida entrevista que el historiador del arte Bruce Glaser realizara conjuntamente a Frank Stella y a Donald Judd en 1964, éste ya advertía que “*una forma simple, como por ejemplo una caja, cuenta con un orden*”; y añadía: “*Cuántas más partes tiene un objeto, más importante es el orden en él, que podría volverse más importante que cualquier otra cosa*”⁸⁷. Por consiguiente, los primeros trabajos que adoptaron la forma de caja prescindieron de una acumulación de partes, confiando su orden a la presencia integral de la forma que, como se ha apuntado, llevaba implícita una doble condición espacial. Así, en obras como *Untitled*, también de 1965 (figura 60), Judd introduce ligeras variaciones en la definición prismática del conjunto, que conducen a la recomposición visual de su volumen y, por tanto, de su espacio interno; un efecto que, en el propio acto de compleción, llevaría al espectador a tomar conciencia de la espacialidad exterior en la que la forma se muestra, rotunda y misteriosamente (figura 61). Este objeto llevaba hasta el extremo de la elementalidad lo explorado en obras previas, y se reproduciría con variaciones en los dos años siguientes, jugando con el desplazamiento del plano superior hacia dentro y hacia fuera de la volumetría (figuras 62 y 63). Sin embargo, el desarrollo espacial más notable en el empleo del objeto caja se produjo con su multiplicación en el espacio, con la que Judd avanzaba hacia un orden serial, de enorme repercusión en la evolución posterior de su propuesta:

60 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Acero laminado en caliente, esmaltado en color marrón. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

61 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

62 Donald Judd, *Untitled*, 1966. Aluminio anodizado. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

63 Donald Judd, *Untitled*, 1967. Aluminio anodizado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



62



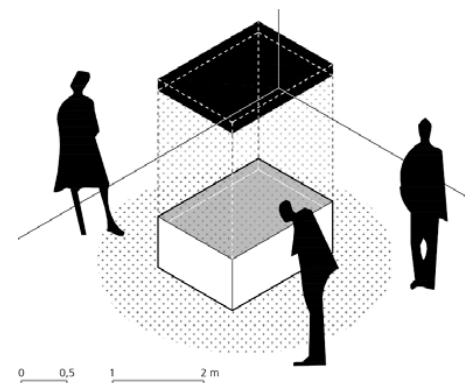
63

Una o cuatro cajas dispuestas en fila, una única pieza o una serie, implican un orden local, solo una disposición, que difícilmente supone el orden absoluto. La sucesión es mía, de alguien, y claramente no es un orden importante. No tiene nada que ver con el orden o el desorden en general. Ambas son cuestiones reales. Pero la serie de cuatro o de seis elementos no cambia en función del hierro o acero galvanizado, o por el material con el que estén hechas las cajas⁸⁸.

Una de las primeras creaciones en las que Judd aplicaría ese criterio como principio ordenador sería *To Susan Buckwalter*, realizada en 1964 y descrita con anterioridad; una propuesta que daría lugar a otras dos de pared y suelo, ligeramente más grandes, que formaron parte de la célebre muestra colectiva titulada *Primary Structures*, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en la primavera de 1966 (figura 64). Estos diseños ejemplificaban su rechazo a las reglas tradicionales de composición que establecían una relación jerárquica entre las partes, y seguían únicamente la pauta de ordenación enunciada en *Specific Objects*: “El orden no es ni racionalista ni fundamental. Es sencillamente un orden, como el de la continuidad de una cosa tras otra”⁸⁹. En ese punto, la repetición de lo idéntico se convirtió en un precepto compositivo de naturaleza eminentemente estadounidense⁹⁰, compartido con otros artistas afines, a partir del cual Judd trataría de obtener la *wholeness*⁹¹, el carácter holístico o de totalidad en la contemplación de su arte. Así lo expresaba la obra *Untitled* de 1966 (figura 65), configurada por cuatro cajas metálicas de algo más de un metro de arista, que se dispusieron siguiendo un patrón de espacios positivos y negativos de razón 4:1:4:1:4:1:4; una ordenación que aspiraba a la fusión de la materia con un espacio intersticial (figura 66), ampliamente examinado por Judd en sus escritos:

Si dos objetos están próximos, definen un espacio intermedio. Estas definiciones son infinitas hasta que los dos objetos estén tan separados que la distancia intermedia ya no sea considerada como espacio. Porque entonces, el transeúnte recuerda que uno estaba allí y el otro aquí. El espacio intermedio puede estar incluso más definido que los dos objetos que lo establecen; puede ser un solo espacio más que el par de objetos que lo definen⁹².

Tomando la caja como base de una disposición seriada, serían varias las propuestas que irían un paso más allá, ahondando en la exploración de las posibilidades espaciales que ofrecía la forma cúbica. Uno de los ejemplos más característicos lo constituyó otra de sus creaciones de 1966 (figura 67), con la que Judd efectuaba una apertura lateral en la dirección del desplazamiento, en cada una de las cuatro unidades que componían el conjunto. Así, la definición volumétrica se materializaba a través de acero inoxidable y plexiglás de color ámbar, manifiesto contrastaste material y cromático, favoreciendo la percepción visual de la espacialidad interior en los términos en los que él mismo lo detalla: “El uso del plexiglás expone el interior, por lo que se abre el volumen. [...] Es bastante lógico abrirlo para poder ver el interior. Lo hace menos misterioso, menos ambiguo”⁹³. Al igual que en la caja de plexiglás rosa realizada un año antes, el material plástico permitía establecer la diferenciación entre



61

85. MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 60, pp. 92-93.

86. *Ibid.*, p. 127.

87. GLASER, Bruce, *op. cit. supra*, nota 65, p. 156.

88. JUDD, Donald. Statement, 1968. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 196. ISBN 978-1-941701-35-5.

89. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 70, p. 141.

90. Javier Maderuelo se hace eco de los escritos de la historiadora y crítica de arte Barbara Rose, en los que ésta encuentra el origen de la repetición como fórmula compositiva en la secuencia rítmica del aforismo de la escritora estadounidense Gertrude Stein “*A rose is a rose, is a rose, is a rose?*”. Véase MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 60, p. 114.

91. MARCHÁN FIZ, Simón. *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde, 1994, p. 32. ISBN 978-84-88559-08-1.

92. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, pp. 835.

93. COPLANS, John, *op. cit. supra*, nota 14, p. 36.



64

64 Fotografía de la exposición *Primary Structures*, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en la primavera de 1966.

65 Donald Judd, *Untitled*, 1966. Acero laminado en frío, esmaltado en color siena tostado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

66 Donald Judd, *Untitled*, 1966. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

67 Donald Judd, *Untitled*, 1966. Acero inoxidable y plexiglás de color ámbar. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

68 Donald Judd, *Untitled*, 1966. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

un espacio interno y otro externo, a los que ahora se sumaba una nueva espacialidad: la intermedia (figura 68).

En suma, puede sostenerse que, tras la publicación de *Specific Objects*, aquellos objetos que adoptaron la forma más explícita de caja manifestaron la firme apuesta de Donald Judd por un arte tridimensional, que tomaba al espacio como medio y soporte de su comunicación creativa; un componente aparentemente virtual, que alcanzaba su expresión más real como espacialidad interior, exterior o intermedia. A partir de ello, gran parte de su trabajo posterior se desarrollaría como evolución de esta modalidad de objetos, continuando con la exploración empírica de la realidad del espacio; un compromiso con la experiencia espacial, posibilitada desde un doble mecanismo físico y mental.



65



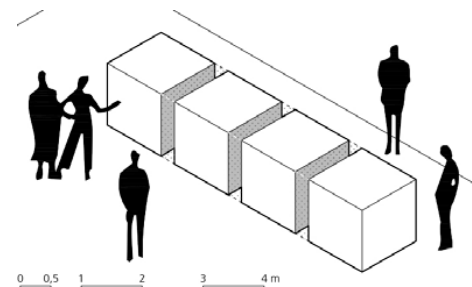
67

II.2.3. *Stacks*: apilamientos de continuidad vertical

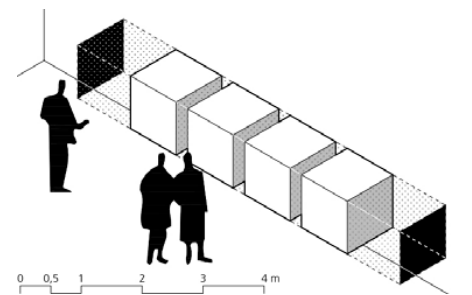
Simultáneamente al despliegue experimental de sus cajas en paredes y suelos, Donald Judd efectuaría otro hallazgo creativo, dando continuidad a sus investigaciones fundamentadas en el raciocinio del espacio. El artista percibió que, si colocaba un elemento cúbico más aplanado suspendido de la pared, se desencadenaban toda una serie de fuerzas gravitacionales a su alrededor, que activaban poderosamente la espacialidad externa, máxime en sus partes superior e inferior. Un modelo embrionario de esta nueva tipología de objetos podría encontrarse en obras como *Untitled*, confeccionada en 1964 (figura 69), en la que Judd aún incorpora una marca acanalada sobre la definición general de la pieza, como un recurso vinculado a procesos perceptivos de recomposición volumétrica bastante comedidos; una conducta que, como puede apreciarse en uno de sus planos para otra obra posterior (figura 70), reparaba en la disposición de dicha huella cóncava, a modo de estudio sobre las posibilidades compositivas que podía ofrecer una configuración asimétrica. De ello se liberaría en algunas de sus siguientes piezas, como la realizada en 1965 (figura 71), en la que prescinde de todo rasgo accesorio en favor de su fuerza material y formal, cuestionando el carácter antropomórfico de la gravedad y su relación con la arquitectura que la sustenta. Esto habría dado lugar a interpretaciones como la de Jed Perl, que considera a estos objetos como portadores de una rareza estática, hasta el punto de rozar los límites del anti-arte⁹⁴.

Estas nuevas propuestas podrían relacionarse con algunas de las creaciones tridimensionales más tempranas de Ronald Bladen que, al igual que las de Judd y Morris, se habían hecho un hueco en el programa de la Green Gallery. Sería precisamente a raíz de una muestra de Bladen en dicha galería cuando Judd fijara su atención en sus obras de pared, aún muy próximas a la categoría de relieve⁹⁵, que se expresaban como una proyección cúbica y autónoma con respecto al soporte arquitectónico (figura 72). Sin embargo, podría parecer que, en los primeros trabajos de Morris, Judd también habría advertido algunas cuestiones clave desde el punto de vista espacial, presentes en sus objetos de esta tipología. Así, cuando describe la muestra *Black, White, and Gray*, reconoce que la obra de Morris denominada *Slab* “supone lo único interesante que mirar”, debido al espacio generado en su parte inferior⁹⁶ (figura 73). Sobre la suspensión de otra de sus obras, denominada *Cloud* y expuesta en la Green Gallery (figura 74), Judd remarcaba que ésta “ocupa el espacio encima y debajo, como una columna enorme”⁹⁷.

A partir de esa activación espacial que destacaba en la obra de Morris, producida en las caras superior e inferior de sus obras tipo losa, Judd intensificaría la presencia de esos espacios, con la reproducción de sus nuevas piezas de pared en la altura completa de una sala; una articulación que le hizo aproximarse, de una manera más explícita que en la obra de Morris, a la apariencia misma de una columna. Así lo demuestra su primer objeto de esta naturaleza, *Untitled* de 1965 (figura 75), configurado como una disposición vertical



66



68

94. PERL, Jed, *op. cit. supra*, nota 45, p. 62.

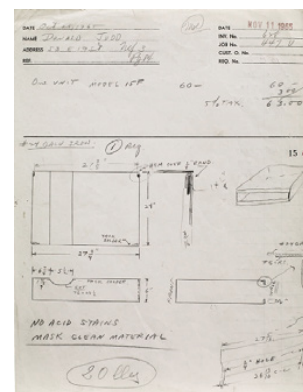
95. JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, February 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 75. ISBN 978-1-938922-93-0.

96. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 52, p. 117.

97. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 81, p. 165.



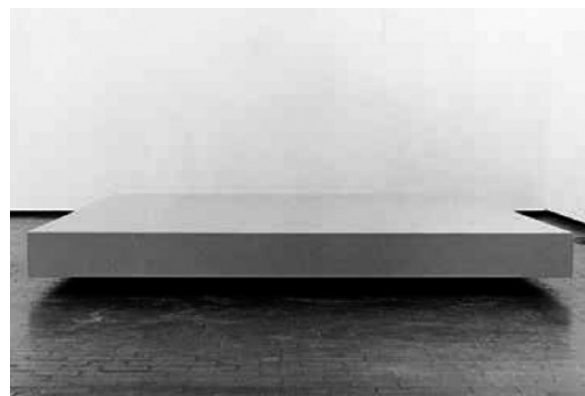
69



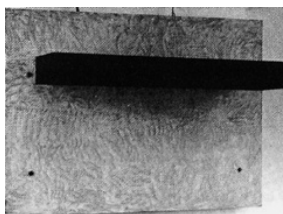
70



71



73



72



74

69 Donald Judd, *Untitled*, 1964. Hierro galvanizado, con canal esmaltado en color rojo. Colección particular.

70 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #447V*, 1965. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

71 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Hierro galvanizado. Colección particular.

72 Ronald Bladen, título desconocido, hacia 1963. Paneles de madera esmaltados. Localización desconocida.

73 Robert Morris, *Slab*, 1962. Madera contrachapada pintada en color blanco. Localización desconocida.

74 Robert Morris, *Cloud*, 1962. Madera contrachapada pintada en color gris claro. Dia Art Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

de diez cajas de hierro galvanizado idénticas, separadas a una distancia igual a su canto. En relación a las medidas de cada pieza unitaria en este tipo de creaciones, cabe destacar que la proporción entre sus lados era tal, que se presentaban como voladizos invadiendo el espacio real, y cuya solución constructiva quedaba perfectamente detallada en sus instrucciones de montaje (figura 76). En su agrupamiento general, que habría dado lugar a una de las creaciones más reconocidas del artista, destaca su posición específica en la arquitectura en la que se inserta. El número de unidades del conjunto variaba para adaptarse a la altura total del recinto arquitectónico, presentándose como un segmento de un continuo mayor, que quedaba definido entre los planos horizontales del suelo y el techo.

A propósito de esta creación, precursora de toda una categoría que adoptaría el nombre de apilamientos, Judd habría declarado lo siguiente: “*Mi trabajo con una habitación completa comenzó con una parte de ella. En 1965 realicé un trabajo que se extendía desde el suelo hasta el techo. Eso extendió el espacio definido entre las unidades hacia abajo y hacia arriba*”⁹⁸. Y puesto que el volumen de dichas unidades y el de cada intervalo contenido entre ellas se correspondía a lo largo de su extensión, se produciría un equilibrio entre los espacios interiores a la forma y los intermedios, favoreciendo el reconocimiento de la propuesta como una creación unitaria (figura 77); un efecto visual con el que se evidencian al mismo tiempo las propiedades de ese espacio receptivo que acoge la obra, como ocurría en la tipología anterior, aunque en este caso alcance menos protagonismo debido a la disposición vertical.

Navarro Baldeweg aporta las claves de esa integración que Judd obtiene desde la presentación simultánea de elementos idénticos, con las que podría querer superar las contingencias visuales en la percepción de sus objetos. Según el artista y arquitecto, se produciría una superposición visual al captar la imagen de un objeto repetido muchas veces, que conduce a “*la percepción de una síntesis, de una forma-idea permanente*”⁹⁹. Los apilamientos de Judd favorecerían en esos términos su identificación como un todo, a través de una articulación afín a las presentaciones cubistas, que permite “*rodear y abrazar el mismo objeto descompuesto en visiones parciales*”¹⁰⁰. Así, las distintas posiciones relativas del espectador con respecto a la obra dirigen su exploración perceptiva hacia todas las partes del conjunto, desde la inferior a la superior, configurando una unidad carente de jerarquía; un objeto integrado por elementos del mismo valor, que adquiere la condición totalitaria por los efectos de su polarización visual, lo que Will Gompertz describe como una tensión de los elementos constitutivos¹⁰¹. Según este autor, esa experiencia visual pura a la que conducen las partes del conjunto obligaría al espectador a sentir el momento presente¹⁰², reafirmando con ello la interpretación empírica del trabajo de Judd.

A la propuesta de 1965, configurada a partir de un único material, le seguirían versiones como *Untitled*, realizada en 1970 (figura 78), en la que cada pieza de acero inoxidable se recubría de plexiglás de color azul en sus caras verticales. Esta combinación material y cromática intensificaba la compleción visual apuntada en esa obra precedente, fruto de la unificación de espacios positivos y negativos que propicia el recubrimiento

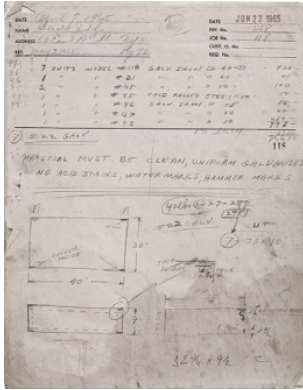
98. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, p. 840.

99. NAVARRO BALDEWEG, Juan, *op. cit. supra*, nota 78, p. 188.

100. *Ibid.*, p. 189.

101. GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016, p. 374. ISBN 978-84-306-0125-7.

102. *Ídem.*



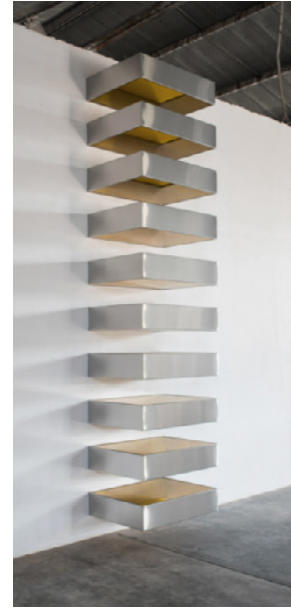
76



75



78



79

75 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Hierro galvanizado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

76 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #118*, 1965. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

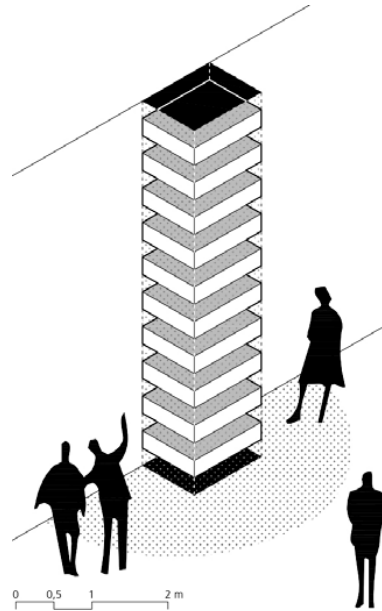
77 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

78 Donald Judd, *Untitled*, 1970. Acero inoxidable y plexiglás de color azul. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

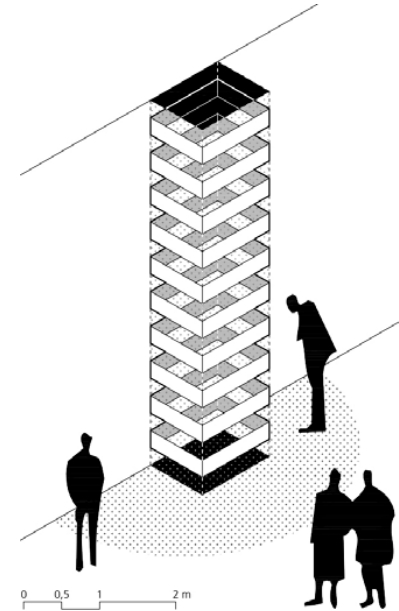
79 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Acero inoxidable y plexiglás de color amarillo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

80 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

81 Donald Judd, *Drawing and Annotations*, 1963-1964. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



77



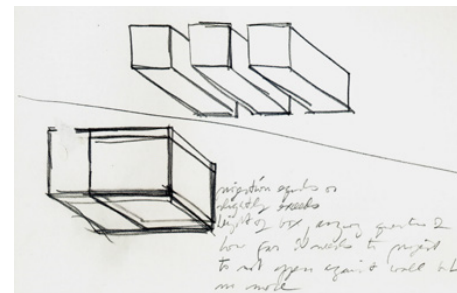
80

azul, dispuesto a modo de piel continua e integradora. Se trata de un recurso que derivaría en obras como *Untitled*, de 1968 (figura 79), donde sus materiales se dispusieron como envolventes reales de una espacialidad, que fluye sin solución de continuidad por el recorrido virtual que proyectan en la dirección vertical de su espacio. La utilización del plexiglás amarillo en las superficies horizontales permitía identificar de ese modo el espacio interior de cada caja, de la misma naturaleza que el espacio intermedio de sus intervalos; una circunstancia que posibilitaba su percepción conjunta, como una solidificación simultánea de ambos espacios (figura 80).

Lo más destacado de esta tipología de objetos, que se reprodujo con variaciones a lo largo de toda su trayectoria artística, podría ser el considerable proceso mental que involucra, por el que el espectador percibe una propuesta cohesionada desde la experiencia física de su contemplación. En ese proceder cognitivo las partes sucumben de manera paradigmática en favor de un todo más fuerte, poniendo de manifiesto las categorías espaciales de las que se sirve el artista para poder alcanzarlo; un resultado que redundaría así mismo en la autonomía del propio objeto en sí mismo y que, por su marcada disposición suspendida del paramento vertical, se alejaba definitivamente de cualquier metáfora antropomórfica.

II.2.4. *Progressions*: estructuras de definición matemática

La exploración llevada a cabo con la tipología de objetos anterior supuso para Judd un punto de inflexión en su trayectoria, no solo por las implicaciones fácticas de su ordenación, sino por el tratamiento y consideración de sus creaciones con respecto a la pared. Conforme a los estudios de Richard Shiff, Judd habría sido consciente de que cada una de las piezas que componían sus apilamientos “eran autosuficientes, y se dio cuenta de que estas formas relativamente modestas desviaban el curso de una imagen más usual, revolucionando la práctica escultórica”¹⁰³. Estas obras rompían de alguna manera con la escultura de pared realizada hasta mediados de siglo, que había experimentado las mismas limitaciones y fracasos que la pintura en su disposición sobre el paramento vertical¹⁰⁴. Así, y tratando de evitar el efecto pictórico que se produce por la superposición de una forma a un plano de fondo, evocador de un resultado ilusionista, Judd encontró en esa proyección de elementos una nueva vía creativa, con la que poder adentrarse en un espacio receptivo y alterarlo en su visión perceptiva. A través de un documento que el propio Shiff rescata, realizado en 1963 o 1964, Judd exponía de un modo sucinto su visión sobre ese mecanismo de proyección espacial (figura 81). El mismo consiste en unos bosquejos de elementos cúbicos en perspectiva, que parecen extenderse desde una pared con manifiesta elementalidad, y a los que acompaña con una declaración que Shiff transcribe: “la proyección es igual o ligeramente superior a la altura de la caja; en cualquier caso, la cuestión es hasta qué punto: debe proyectarse para no aparecer contra la pared, pero no más”¹⁰⁵.



81

103. SHIFF, Richard. Projection, Projection. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 67 [consulta: 09-05-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

104. *Ibid.*, p. 68.

105. SHIFF, Richard, *op. cit. supra*, nota 33, pp. 45-47.



82

Más allá de ese criterio, respetado en sus cajas instaladas en la pared y especialmente en sus apilamientos, Judd inició una nueva configuración tipológica con objetos cuya proyección en profundidad se aproximaba a su altura, pero cuya extensión frontal desafiaba nuevamente los límites del bajo relieve; un efecto que cuestionaba ahora la efectividad de esa proyección, y que corría el riesgo de aplanar la espacialidad de una obra, cayendo nuevamente en aquellos resultados ilusionistas que rechazaba. Para evitarlo, el artista se sirvió de un nuevo recurso compositivo basado en progresiones y secuencias numéricas, empleadas con anterioridad en una única obra de 1963. Se trataba de un procedimiento que, a pesar del carácter longitudinal y poco profundo de estas nuevas obras, eliminaba esas posibles conexiones con la escultura tradicional, por lo que entrañaba la aplicación matemática en la configuración de un espacio físico. El primer objeto de esta tipología lo habría constituido *Untitled*, de 1964 (figura 82), configurado como un prisma rectangular alargado, que incorporaba cuatro semicilindros adosados en su superficie frontal¹⁰⁶, todo ello en madera lacada en color rojo. Así, y a pesar de no contar con una cualidad proyectiva destacada, esta obra podría interpretarse como evolución de una de las piezas aisladas de sus apilamientos, a la que se añaden volúmenes en su frente siguiendo una ley aritmética.

A esta obra la seguirían muchas otras con posterioridad en las que, como ya era habitual, recurriría a la fabricación industrial para garantizar la eliminación de distracciones visuales. De acuerdo a ese sistema productivo, Judd efectuaría sus siguientes diseños a partir de unos dibujos elementales, en los que detallaba la secuencia matemática escogida en la configuración del objeto (figura 83); una definición espacial y volumétrica que se

82 Donald Judd, *Untitled*, 1964. Madera pintada en color rojo. Colección particular.

83 Donald Judd, *Drawing with Dimensions*, 1968. Dibujo a rotulador con cotas sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

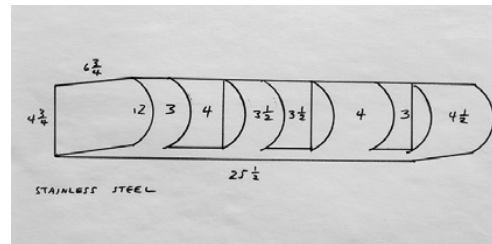
84 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #831*, 1979. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

85 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Hierro galvanizado esmaltado en color rojo. Walker Art Center, Mineápolis, Estados Unidos.

86 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

87 Donald Judd, *Untitled*, 1967. Acero inoxidable. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

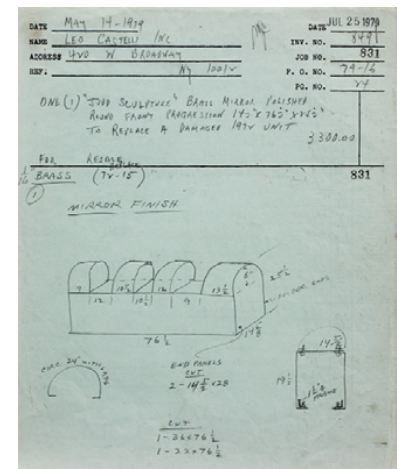
88 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Latón pulido. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, Estados Unidos.



83



85

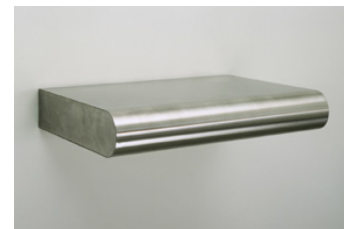


84

concretaba luego en sus especificaciones técnicas (figura 84), con las que se apuntaba también hacia una expresión autónoma en su disposición sobre la pared.

Así lo manifiesta una de sus obras, realizada tan solo un año después que aquella en madera (figura 85), que no solo presentaba un acabado formal intachable, sino que adquiriría una presencia intensificada por el aumento de tamaño. Ese ligero salto de escala habría favorecido la activación del espacio exterior a la obra, al mismo tiempo que suprimía drásticamente el efecto de bajo relieve en su percepción por parte del espectador. Y aunque ese hecho pudiera hacer carecer ya de sentido el empleo de las progresiones y secuencias, lo cierto es que Judd había descubierto en ellas una nueva vía de exploración más evolucionada “*de la suspensión y del desplazamiento geométrico del espacio*”¹⁰⁷; un mecanismo creativo plenamente práctico con el que obtener el ansiado carácter holístico, de un modo más singular que en trabajos previos. Aunque la percepción unitaria del conjunto se obtiene siguiendo un procedimiento de compleción visual desarrollado en esas obras anteriores, ahora la integración de volumen y espacio adquiere un mayor efecto de cohesión, fruto de la secuencia rítmica de llenos y vacíos que se fusiona con equivalencia matemática (figura 86). A ello también contribuye la intensa gama de colores empleada, procedente del sector de la automoción, por la que estas obras toman cuerpo en términos espaciales, según las apreciaciones del propio artista: “*El color para continuar tuvo que ocurrir en el espacio*”¹⁰⁸. Así mismo, las superficies pulidas y brillantes de los materiales suscitan un enorme interés en su percepción, y conducen a la expresión plena que materializaría en otras de sus obras (figuras 87 y 88).

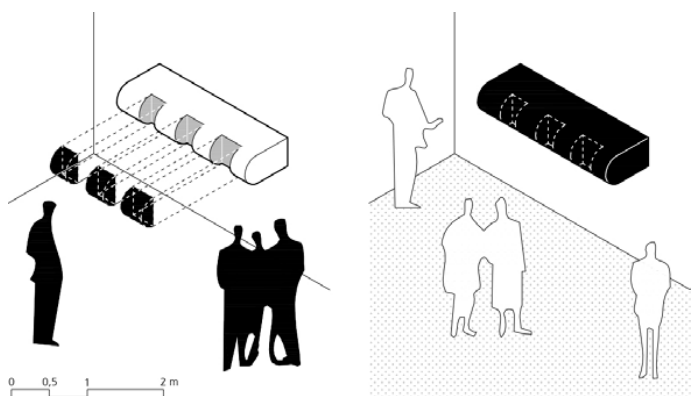
Simultáneamente al desarrollo de esas propuestas, Donald Judd desarrolló una segunda variante tipológica que, partiendo de tubos de aluminio de sección cuadrada, daba continuidad a sus investigaciones centradas en el empleo de progresiones y secuencias. El



87



88



86

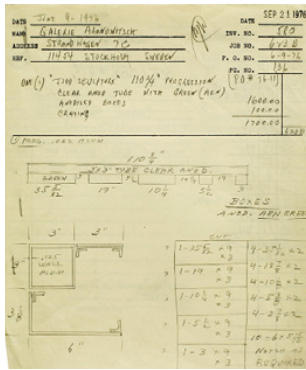
106. Atendiendo a la descripción de David Raskin sobre esta obra, esos volúmenes que Judd incorpora a la pieza principal estarían conformados con los restos de madera contrachapada de la obra *Untitled*, de 1963 (figura 17); aquella precisamente en la que había empleado por vez primera la idea de progresión. Véase RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 12, p. 20.

107. NASH, Steven A., ed. *Un siglo de escultura moderna. La colección de Paty y Raymond Nasher*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 161. ISBN 978-8450574418.

108. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, p. 854.



89



90

germen de estas creaciones pudo constituirlo la obra *Untitled* que Judd realizara en 1963 (figura 89), configurada como un perfil de aluminio lacado en púrpura sobre una base de madera de acabado rojo, que a su vez incorpora dos aberturas frontales en los extremos. Debido a su disposición longitudinal y a su proyección sobre la pared, el artista afirmaba que la obra no implicaba “*la extensión de un lienzo*”¹⁰⁹; sin embargo, el mayor efecto anti-ilusionista se producía, nuevamente, por sus relaciones geométricas internas.

Las diferencias verticales dentro del predominio horizontal en esa primera obra, habrían llevado a Judd a aplicar sus criterios matemáticos de acuerdo a un nuevo arreglo configurativo, que partía de la pieza tubular superior como elemento cohesionador del conjunto. De un modo semejante a lo que ocurría en obras como *To Susan Buckwalter*, en la que se exploraba la unidad con cuatro cajas que pendían de un perfil cuadrangular, ahora distintos fragmentos también se subordinan a esa pieza principal, pero en una sucesión numérica de llenos y vacíos alternados de extremo a extremo. La definición gráfica de uno de estos objetos manifiesta esa cuidada estructuración matemática, que adquiere en el documento el mismo protagonismo que su resolución constructiva (figura 90). Así, a la repetición idéntica de cajas se sumaba este recurso meramente aritmético, que confirmaba la obsolescencia de la composición tradicional; un nuevo método que, como el propio Judd precisa, podía concretarse con distintas métricas:

*En uno de los modelos específicos de este tipo de obras, los volúmenes se duplican a través de su longitud en un sentido, mientras que los espacios se duplican en el sentido opuesto. En otro de los modelos, los volúmenes y espacios están relacionados a través de una serie de números naturales inversos [...]. También hay una pieza basada en la serie de Fibonacci. La serie de números naturales inversos parece simétrica, ya que la variación es muy regular*¹¹⁰.

89 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Aluminio lacado en color púrpura sobre base de madera pintada en color rojo. Margulies Collection, Miami, Estados Unidos.

90 Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #623B*, 1976. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

91 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Aluminio lacado en colores azul y rojo. Colección particular.

92 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

93 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Análisis de la asimetría que genera la obra en su vista frontal.

94 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Acero galvanizado. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.



91



92



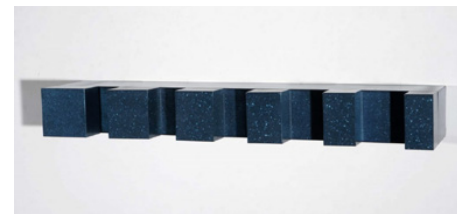
93

Desde esa esclarecedora exposición metodológica, objetos como *Untitled* de 1968 (figura 91), que bien pudiera ser el descrito en la última ficha técnica aportada, revelan una métrica interna que emerge hacia el exterior. La disposición extendida siguiendo un orden matemático favorece la experiencia, en la que adquiere relevancia la condición temporal implicada en el reconocimiento de la espacialidad de la obra. Pero a pesar de estas lecturas a las que puede conducir lo temporal, parece que, según ha profundizado Richard Shiff, éste tendría un cometido más visual, centrado en la integración de las secuencias de sólidos y vacíos que se suceden en sentidos opuestos en este tipo de obras¹¹¹. De ese modo, dicho factor temporal comporta un doble efecto perceptivo, basado en la observación y posterior trabazón de las referidas secuencias en un conjunto único; algo a lo que se ha referido Shiff como “*look/lock*”¹¹². Con ello, la experiencia de un objeto como el realizado en 1968 implica una operación integrada, que descubre la obra como un todo solidificado rítmicamente (figura 92). Así, y como concluye Roberta Smith, “*un sistema unifica la pieza, pero es la percepción de esa unidad, no el sistema, lo que es destacado*”¹¹³.

Otra cuestión de este tipo de obras consistió en la adopción de criterios asimétricos, en cuyo uso se reconocía ahora el mismo poder advertido en la simetría para desprenderse a las tradicionales pautas compositivas¹¹⁴. Judd explicaba tal decisión con las siguientes palabras: “*No soy doctrinario de la simetría, así que cuando se desarrolló la idea general de las progresiones, vi una forma de tener piezas asimétricas que no involucraban una composición*”¹¹⁵. A través de ese nuevo método, en el alzado frontal de obras como la analizada puede reconocerse una simetría parcial por efecto de las secuencias inversas, que queda anulada tras la incorporación de un nuevo elemento con la misma lógica de crecimiento, responsable del desplazamiento del eje de simetría del conjunto (figura 93); una disposición que, de alguna manera, también ponía de manifiesto la preocupación del artista por las limitaciones de la simetría, como así lo confirmara tiempo después:

*Cuando el uso exclusivo de la simetría se hizo más real me preocupaba que fuera muy restrictivo, y también que la unidad que consideraba fundamental en una obra se convirtiera en una trampa, permitiendo así poca variación. Esto [...] dio como resultado las piezas horizontales de pared que empleaban progresiones numéricas [...]. En ellas existe una variación visual, pero los espacios y los sólidos, como volúmenes que son realmente, se disponen debajo y detrás de los tubos ordenados aritméticamente, de modo que no existe una composición antigua*¹¹⁶.

El desarrollo de esos criterios derivó en una tercera variante tipológica de menor repercusión, integrada por obras como *Untitled* de 1968 (figura 94); una variante que se sumaba a las pautas de ordenación más básicas, y cuya relevancia quedaba probada con la organización de muestras temáticas como *Judd: Stainless Steel Progressions*, celebrada en la Locksley Shea Gallery de Minneapolis a finales de 1971. En definitiva, el desarrollo de esta tipología de objetos destacaba por su singular disposición, y alcanzó una gran trascendencia debido a los considerables efectos perceptivos que ocasionaba.



94

109. COPLANS, John, *op. cit. supra*, nota 14, p. 43.

110. JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 421. ISBN 978-1-941701-35-5.

111. SHIFF, Richard, *op. cit. supra*, nota 2, p. 128.

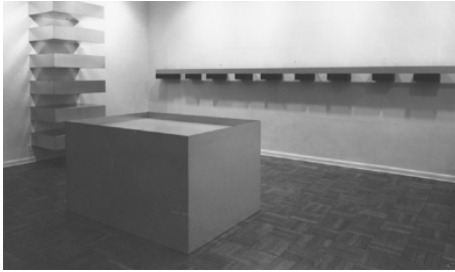
112. *Ibid.*, p. 129.

113. SMITH, Roberta. Donald Judd. En: Brydon SMITH, ed. *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, p. 25. ISBN 978-0888842770.

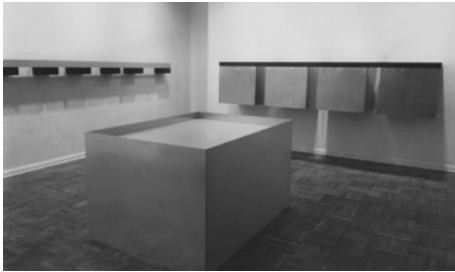
114. En la decisiva entrevista que le realizara Bruce Glaser en 1964, Judd reconocía que para deshacerse de cualquier efecto compositivo “*la forma obvia de hacerlo es ser simétrico*”. Véase GLASER, Bruce, *op. cit. supra*, nota 65, p. 150.

115. COPLANS, John, *op. cit. supra*, nota 14, p. 47.

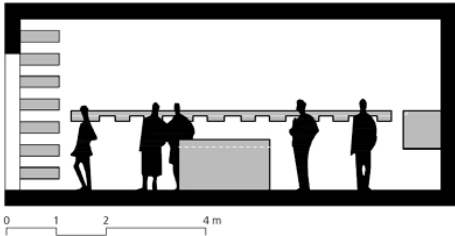
116. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 110, p. 421.



95



96



97

95 y 96 Fotografías de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Castelli Gallery de Nueva York entre el 5 de febrero y el 2 de marzo de 1966.

97 Reconstrucción en sección de la organización de las obras que integraron la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Castelli Gallery de Nueva York.

98 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad de las obras que integraron la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Castelli Gallery de Nueva York.

II.2.5. Confirmación artística e interpretación de la crítica

La integración material y formal propugnada por Donald Judd en la década de 1960, y consolidada tras la publicación de *Specific Objects*, manifestó su intención de crear una experiencia tridimensional y real, alejada de la representación espacial que había caracterizado al arte anterior; una experiencia que para autores como Pérez Carreño implica, por su propia configuración, un amplio conocimiento del mundo: “del modo en que se ven [los objetos], de cómo interrelacionan en el espacio el color, la materia y la forma, de cómo contribuyen a crear un espacio, de cómo se perciben”¹¹⁷. En ese sentido, la propuesta de Judd define un tipo de arte que se entiende como “descubrimiento visual de lo real”¹¹⁸, confirmando el principio empírico que sostendría toda su producción creativa. Es por ello que, a partir de entonces, basó su investigación en las posibilidades más tangibles del espacio, exploradas desde las tres tipologías fundamentales de objetos que han sido reconocidas: cajas, apilamientos y progresiones. En todas ellas, el espacio no fue tratado como una mera vía de comunicación artística, sino como un material esencial de su creación, que se revela ante el espectador en una experiencia plenamente real. El descubrimiento de sus propiedades comprendió así la mayor exploración efectuada con su trabajo, aunque, como advirtiera más tarde, no fuera un material reconocible a los ojos de todo el mundo:

*El conocimiento del espacio que he adquirido creció rápidamente. Es mucho conocimiento, pero no escrito, conocimiento de una clase de arte peculiar como lo es el arte visual, hecho por una persona, a veces inteligible para otras personas, no hecho por serpientes o búhos, probablemente no inteligible para seres inteligentes de otras partes, quizás no para nuestros descendientes de aquí a diez mil años. Una obra implica un gran conocimiento acerca del espacio, que está inevitablemente relacionado con el espacio de la arquitectura. Este conocimiento es, para mí, particular y plenamente diverso; para casi todo el mundo, no existe; es invisible*¹¹⁹.

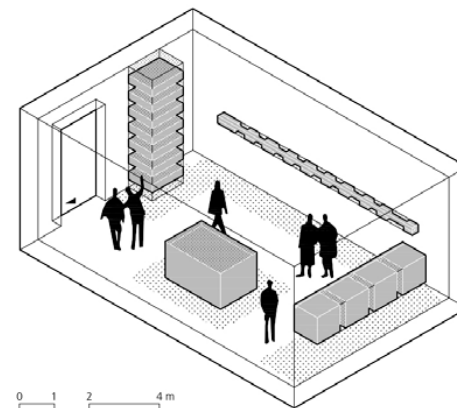
Pero a pesar de que el espacio pudiera pasar inadvertido para una buena parte del público, lo cierto es que el propósito de su trabajo, al igual que el de todo artista, pasaba en ese momento por su instalación en galerías y museos. A ese respecto, las exposiciones organizadas con sus primeros objetos en la Green Gallery habían determinado un primer contacto con el espectador, y su enfoque espacial se había visto favorecido por los esfuerzos de Richard Hu Bellamy en su apuesta por artistas emergentes. Sin embargo, tras el cierre de la galería en 1965, Bellamy puso en contacto a una buena parte de esos autores con el reputado coleccionista y marchante de arte Leo Castelli¹²⁰; alguien que había seguido muy de cerca el programa de la Green Gallery y la irrupción del trabajo de artistas como Judd, Flavin o Morris¹²¹. Castelli trató de garantizarles una visibilidad sin precedentes y asumió la representación artística de muchos de ellos, como la del propio Judd, con quien estuvo vinculado durante un período de veinte años. Esa unión dio lugar a una muestra en su galería a comienzos de 1966, la primera de una larga serie de expo-

siones en las que participara el artista de manera individual y colectiva. En la misma, y como prueba del apoyo brindado por Castelli, se reunieron piezas de las tres tipologías de objetos desarrolladas por Judd, que habrían de convertirse en sus obras más representativas (figuras 95 y 96); una ocasión para presentar, de manera concisa e integral, los significativos avances de su propuesta más espacial.

A través de las fotografías conservadas sobre la exposición, puede apreciarse cómo los objetos de pared ocupaban la extensión completa de los paramentos en su longitud o altura, mientras que el centro de la sala se reservaba a una de sus cajas de suelo. Las limitadas dimensiones del espacio expositivo, ubicado en el 4 East 77th Street de Nueva York, albergaron de ese modo tal invasión formal, que la integración con la arquitectura se consumaba de manera plena (figura 97). Eso le permitía deshacerse de la obsoleta idea de un contenedor pasivo para el arte, y por el contrario favorecía una experiencia visual, en la que el espectador tomaba parte activa en el reconocimiento de todas aquellas espacialidades que intervenían en la configuración de su propuesta expositiva. Así, y de acuerdo a las particularidades de cada una de las tipologías presentes en la muestra, el espectador efectuaría un recorrido de exploración perceptiva, por el que podía tomar conciencia de las tres categorías espaciales implicadas en la obtención del carácter holístico de cada objeto: el espacio interno, externo e intermedio (figura 98).

Ese despliegue espacial ostensible, auspiciado por el apoyo incondicional que ya parecía haberle brindado Leo Castelli, iría seguido de otra serie de muestras, en las que las pretensiones artísticas de Judd no correrían la misma suerte. Este sería el caso de la trascendental exhibición colectiva titulada *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en la primavera de 1966 y comisariada por Kynaston McShine. Si bien el evento ha sido ampliamente reconocido por constituir un profundo examen de la expresión escultórica del momento, podría parecer que Judd no estaba conforme con la presentación de objetos en relación al espacio, en una generalización de ideas que, sin duda, le perjudicaba; algo que advierte el historiador del arte James Meyer en su texto *Complaints: Part I*¹²², en el que Judd mostraba su descontento con una exposición “que había empezado a incubarse un año antes incluyendo a Flavin, Morris, a mí mismo y, tal vez, a Andre y Bell”, y se había transformado en una muestra de más de cuarenta artistas, muchos de los cuales “habían comenzado a utilizar la geometría aquel mismo año”¹²³. La participación de Judd se había limitado a una propuesta de sus cajas en hilera, en sus dos versiones de pared y suelo comentadas previamente, como si se tratara de un intento por sintetizar las nuevas posiciones que podía tomar el arte en un contexto arquitectónico (figura 99); nada más de lo que pudiera hacer en una muestra de tal dimensión.

Según sostiene Meyer, la crítica no se dejó sorprender por la fuerza de las formas expuestas en *Primary Structures*; reconocidos expertos como Hilton Kramer se mostraban contrarios a su impulso antisubjetivo, mientras que otros, como Mel Bochner, únicamen-



98

117. PÉREZ CARREÑO, Francisca. Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte. En: Javier MADERUELO RASO, ed. *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 63. ISBN 978-8496258662.

118. Ídem.

119. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 13, pp. 837-838.

120. En sus investigaciones sobre la creación neoyorquina de mediados del siglo XX, Annie Cohen-Solal otorga a Leo Castelli la responsabilidad máxima en la reinención del panorama galerístico moderno, que habría impulsado la consolidación de un arte genuinamente estadounidense. Véase COHEN-SOLAL, Annie, *op. cit. supra*, nota 42, pp. 94-95.

121. *Ibid.*, p. 100.

122. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 29. ISBN 978-0-7148-6194-4.

123. JUDD, Donald. *Complaints: Part I*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 207-208. ISBN 978-1-941701-35-5.



99



100

99 Fotografía de la exposición *Primary Structures*, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en la primavera de 1966.

100 Robert Morris, *Two Columns*, 1961 (fabricada en 1973). Aluminio pintado. Localización desconocida.

101 Invitación al preestreno de la exposición *Don Judd*, celebrado en el Whitney Museum of American Art de Nueva York el 26 de febrero de 1968.

te destacaban el trabajo presentado por Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt o Robert Morris¹²⁴. A pesar de ello, y dado que estos artistas pertenecían a una misma generación, los críticos de arte no tardaron en poner nombre a esa nueva manifestación, con denominaciones como ABC Art, Reductive Art o, directamente, Primary Structures. Finalmente, el título de un artículo del filósofo de arte Richard Wollheim daría nombre a lo que se entendió como un movimiento: Minimal Art¹²⁵. Sin embargo, esa etiqueta fue rechazada por los artistas en cuestión, que no se sintieron identificados con el carácter reductivo que llevaba implícito; así lo expresaba el propio Judd: “*Odio el término Minimalismo. En ningún caso se trataba de un grupo. Era una invención, un mecanismo publicitario. [...] No conocía a toda esa gente. Y todos ellos desarrollaron su trabajo en diferentes momentos*”¹²⁶.

Por su parte, y ante el debate crítico generado en torno al nuevo arte, Robert Morris también mostró su rechazo a aquellas lecturas que trataban de establecer una jerarquía artística, y definió las particularidades de su trabajo que le distanciaban del resto de artistas coetáneos. La mejor prueba de ello la constituyó su artículo *Notes on Sculpture*, escrito en 1966 para la revista *Artforum*, con el que Morris criticaba la teoría de los *objetos específicos* de Judd, por basar su postura en la eliminación de un ilusionismo con el que la escultura nunca había contado¹²⁷. Morris proponía así un planteamiento estrictamente escultórico, en el que el espacio, por contra, era tratado como un factor determinante en la comparación que se establece entre una obra y el espectador: “*Los objetos a escala monumental incluyen un mayor número de términos necesarios para su aprehensión que los objetos menores que el cuerpo, concretamente, el espacio literal en el que existen y las exigencias cinestésicas del propio cuerpo*”¹²⁸.

Esa concepción del espacio promovida por Morris, que defendía una experiencia basada en el encuentro entre sujeto y objeto, fue rápidamente contestada por críticos e historiadores, quienes lanzaron una acusación de teatralidad contra su trabajo; una consideración que, además, se veía refrendada por la estrecha colaboración de Morris con el colectivo Judson Dance Theater de Nueva York a mediados de los sesenta. Michael Fried abanderó esa posición crítica con su ensayo *Art and Objecthood* de 1967, también publicado a través de *Artforum*, en el que partía de los últimos análisis de Clement Greenberg, para considerar la propuesta minimalista portadora de “*un efecto o una calidad teatral, una especie de presencia escenificada*”¹²⁹. Para Fried, la intrusión del objeto artístico en el espacio real llevaría aparejada una experiencia física, que involucraba al espectador como sujeto: “*La experiencia del arte literal es la de un objeto en situación —objeto que, casi por definición, incluye al espectador*”¹³⁰. En un intento por explicar esta interpretación, la historiografía del arte ha recurrido a la obra *Two Columns* que Morris realizara en 1961 y que, precisamente, había formado parte de una representación teatral (figura 100); según Maderuelo, las dos piezas podrían representar dos posiciones del cuerpo humano que, en su encuentro con el espectador, convertían a éste en actor protagonista y le situaban en el centro de la obra¹³¹.

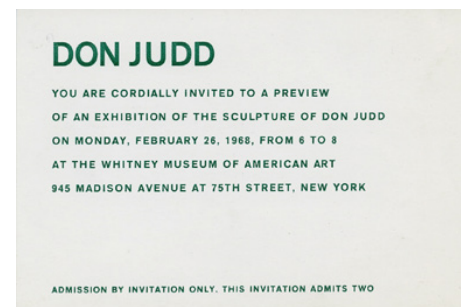
En esos términos, cobra fuerza la hipótesis que ha vinculado la lectura de Michael Fried con la filosofía fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, en lo que respecta

a la percepción del trabajo de Morris y, por extensión, de todos aquellos artistas que quedaban englobados bajo el paraguas del Minimal Art. La interpretación que situaba al espectador en el centro de la experiencia se vería entonces respaldada con las palabras del filósofo francés: “*Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros, y con él forma un sistema*”¹³². En esa línea parece desplegar su crítica Rosalind Krauss quien, a través del propio Judd, profundizó en la naturaleza fenomenológica del encuentro artístico con sus objetos. Sin embargo, el enfoque de Krauss ya no se centraba en el carácter teatral de la experiencia reconocido por Fried, sino en los efectos sensoriales a los que conducía; un planteamiento que le habría llevado a descubrir en Judd un resultado ilusionista, diametralmente opuesto a la intención manifiesta del artista¹³³.

La lectura de Krauss, que ponía de relieve los aspectos más contradictorios de la propuesta de Judd, fue ganando peso entre los críticos, a medida que éste iba presentando su nuevo trabajo en las mejores salas neoyorquinas. Especialmente significativos a este respecto serían los comentarios surgidos tras la exposición que el Whitney Museum of American Art de Nueva York le dedicara a comienzos de 1968 y que, con la presentación de más de treinta objetos y una docena de dibujos, fue reconocida como la primera exposición retrospectiva sobre el artista (figura 101). Comisariada por William C. Agee, la exhibición se adaptó a los límites del recién inaugurado museo que Marcel Breuer proyectara para la referida institución, dando buena cuenta de las creaciones espaciales desarrolladas en ese período (figuras 102 y 103). La recomposición en planta y sección de la muestra permiten discernir la gran variedad de estrategias empleadas que, por su extensión, pudieron llevar a la incompreensión de su planteamiento espacial (figuras 104 y 105). Éste podría ser el caso de Elizabeth Baker quien, en su reseña para *ARTnews* titulada *Judd the Obscure*, describía el trabajo del artista como un enigma, promovido por la aparente seducción ilusionista a la que conducían los criterios materiales y formales empleados¹³⁴.

En su reseña, Baker expone los distintos tipos de ilusionismo que reconoce en los objetos de Judd desde una postura fenomenológica muy similar a la de Krauss, que para expertos como Peñaranda no se corresponde con el pensamiento real del artista¹³⁵. Navarro Baldeweg es quizás quien mejor ha explicado este aspecto tan cuestionado remontándose a los dispositivos visuales del arte griego, en un intento por justificar las ilusiones ópticas generadas en la percepción del trabajo de Judd. Más allá de contingencias subjetivas, este autor parece encontrar en esos efectos ilusorios de sus objetos la clave para obtener el “*absoluto ideal*” de los griegos que, con sus correcciones ópticas, habían tratado de eliminar “*la discrepancia entre lo físico y lo psíquico, y encontraron un acomodo entre lo ilusorio y la realidad, [...] de tal modo que esa construcción nos impresione como algo más allá de lo terrenal*”¹³⁶.

Las últimas investigaciones que se han ocupado de las fuentes filosóficas en la producción artística de Donald Judd, parecen coincidir al afirmar que éstas estarían más vinculadas con lo fenoménico que con la postura fenomenológica de Edmund Husserl



101

124. MEYER, James, ed., *op. cit. supra*, nota 122, p. 30.

125. WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, enero 1965, vol. 39, n.º 4, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

126. TUCHMAN, Phyllis, *op. cit. supra*, nota 1, p. 56.

127. MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, p. 223. ISBN 0-520-20147-7.

128. *Ibid.*, p. 231.

129. FRIED, Michael. Art and Objecthood. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, p. 127. ISBN 0-520-20147-7.

130. *Ibid.*, p. 125.

131. MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 60, p. 107.

132. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1976, p. 235. ISBN 2-07-029337-8.

133. KRAUSS, Rosalind. Allusion and Illusion in Donald Judd. En: *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine, mayo 1966, vol. 4, n.º 9, pp. 24-26. ISSN 0004-3532.

134. BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, pp. 44-45, 60-63. ISSN 0004-3273.

135. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 83, p. 147.

136. NAVARRO BALDEWEG, Juan, *op. cit. supra*, nota 78, p. 188.



102



103

102 y 103 Fotografías de la exposición *Don Judd*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York entre el 27 de febrero y el 24 de marzo de 1968.

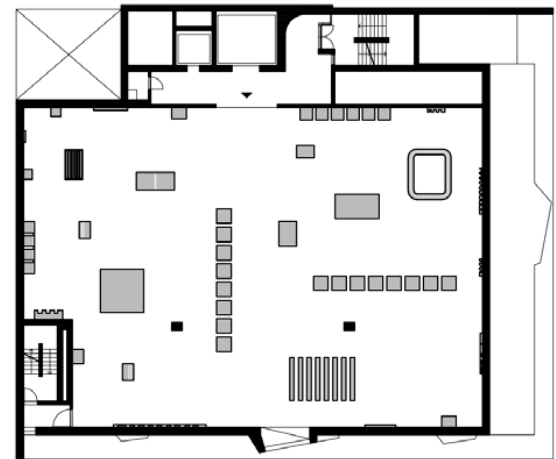
104 Reconstrucción en planta de la exposición *Don Judd*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1968.

105 Reconstrucción en sección de la exposición *Don Judd*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1968.

106 Donald Judd, *Drawings for Works*, hacia 1967. Dibujo y anotaciones a rotulador negro sobre papel amarillo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

o el propio Maurice Merleau-Ponty. Así, lo que Baker identificaba en la exposición del Whitney Museum como efectos ilusionistas, para Judd no serían más que fenómenos instantáneos y particulares, ocasionados por las propiedades intrínsecas de los nuevos materiales de procedencia industrial; una suerte de efectos sensoriales que, por su inmediatez perceptiva, estarían más ligados a una concepción empírica: “*Mi empirismo, el énfasis en el aquí y ahora, en lo que se puede hacer, en lo que puede existir, es perfectamente fuerte y delicado*”¹³⁷. Es por ello que la cuidada definición material y formal de obras como las presentadas en la referida muestra (figura 106), lejos de llevar a engaño, trataría de ofrecer pruebas visibles de la existencia de un espacio real.

En esos términos, los *objetos específicos* que Judd produjera desde la década de los sesenta desafiaron los instintos visuales del espectador, poco familiarizado con las sensaciones que el nuevo arte suscitaba; un hecho que distraía del propósito fundamental de su trabajo, que pasaba por el reconocimiento de un espacio que ya no era una entelequia, sino algo plenamente real. A pesar de ello, el artista se esforzó en hacer evidente la espacialidad de sus propuestas, persistiendo en el descubrimiento perceptivo de las posibilidades de ese espacio tridimensional; algo que habría superado todos los intentos previos, llevando a la exploración de distintas espacialidades de carácter activo o receptivo.



104



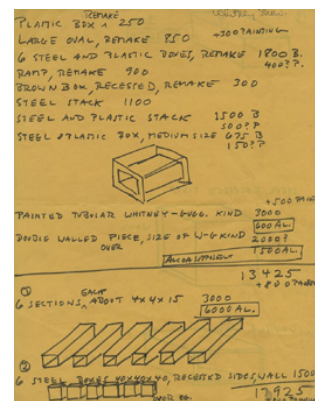
0 1 2 5 10 20 m

105

II.3. RENOVACIÓN DEL 101 SPRING STREET DE NUEVA YORK (1968-1994): DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA

A finales de los años sesenta el arte minimalista ya había adquirido fama internacional, y su propuesta se había hecho un hueco en el programa de los mejores museos y galerías del mundo, especialmente de Europa. Así, exposiciones como *The Art of the Real: USA, 1948-1968*, comisariada por Eugene C. Goossen e inaugurada en el Museum of Modern Art de Nueva York en el verano de 1968, se trasladaron con posterioridad a prestigiosas instituciones museísticas como el Grand Palais de París, la Kunsthalle de Zúrich o la Tate Gallery de Londres. Sin embargo, esa internacionalización del nuevo arte que auspiciaba Goosen, rápidamente tendría respuesta por parte de otros reconocidos críticos de la talla de Gregory Battcock quien, en su reseña sobre la muestra, consideraba tal globalización como “*el fin de su fase vanguardista*”¹³⁸. James Meyer va un paso más allá en la postura de Battcock, inmerso en ese momento en la publicación de su influyente antología *Minimal Art: A Critical Antology*, y advierte en sus palabras una crítica dirigida hacia todas aquellas entidades museísticas que, en un acto de apropiación, ya habían “*transformado el Minimalismo en un movimiento artístico histórico*”¹³⁹.

Esa reacción contraria hacia los museos y sus acciones sería secundada por los propios artistas protagonistas, que reconocieron en ellos instituciones que no les habían ofrecido un apoyo real, sino un falso patrocinio condicionado por sus propios intereses particulares. En el caso de Donald Judd, éste vería así mismo insuficiente los esfuerzos en la presentación de su trabajo y el de sus coetáneos, pues se recurría a unos criterios expositivos tradicionales, que ni siquiera respetaban los planteamientos de sus autores. De ese modo, cuando se le pregunta por las condiciones que debería reunir un museo para exponer adecuadamente su trabajo creativo, se muestra conciso y directo en su respuesta: “*Un espacio rectangular con un techo bastante alto está bien [...]. Una sala más pequeña puede ser correcta si el techo es alto y no hay demasiadas obras en él*”¹⁴⁰. Y añadía: “*No debe haber molduras o surcos. Las paredes y los suelos deben ser lisos, y con las baldosas alineadas*”¹⁴¹. Su disconformidad a ese respecto se convertiría desde entonces una de sus principales preocupaciones pues, como expresara tiempo después, podía derivar en situaciones que alterarían la percepción espacial de su trabajo tridimensional:



106

137. JUDD, Donald. Notes, 1990. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 618. ISBN 978-1-941701-35-5.

138. MEYER, James, ed., *op. cit. supra*, nota 122, p. 33.

139. *Ibid.*, p. 34.

140. JUDD, Donald. Statement, 1967. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 618. ISBN 978-1-941701-35-5.

141. *Ídem.*



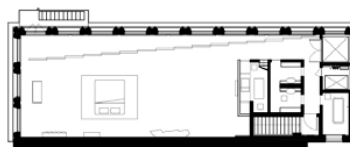
107



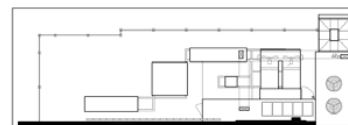
108



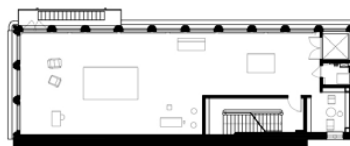
109



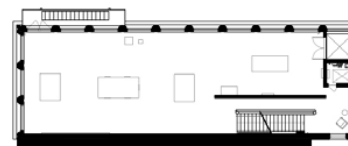
p 4



p 5



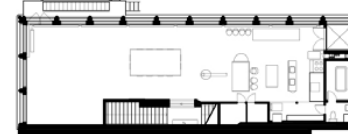
p 2



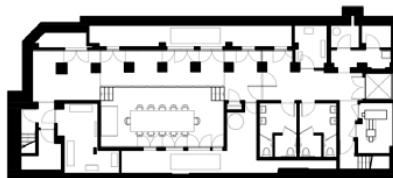
p 3



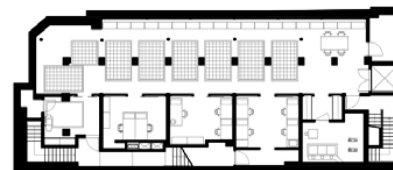
p 0



p 1



p -2



p -1



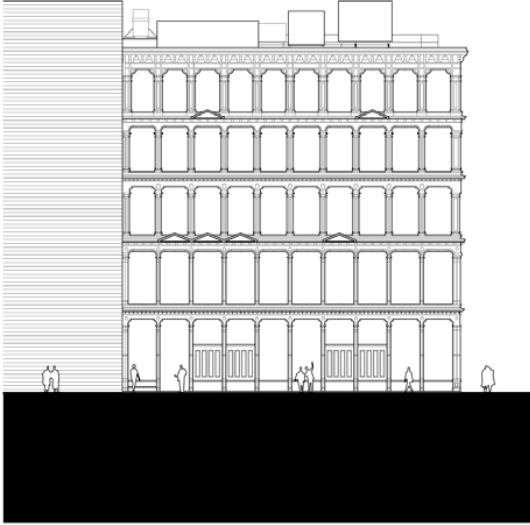
107 Fotografía exterior del alzado noroeste del 101 Spring Street de Nueva York, proyectado por Nicholas Whyte y construido en 1870.

108 Fotografía exterior de la esquina del 101 Spring Street de Nueva York, tomada en la década de 1960.

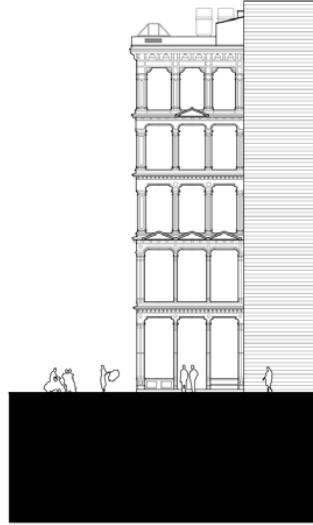
109 Fotografía exterior de una esquina del Wainwright Building de San Luis, Misuri, proyectado por Dankmar Adler y Louis Sullivan y construido en 1891.

110 Planimetría del 101 Spring Street de Nueva York, de acuerdo al proyecto de intervención de Donald Judd iniciado tras su compra en 1968.

alzado noroeste



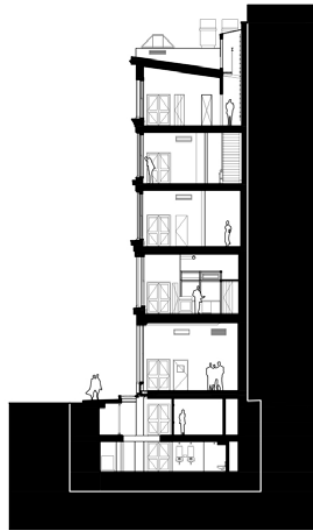
alzado suroeste



sección longitudinal



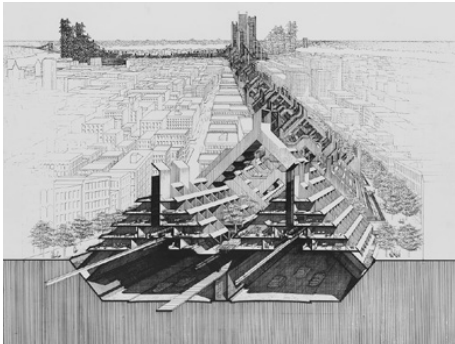
sección transversal



0 1 2,5 5 10 20 m



111



112

111 Mapa de desarrollo del proyecto del Lower Manhattan Expressway, elaborado en torno a 1970.

112 Sección en perspectiva del proyecto del Lower Manhattan Expressway, elaborada en torno a 1970.

113 Donald Judd, *Letter from Don Judd to Robert Smithson and Nancy Holt*, 1969. Carta mecanografiada y firmada. Archives of American Art, Washington D. C., Estados Unidos.

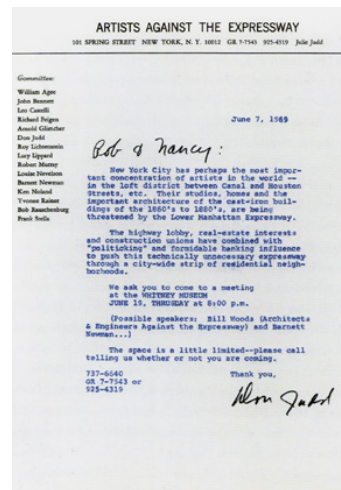
114 Citizens for Local Democracy, *Lower Manhattan Township*, 1970. Página impresa de publicación seriada. Localización desconocida.

115 Análisis general de la espacialidad que se reconoce en el edificio del 101 Spring Street de Nueva York, de acuerdo a su posición y localización urbana.

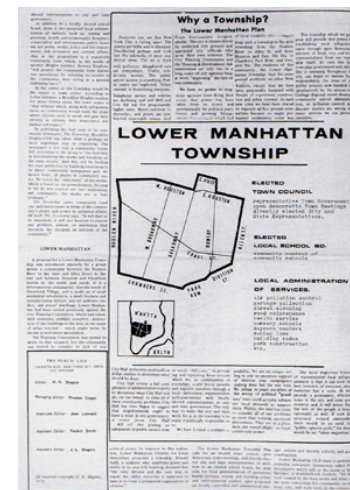
Toda obra de arte, antigua o nueva, se ve favorecida o desfavorecida según el lugar donde se coloque. Este fenómeno puede considerarse casi objetivamente, es decir, espacialmente. Es más, cualquier obra de arte es favorecida o desfavorecida —casi siempre esto último— por el significado de la situación en donde se inserte. No hay un espacio neutral, porque el espacio se hace, con o sin querer, y porque el significado se hace, con o sin saber. De ahí brota mi preocupación por el entorno donde se van a exhibir mis obras: éstas son las circunstancias más básicas que debe enfrentar el arte, y hasta mis obras más pequeñas se ven afectadas¹⁴².

Esa creciente preocupación por el contexto expositivo, supuso un incentivo para que Judd comenzara a buscar los lugares más idóneos para la exhibición de sus propias obras y aquellas de otros artistas que le gustaban. Un primer intento pudo constituirlo su estudio del 53 East 19th Street, donde concibió una idea embrionaria sobre la instalación permanente del arte; algo que pudo desarrollar plenamente a partir de 1968, tras la compra de un edificio de hierro fundido en el Cast Iron District de Nueva York (figura 107). Emplazado en el 101 Spring Street, este inmueble ofrecería al artista una mayor espacialidad en la que explorar, con una actitud empírica, las condiciones más adecuadas en la exposición del arte.

Por un importe de 68.000 dólares, Judd adquirió este edificio de carácter industrial, cuyo diseño correspondía a Nicholas Whyte y su construcción databa de 1870. En origen había estado destinado a la producción, almacenamiento y venta de textiles, como así lo atestigua una fotografía de la década de 1960, en la que puede apreciarse el rótulo



113

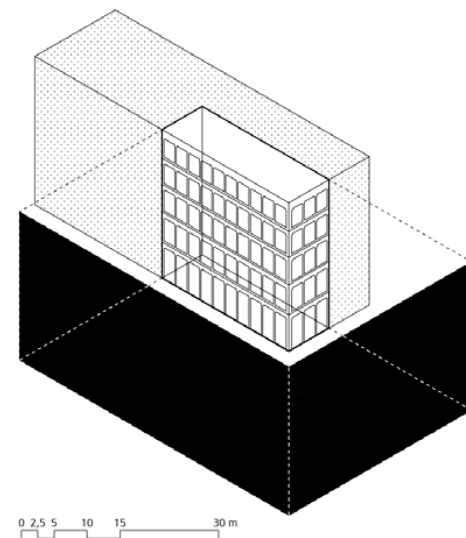


114

Lanigan & Cross Machinists sobre una de las lunas de la planta baja (figura 108). Al igual que otras construcciones de la zona, el edificio constituía un claro ejemplo de la Arquitectura en Hierro estadounidense, y sus líneas compositivas seguían una organización tripartita de base, fuste y coronación; unas reglas tomadas de la tradición clásica, que todavía tendrían continuidad con la arquitectura de Louis Sullivan y, por extensión, de toda la Escuela de Chicago¹⁴³ (figura 109). En cuanto a las características interiores, las cinco plantas sobre rasante y los dos sótanos de la edificación original sumaban aproximadamente 1.300 metros cuadrados, perfectamente iluminados por las cerca de sesenta ventanas que configuraban la fachada; unas preexistencias en las que Judd podría llevar a cabo el triple propósito de vivir, trabajar y exponer en un espacio unificado (figura 110).

La adquisición del inmueble decimonónico se debió en buena medida al traslado de muchas de las empresas industriales establecidas entre el distrito financiero de Wall Street y el centro de Manhattan, ante el amenazador proyecto del Lower Manhattan Expressway que, impulsado por el urbanista y planificador Robert Moses, llevaría a la demolición de gran parte de la zona (figuras 111 y 112). Este hecho, que llevó a muchas de esas empresas a instalarse fuera de Nueva York de una manera definitiva¹⁴⁴, tuvo una dura contestación por figuras del activismo neoyorquino de la talla de Jane Jacobs, a la que se unieron voces como la del propio Judd o la bailarina y coreógrafa Julie Finch, su esposa por aquel entonces¹⁴⁵. El matrimonio se involucró activamente en políticas urbanas, a través de una asociación de participación ciudadana que, bajo el nombre de Lower Manhattan Township, trataba de detener los planes de Moses; algo que consiguieron en 1973, con la declaración de distrito histórico-artístico a la zona¹⁴⁶.

Con esa firme posición de resistencia, atestiguada por los múltiples escritos y manifiestos sobre el tema (figuras 113 y 114), Judd afrontó la restauración del conjunto, prestando mucha atención a su historia y a las posibilidades espaciales que le brindaba; un planteamiento que, a la luz del artículo que más tarde elaborara exponiendo su intervención, podría interpretarse como una síntesis a gran escala de la exploración del espacio llevada a cabo con sus *objetos específicos*. A través de dicho artículo, el artista efectuaba una primera aproximación contextual al edificio, “*que ocupa una posición en esquina y constituye un ángulo recto de vidrio*”¹⁴⁷. Aunque tal apreciación hacía referencia a unas circunstancias invariables e inherentes a su construcción original, su configuración remitía casualmente a una espacialidad, muy próxima a la que desarrollara con una de sus primeras obras de suelo, que había sido materializada como dos planos de madera perpendiculares (figura 11). Al analizar las condiciones espaciales del edificio en una escala urbana, puede apreciarse cómo la fachada delimita un espacio interno que, por la transparencia de su superficie, parece extender su influjo al ámbito exterior, sobre la confluencia de Spring Street y Mercer Street (figura 115); un efecto espacial que no estaría lejos del pretendido en la referida obra de 1962, y que ahora trataba de salvaguardar en el edificio, albergando su nuevo programa:



115

142. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 80, pp. 811.

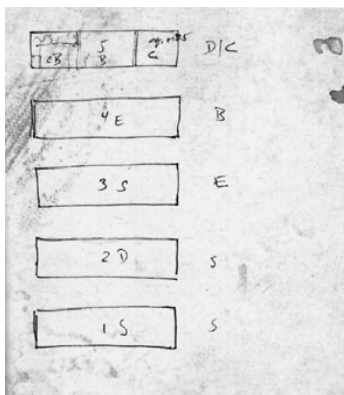
143. FILLER, Martin. Louis Sullivan, 1856-1924. El maestro constructor. En: *AV Monografías*. El siglo americano. Madrid: Arquitectura Viva, julio-agosto 2000, n° 84, pp. 20. ISSN 0213-487X.

144. GOLDBERGER, Paul. Architecture and Design. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, p. 218. ISBN 987-0-500-51772-7.

145. Ambos contrajeron matrimonio en el año 1964 y, aunque más tarde se divorciaron, fruto de esa relación serían sus dos hijos Flavin Starbuck Judd y Rainer Yingling Judd, que acompañaron al artista en los siguientes episodios de su vida.

146. MEYER, James, ed., *op. cit. supra*, nota 122, p. 35.

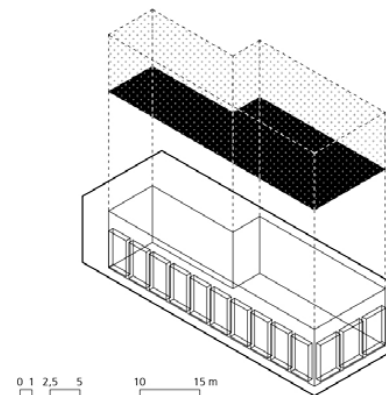
147. JUDD, Donald. 101 Spring Street. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 585. ISBN 978-1-941701-35-5.



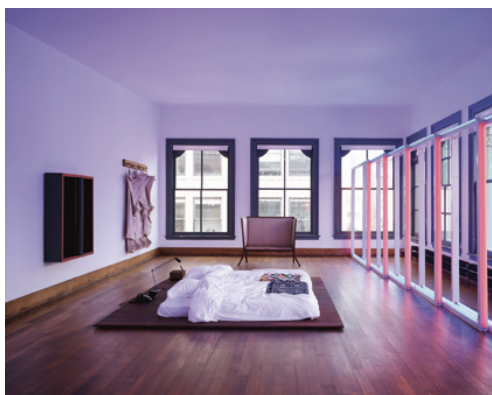
116



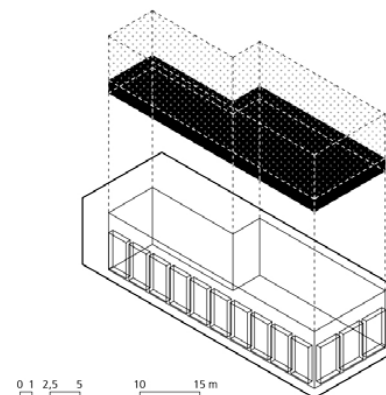
118



119



120



121

116 Donald Judd, *Sketch of the five floors of 101 Spring Street*, 1968-1968. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

117 Donald Judd, *Study for Otterlo Show Wall Sculpture*, 1976. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

118 Fotografía interior de la segunda planta del 101 Spring Street de Nueva York.

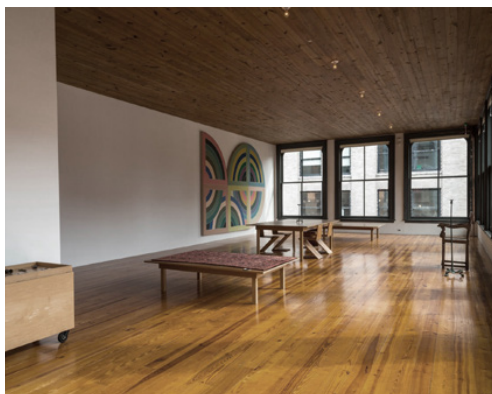
119 Análisis de la espacialidad de la segunda planta del 101 Spring Street de Nueva York.

120 Fotografía interior de la cuarta planta del 101 Spring Street de Nueva York.

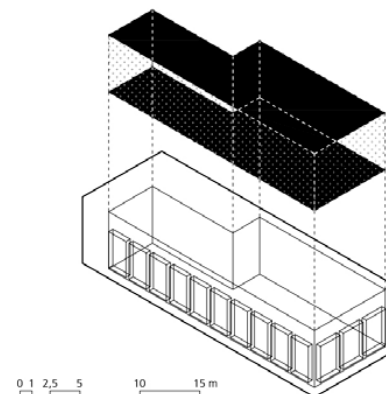
121 Análisis de la espacialidad de la cuarta planta del 101 Spring Street de Nueva York.

122 Fotografía interior de la tercera planta del 101 Spring Street de Nueva York.

123 Análisis de la espacialidad de la tercera planta del 101 Spring Street de Nueva York.



122



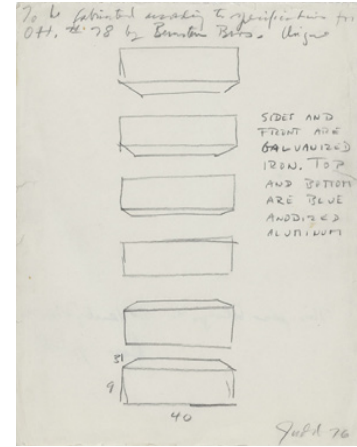
123

*Las circunstancias de partida fueron muy simples: las plantas debían estar abiertas; el ángulo recto de las ventanas de cada planta no debía romperse; y cualquier cambio debía ser compatible. Mis requisitos eran que el edificio fuera útil para vivir y trabajar y, lo que es más importante, que fuera un espacio en el que instalar mi trabajo y el de otros. [...] Pasé mucho tiempo colocando las obras de arte y diseñando la rehabilitación más acorde a las mismas*¹⁴⁸.

A partir de ese planteamiento, y tras mudarse con su mujer y su primer hijo al nuevo edificio, en 1969 iniciaba la renovación del mismo bajo la premisa de no transformación. Para ello recurrió nuevamente al dibujo, como un recurso gráfico con el que poder concretar la idea básica que regiría su intervención. Así lo demuestra uno de los primeros croquis en planta que se conservan, en el que se evidenciaba una intencionalidad preliminar (figura 116), capaz de organizar con una lógica coherente la complejidad y versatilidad de su propuesta; toda una declaración de intenciones que, desde una elementalidad gráfica, conseguía transmitir con claridad la limpieza de unos espacios superpuestos en altura, con un lenguaje muy próximo al que empleara en la definición de sus conocidos apilamientos (figura 117). Desde el proyecto, las plantas finalmente se adecuarían para albergar la exposición de arte en la baja, la cocina y el comedor en la primera, el estudio en la segunda, el área de estar en la tercera y el dormitorio en la cuarta. Según lo apuntado por Brigitte Huck a propósito de su renovación, ésta no habría implicado un acto de agresión sobre la construcción original, sino “*la adaptación sensible de las estructuras existentes, una redefinición del espacio circundante a través de intervenciones mínimas y, por lo tanto, bastante discretas*”¹⁴⁹; en definitiva, una armonización con el contexto arquitectónico, que le habría permitido dar rienda suelta a su exploración del espacio en una escala habitable.

A ese respecto, y vinculando su propuesta artística con su intervención en el edificio, Judd reconocería como muy importantes para él las actuaciones llevadas a cabo en su interior, “*ya que constituyen ideas serias, arquitectónicas, pero también el resultado y la causa de algunas obras de arte*”¹⁵⁰. Así, y a pesar de la distinción entre disciplinas por la que siempre abogara, el artista acepta aquellas interferencias que parten de una concepción espacial propia, capaz de trascender y ser compatible en todos los ámbitos de su creación; algo que, en este caso, se haría evidente desde el tratamiento arquitectónico llevado a cabo en las paredes, suelos y techos de las tres plantas superiores del inmueble neoyorquino¹⁵¹.

En el reconocimiento de una segunda síntesis espacial que Judd abordó desde su interior, el suelo del segundo nivel podría constituir el estado más básico de las investigaciones desarrolladas con sus objetos (figura 118). El pavimento de roble constituye un plano específico, definido por las aristas del recinto, cuya diferenciación con el resto de paramentos conduce a la identificación de un espacio externo, ajeno a esa superficie, que integra la volumetría completa de la planta (figura 119); una decisión que, debido al carácter operativo de la planta, podría estar relacionada con las necesidades espaciales más amplias en el diseño y colocación de su trabajo. Eso explicaría el criterio adoptado en



117

148. *Ibid.*, p. 586.

149. BRIGITTE, Huck. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 35. ISBN 3-7757-1132-5.

150. JUDD, Donald. Art and Architecture, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 495. ISBN 978-1-941701-35-5.

151. De acuerdo a distintos convencionalismos técnicos, conviene aclarar que cuando Judd se refiere a las plantas tercera, cuarta y quinta, aquí se designan como segunda, tercera y cuarta. Véase JUDD, Donald, ed., *op. cit. supra*, nota 147, p. 586.



126

124 Donald Judd, *Study for the children's room on the fifth floor at 101 Spring Street, 1970*. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

125 Donald Judd, *Design for a wooden cabinet with sliding doors for 101 Spring Street, 1970*. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

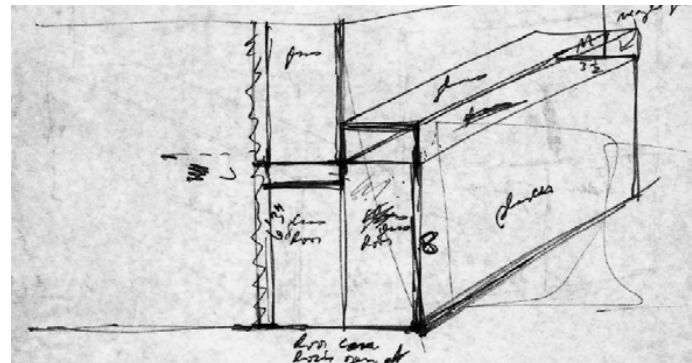
126 Fotografía del espacio de biblioteca ubicado en la segunda planta del 101 Spring Street de Nueva York.

127 Fotografía de la planta de acceso del 101 Spring Street de Nueva York tomada en mayo de 1989, coincidiendo con la exposición de Richard Paul Lohse comisariada por Rudi Fuchs.

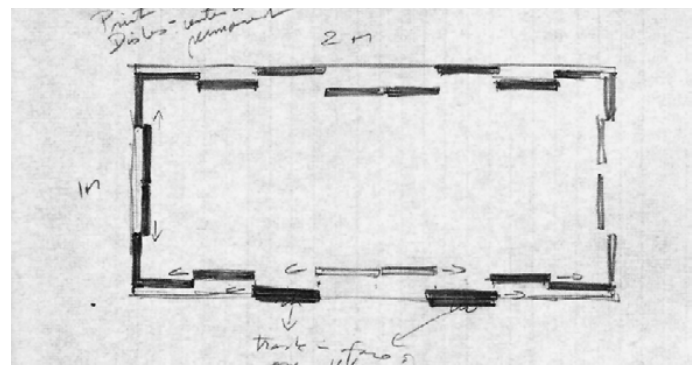
128 Fotografía de la planta de acceso del 101 Spring Street de Nueva York tomada en 1974, en la que se reconoce a Donald Judd entre estudiantes del Whitney Independent Study Program.

el suelo del cuarto de los niveles, en el que el plano superficial parece hacerse profundo, por la incorporación de un zócalo continuo que envuelve al dormitorio (figura 120); un efecto tomado de una de sus cajas emplazada en el edificio (figura 62), por el que Judd habría conseguido activar una espacialidad interna que, definida como una profundidad, albergaba el volumen inferior de la planta destinado a dormir (figura 121).

La tercera y última de las categorías espaciales incorporada en la edificación se desarrolló en el tercero de los pisos, donde Judd optó por la inclusión de dos planos de madera paralelos e idénticos, en el suelo y el techo del recinto convertido en zona de estar (figura 122). Así, al espacio externo e interno que Judd explorara arquitectónicamente en las otras plantas, se sumaba ahora la espacialidad intermedia, desplegada, por ejemplo, entre dos de las unidades que configuran cualquiera de sus apilamientos. Por lo tanto, y al igual que en otra de las situaciones anteriores, esta configuración activaría la totalidad de la estancia que, con un programa destinado a la distensión y el descanso, dirige la visión



124



125

entre los dos planos hacia el entorno urbano más inmediato (figura 123); una prueba más de la asimilación en la arquitectura, de todas las estrategias espaciales exploradas hasta ese momento con su obra objetual.

En la obstinada empresa de mantener un equilibrio entre el carácter histórico del edificio y su adaptación a las necesidades del programa, la renovación del 101 Spring Street se extendió en el tiempo. Esto permitió al artista definir un enfoque personal en lo relativo al diseño, que le llevaría a introducirse en la creación de mobiliario, como prueba la documentación gráfica elaborada a tal fin (figuras 124 y 125). A este respecto, la aportación más significativa según su criterio consistió en dos lavabos elípticos, una mesa grande con sillas o algunas estanterías para el segundo piso¹⁵², que combinó con algunos de los diseños de arquitectos como Gerrit Rietveld o Alvar Aalto (figura 126). En su propósito de llevar a cabo una integración del arte y la vida, todo esto contribuyó en la acomodación de las verdaderas protagonistas de la intervención, las propias creaciones artísticas, que “*estaban destinadas a encontrar allí un hogar permanente*”¹⁵³. Convertido en un lugar para el arte, la renovación de Judd acogió su colección permanente que, aunque ya era extensa, continuaría creciendo en los siguientes años, así como exposiciones temporales con su trabajo personal y el de artistas como Madeline O’Connor, Robert Tiemann, Meg Webster, John Wesley, Hyong-Keun Yun o Richard Paul Lohse (figura 127); un ejercicio exploratorio, que habría contribuido en la subsiguiente evolución de su concepción espacial:

*He aprendido mucho teniendo presente el trabajo de otros artistas. Es la única forma de entender sus obras. Las galerías y los museos proporcionan información, pero no una situación de comprensión. Siempre he necesitado mi propio trabajo en mi propio espacio para entenderlo y pensar en otras piezas. [...] La interrelación que tiene cabida en 101 Spring Street, su arquitectura y lo que he inventado con las piezas instaladas allí, ha llevado al desarrollo de muchas de mis últimas y más grandes creaciones, que involucran espacios completos. Varias ideas fundamentales han surgido al pensar en el espacio y en la situación concreta de ese edificio*¹⁵⁴.

Así, y como consecuencia de todo lo analizado a la luz de las palabras del propio Judd, puede corroborarse que la actuación del artista en el inmueble neoyorquino no solo sintetizó las categorías espaciales desarrolladas previamente con sus *objetos específicos*, sino que sirvió de precedente de algunas de sus creaciones posteriores. Las posibilidades arquitectónicas del 101 Spring Street le habrían permitido estudiar en profundidad las posiciones relativas de su trabajo con respecto a la arquitectura, en aras de un mayor conocimiento del espacio que interviene en su experiencia estética. Pero no solo eso; el edificio consiguió dar cabida con suma destreza a la unificación de sus aspectos artísticos y vitales a todos los niveles, pues no en vano fue el lugar escogido para llevar a cabo encuentros sobre arte o eventos relacionados con el movimiento antibélico War Resisters League, en el que se había enrolado (figura 128).



127



128

152. JUDD, Donald. On Furniture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 452. ISBN 978-1-941701-35-5.

153. STOCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, p. 9 [consulta: 09-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

154. JUDD, Donald. Judd Foundation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 285. ISBN 978-1-941701-35-5.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, pp. 44-45, 60-63. ISSN 0004-3273.
- BRIGITTE, Huck. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.
- COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 6-125. ISBN 987-0-500-51772-7.
- COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, pp. 21-26.
- DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964 [consulta: 23-04-2020]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf
- FILLER, Martin. Louis Sullivan, 1856-1924. El maestro constructor. En: *AV Monografías*. El siglo americano. Madrid: Arquitectura Viva, julio-agosto 2000, n.º 84, pp. 16-33. ISSN 0213-487X.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. de Alfredo BROTONS MUÑOZ. Madrid: Ediciones Akal, 2001, pp. 48. ISBN 84-460-1329-0.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 116-147. ISBN 0-520-20147-7.
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 201-209. ISBN 84-206-7053-7.
- GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 148-164. ISBN 0-520-20147-7.
- GOLDBERGER, Paul. Architecture and Design. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 126-231. ISBN 987-0-500-51772-7.
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016. ISBN 978-84-306-0125-7.
- HASTINGS, Gail. The Power of Inclusion in Donald Judd's Art: Observation by an Artist. En: *Art Journal*. Londres: Taylor & Francis, noviembre 2018, vol. 77, n.º 3, pp. 48-62. ISSN 0004-3249. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043249.2018.1530006>
- HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Trad. de María Isabel PEÑA AGUADO. Madrid: Editorial Visor, 1988. ISBN 84-7774-519-6.
- HINES, Thomas S. *Architecture and Design at the Museum of Modern Art: The Arthur Drexler Years, 1951-1986*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2019. ISBN 978-1606065815.
- HOOTON, Bruce. *Oral history interview with Donald Judd, 1965 February 3* [en línea]. Washington D. C.: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1965 [consulta: 23-04-2020]. Disponible en: https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_214200
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, December 1962). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 60-63. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, February 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 71-75. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, April 1964). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 123-126. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, February 1965). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd:*

Complete Writings, 1959-1975. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 160-165. ISBN 978-1-938922-93-0.

JUDD, Donald. Nationwide Reports: Hartford (*Arts Magazine*, March 1964). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 117-119. ISBN 978-1-938922-93-0.

JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 810-818. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. 101 Spring Street. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 584-587. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Art and Architecture, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 490-497. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Barnett Newman. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 152-159. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Claes Oldenburg. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 180-184. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Complaints: Part I. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 200-209. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Judd Foundation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 284-286. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Kandinsky in His Citadel. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 92-97. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Local History. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York:

David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 120-132. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. New York City – A World Art Center. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 72-81. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Notes, 1990. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 617-628. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. On Furniture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 450-453. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Russian Art in Regard to Myself. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 294-300. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 832-858. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Specific Objects. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 134-145. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Statement, 1967. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 618. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Statement, 1968. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 196. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 418-422. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Twentieth Century Engineering. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd*

Writings. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 146-150. ISBN 978-1-941701-35-5.

KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 46-60 [consulta: 03-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter24.pdf>

KRAUSS, Rosalind. Allusion and Illusion in Donald Judd. En: *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine, mayo 1966, vol. 4, n.º 9, pp. 24-26. ISSN 0004-3532.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977. ISBN 0-670-54133-8.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. Arte e industria. Reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2019: engineering for evolution*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019, vol. 2, pp. 87-97. ISBN 978-989-654-617-5. Disponible en: http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2020/06/ICEUBI2019-BookofProceedings-Vol2_final.pdf

MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978-84-460-1261-0.

MARCHÁN FIZ, Simón. *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde, 1994. ISBN 978-84-88559-08-1.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1976. ISBN 2-07-029337-8.

MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea: una investigación*. Trad. de Andrés PIRK y Ricardo POCHTAR. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971. ISBN 978-950-03-9926-5.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 222-235. ISBN 0-520-20147-7.

NASH, Steven A., ed. *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raymond Nasher*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1988. ISBN 978-8450574418.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017. ISBN 978-84-16906-49-9.

PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. ISBN 84-7774-627-3.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte. En: Javier MADERUELO RASO, ed. *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, pp. 47-65. ISBN 978-8496258662.

PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, pp. 55-70 [consulta: 10-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter10.pdf>

PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, pp. 12-16 [consulta: 02-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter07.pdf>

RAMOS JULAR, Jorge. *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2018. ISBN 978-84-948470-2-8.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 72. ISBN 978-0-300-22868-7.

SHIFF, Richard. Projection, Projection. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 66-71 [consulta: 09-05-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en:

<https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 19-63. ISBN 978-3-86930-390-1.

SHIFF, Richard. Sensuous Thoughts. En: Marianne STOCCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 106-156. ISBN 978-0-300-19765-5.

SMITH, Roberta. Donald Judd. En: Brydon SMITH, ed. *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960-1974*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, pp. 3-33. ISBN 978-0888842770.

STOCCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 2-15 [consulta: 09-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

TUCHMAN, Phyllis. An Interview with Donald Judd, 4 June 1976. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2007, vol. 12, pp. 52-57 [consulta: 29-03-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter12.pdf>

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. En: *Arts Magazine*. Nueva York: Art Digest, enero 1965, vol. 39, n.º 4, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, pp. 13-35 [consulta: 22-04-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter14.pdf>

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

0 Local History: Donald Judd and 19th Street. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-19th-street/>

1 y 2 Local History: Donald Judd and 19th Street. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 16-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-19th-street/>

3 RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 73. ISBN 978-0-300-22868-7.

4 Elaboración propia.

5 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963-5/>

6 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-6/>

7 Dan Flavin, Alternate Diagonals of march 2, 1964 (to Don Judd), 1964. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/alternate-diagonals-of-march-2-1964-to-don-judd/>

8 Elaboración propia.

9 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-2/>

10 Donald Judd, Untitled, 1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1961-2/>

11 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962/>

12 Elaboración propia.

13 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963-4/>

14 Elaboración propia.

15 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963-3/>

16 Dan Flavin, Icon III (the blood of a martyr), 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/icon-iii-blood-the-blood-of-a-martyr-1962/>

17 Untitled. *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* [en línea]. Washington D. C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: https://hirshhorn.si.edu/collection/artwork/?edanUrl=edanmdm%3Ahmsg_91.29

18 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963/>

19 Elaboración propia.

20 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963-2/>

21 Morris Louis, Equator, 1962. *Morris Louis* [en línea]. Baltimore: Maryland Institute College of Art, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <http://morrislouis.org/paintings/stripe-paintings/du654>

22 Kenneth Noland, Purple in the Shadow of Red, 1963. *Detroit Institute of Arts* [en línea]. Detroit: Detroit Institute of Arts, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://www.dia.org/art/collection/object/purple-shadow-red-55779>

23 Elaboración propia.

24 Dan Flavin, Icon VI (to Louis Sullivan), 1962-1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Dispo-

- nible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/icon-vi-ireland-dying-to-louis-sullivan-1962-63/>
- 25 STEIN, Judith E. A Pivotal Judd Marks the Inception of Minimalism. *Sotheby's* [en línea]. Nueva York-Londres: Sotheby's, 12-06-2020 [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://www.sothebys.com/en/articles/a-pivotal-judd-marks-the-inception-of-minimalism>
- 26 Local History: Donald Judd and Green Gallery. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-green-gallery/>
- 27 BIEBER, Susanneh. Going Back to Kansas City: The Origins of Judd's Minimal Art. En: *American Art. Smithsonian American Art Museum* [en línea]. Chicago: University of Chicago Press, 2019, vol. 33, n.º 1, pp. 92-111 [consulta: 17-02-2022]. ISSN 1073-9300. DOI: <https://doi.org/10.1086/703713>
- 28 Local History: Donald Judd and Green Gallery. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-green-gallery/>
- 29 Elaboración propia.
- 30 Elaboración propia.
- 31 Elaboración propia.
- 32 Claes Oldenburg: entre happening y performance. *Aparences: Historia del Arte y Actualidad Cultural* [en línea]. Cambrils: Artekna, Asociación para la creación y divulgación del Arte y las Nuevas Tecnologías, 30-01-2022 [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: <https://www.aparences.net/es/arte-contemporaneo/neo-dada-es/claes-oldenburg-entre-happening-y-performance/>
- 33 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 75. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- 34 Cenotaph for Isaac Newton. *Web Gallery of Art* [en línea]. Budapest: Web Gallery of Art, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://www.wga.hu/html/b/boulee/cenotap2.html>
- 35 River inspector's house. *Web Gallery of Art* [en línea]. Budapest: Web Gallery of Art, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://www.wga.hu/html/ledoux/zhouse.html>
- 36 BRÜDERLIN, Markus. Antecedentes de la historia. En: Markus BRÜDERLIN, ed. *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Trad. de Rafael ABURTO BASELGA. Basilea: Fondation Beyeler, 2005, p. 63. ISBN 84-95216-45-0.
- 37 Machine-Age Exposition. *Monoskop* [en línea]. Monoskop, 30-08-2014 [consulta: 17-02-2022]. Disponible en: https://monoskop.org/Machine-Age_Exposition
- 38 JOHNSON, Philip, ed. *Machine Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1934, portada [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1784_300061872.pdf?_ga=2.88033050.36287872.1645024255-680215930.1645024255
- 39 Machine Art. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?>
- 40 y 41 DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964, p. 6 [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf
- 42 DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964, p. 7 [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf
- 43 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 44 DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964, p. 73 [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf
- 45 Donald Judd, To Dave Shackman, 1964. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/to-dave-shackman-1964/>
- 46 DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964, p. 13 [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf
- 47 DREXLER, Arthur, ed. *Twentieth Century Engineering* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964, p. 39 [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2568_300190129.pdf
- 48 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>
- 49 Donald Judd. *Solomon R. Guggenheim Museum* [en línea]. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/donald-judd>
- 50 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>
- 51 Donald Judd, To Susan Buckwalter, 1964. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/to-susan-buckwalter-1964/>
- 52 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>
- 53 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres:

Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>

54 SEITZ, William, ed. *Arts Yearbook*. Contemporary Sculpture. Nueva York: Art Digest, 1965, vol. 8, portada.

55 RAMOS JULAR, Jorge. *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2018, p. 225. ISBN 978-84-948470-2-8.

56 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 74. ISBN 978-0-7148-6194-4.

57 Donald Judd, Sans titre, 1965. *Centre Pompidou* [en línea]. París: Centre Pompidou, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cajrngK>

58 Elaboración propia.

59 Donald Judd, Untitled, 1965. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1965-2/>

60 Donald Judd, Untitled, 1965. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1965-3/>

61 Elaboración propia.

62 Donald Judd, Untitled, 1966. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1966-4/>

63 Donald Judd, Untitled, 1967. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1967/>

64 ZHOU, Yanhua. Rethinking Seriality in Minimalist Art Practices. En: *Canadian Social Science* [en línea]. Quebec: Canadian Academy of Oriental and Occidental Culture, 2015, vol. 11, pp. 148-154 [consulta: 18-02-2022]. ISSN 1712-8056. Disponible en: [https://www.semanticscholar.org/paper/Rethinking-Se-](https://www.semanticscholar.org/paper/Rethinking-Se)

[rality-in-Minimalist-Art-Practices-Zhou/2ba39bf36e-c74aedf31bb3e5ffdd9b91d0e1fdc9](https://www.semanticscholar.org/paper/Rethinking-Seriality-in-Minimalist-Art-Practices-Zhou/2ba39bf36e-c74aedf31bb3e5ffdd9b91d0e1fdc9)

65 Donald Judd, Untitled, 1966. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1966-2/>

66 Elaboración propia.

67 Donald Judd, Untitled, 1966. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 18-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1966/>

68 Elaboración propia.

69 John Chamberlain & Donald Judd. *Daily Art Fair* [en línea]. París: Daily Art Fair, sin fecha [consulta: 19-02-2022]. Disponible en: <https://dailyartfair.com/exhibition/10316/john-chamberlain-donald-judd-group-show-paula-cooper-gallery>

70 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 19-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>

71 Donald Judd, Untitled, 1965. *Art Basel* [en línea]. Basilea: Art Basel, sin fecha [consulta: 19-02-2022]. Disponible en: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/84660/Donald-Judd-Untitled>

72 JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, February 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 75. ISBN 978-1-938922-93-0.

73 RATCLIFF, Carter, ed. *Robert Morris: MOLTINGSEXOSKELETONSSHROUDS* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, 2015, p. 16 [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/attachment/en/5ccc8899a5aa2c2f30864af2/Publication/5d126bc22bab23c768b4567>

74 Robert Morris, Cloud, 1962. *Dia Art Foundation* [en línea]. Nueva York: Dia Art Foundation, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://www.diaart.org/collection/collection/morris-robert-untitled-cloud-1962-2016-003/keyword/morris>

75 Donald Judd, Untitled, 1966. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1966-3/>

76 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>

77 Elaboración propia.

78 Donald Judd, Untitled, 1970. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1970/>

79 Donald Judd, Untitled, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1968-2/>

80 Elaboración propia.

81 SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 46. ISBN 978-3-86930-390-1.

82 SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 49. ISBN 978-3-86930-390-1.

83 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>

84 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>

85 Donald Judd, Untitled, 1965. *Walker Art Center* [en línea]. Mineápolis: Walker Art Center, sin fecha

[consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://walkerart.org/collections/artworks/untitled-2208>

86 Elaboración propia.

87 Donald Judd, Untitled, 1967. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/81783?artist_id=2948&page=1&sov_referrer=artist

88 Donald Judd, Untitled, 1974. *Los Angeles County Museum of Art* [en línea]. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://collections.lacma.org/node/240794>.

89 SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 34. ISBN 978-3-86930-390-1.

90 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>

91 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 20-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

92 Elaboración propia.

93 Elaboración propia.

94 Untitled. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [en línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-sin-titulo-19>

95 y 96 Donald Judd, February 5 - March 2, 1966, 4 EAST 77. *Castelli Gallery* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/donald-judd5?view=slider>

97 Elaboración propia.

98 Elaboración propia.

99 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 76. ISBN 978-0-7148-6194-4..

100 KARMELE, Pepe, ed. *Robert Morris: BOUSTRO-PHEDONS* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, 2017, p. 14 [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/attachment/en/5ccc8899a5aa2c2f30864af2/Publication/5d-126c9e72a72c2116f961c4>

101 Local History: Don Judd at The Whitney, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-don-judd-at-the-whitney-1968/>

102 y 103 Local History: Don Judd at The Whitney, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-don-judd-at-the-whitney-1968/>

104 Elaboración propia.

105 Elaboración propia.

106 Local History: Don Judd at The Whitney, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-don-judd-at-the-whitney-1968/>

107 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 957. ISBN 978-1-941701-35-5.

108 Local History: Selections from Judd Foundation's Photo Archive, Part I. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-selections-from-judd-foundations-photo-archi-ve-part-1-of-4/>

109 AD Classics: Wainwright Building / Adler & Sullivan. *ArchDaily* [en línea]. Santiago: ArchDaily, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://>

www.archdaily.com/127393/ad-classics-wainwright-building-louis-sullivan

110 Elaboración propia.

111 Lower Manhattan Expressway [Map showing proposed development]. *Library of Congress* [en línea]. Washington D. C.: Library of Congress, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsca.24382>

112 Lower Manhattan Expressway [Bird's-eye perspective section]. *Library of Congress* [en línea]. Washington D. C.: Library of Congress, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsca.26438>

113 RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 93. ISBN 978-0-300-22868-7.

114 RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 93. ISBN 978-0-300-22868-7.

115 Elaboración propia.

116 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 43. ISBN 3-7757-1132-5.

117 Donald Judd, Study for Otterlo Show Wall Sculpture, 1976. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 21-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/289122>

118 101 Spring Street. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/101-spring-street/>

119 Elaboración propia.

120 101 Spring Street. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/101-spring-street/>

121 Elaboración propia.

122 101 Spring Street. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha

[consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://judd-foundation.org/spaces/101-spring-street/>

123 Elaboración propia.

124 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 44. ISBN 3-7757-1132-5.

125 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 45. ISBN 3-7757-1132-5.

126 101 Spring Street. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://judd-foundation.org/spaces/101-spring-street/>

127 Local History: Selections from Judd Foundation's Photo Archive, Part I. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-selections-from-judd-foundations-photo-archive-part-1-of-4/>

128 Local History: Selections from Judd Foundation's Photo Archive, Part I. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-selections-from-judd-foundations-photo-archive-part-1-of-4/>



0 Donald Judd posando con uno de sus objetos tipo caja, en una fotografía tomada por el fotógrafo estadounidense Arnold Newman en 1973.

III. EL DESARROLLO EMPÍRICO DEL ESPACIO DESDE LA PRESENTACIÓN VACÍA DE LA CAJA

III.1. CONTINUIDAD *MÍNIMAL* CON EL OBJETO CAJA

III.1.1. Apertura de la caja y extensión vertical

III.2. TRADUCCIÓN ARQUITECTÓNICA COMO CAJA DE MUROS

III.2.1. El cerramiento de La Mansana de Chinati (1973-1994)

III.2.2. Cajas dentro de cajas del Horti Conclusi (1979-1980)

III.2.3. Evolución en Casa Luján y La Catorcena (1980-1982)

La exploración del objeto caja fue un recurso constante en la trayectoria de Donald Judd, más allá del auge que experimentó su expresión minimalista a mediados de los sesenta. El objetivo de este tercer capítulo es adentrarse en la categoría espacial que integran este tipo de objetos, para descubrir las ideas sobre el espacio implicadas en su formalización. Ideas que confirman una línea de acción relacionada estrechamente con lo arquitectónico, por su aplicación paralela en determinados proyectos de arquitectura. El análisis de estas propuestas arroja mucha luz sobre su planteamiento creativo en este punto de su trayectoria, que evolucionó acompañado de un ideario filosófico de condición empírica. Desde la investigación se confirma esa línea de continuidad minimalista que se produce con el desarrollo de este tipo de objetos caja, portadores de una espacialidad característica. Espacialidad que se reconoce así mismo en los referidos proyectos arquitectónicos, que constituyen la traducción arquitectónica de dichos objetos como cajas de muros. Una circunstancia que confirma la línea de exploración espacial más personal del autor, por la que hace confluír a un mismo tiempo sus reflexiones espaciales en el arte y la arquitectura.

The exploration of the box object was a constant resource in Donald Judd's career, beyond the rise of his minimalist expression in the mid-sixties. The aim of this third chapter is to delve into the spatial category comprising this type of object, in order to discover the ideas about space implied in its formalization. Ideas confirming a line of action closely related to the architectural field, due to their parallel application in certain architectural projects. The analysis of these proposals sheds much light on his creative approach at this point in his career, which evolved accompanied by a philosophical ideology of empirical condition. The research confirms this line of minimalist continuity which is produced with the development of this type of box objects, bearers of a characteristic spatiality. A spatiality also recognized in the aforementioned architectural projects, which constitute the architectural translation of these objects as wall boxes. A circumstance which confirms the author's most personal line of spatial exploration, through which he brings together at the same time his spatial reflections in art and architecture.

III.1. CONTINUIDAD MÍNIMAL CON EL OBJETO CAJA

A finales de los años sesenta, cuando la propuesta de Donald Judd había alcanzado un notable reconocimiento en la escena artística internacional, fueron diversos temas los que captaron la atención del autor estadounidense, considerados como esenciales para proseguir el debate artístico generado en torno a las prácticas del Minimal Art. Así lo expuso en el número de abril de 1969 de la revista *Studio International*, como primera parte de un extenso artículo analítico, en el que partía de algunos de los temas que habían determinado el devenir de la creación artística en la década de 1960. De entre ellos, Judd destacaba “*la estética global o estilo, la estética parcial o movimiento, la forma de trabajar, la historia o desarrollo, lo más antiguo, lo más reciente, el dinero y las galerías, la sociología, la política y el nacionalismo*”¹; cuestiones que, de algún modo, habían estado presentes en la configuración de su propio trabajo. Quizás, lo más destacado en las apreciaciones del artista lo constituye su posición contraria a los límites preceptivos impuestos por la crítica de arte, que Clement Greenberg había ejemplificado ante el surgimiento del Expresionismo Abstracto; algo que pareció querer repetir Michael Fried en *Art and Objecthood*, uno de sus ensayos más significativos abordado anteriormente, al que Judd tildara de estúpido por las simplificaciones formales entre artistas². Para él, la clave pasaba por estimular el debate en unos términos diferentes a los empleados por Greenberg y Fried, mostrando una mayor flexibilidad en determinadas cuestiones que beneficiarían la evolución de un estilo o movimiento.

Así, en la crítica de arte que basaba sus juicios en aspectos excluyentes como los puramente formales, Judd advertía una idea equívoca, que menoscababa la configuración y desarrollo de cualquier corriente o estética común. Por contra, y lo que podría parecer más lógico, defendía el recurso a la filosofía como la vía más adecuada para guiar y determinar esa evolución coherente que ha de seguir toda manifestación artística en el desarrollo de su propuesta; un aspecto ausente en los debates de los sesenta, y que el artista propondría como una cuestión fundamental e inherente a la acción creativa: “*Todo arte tiene que estar basado en una actitud filosófica; no es posible realizarse sin ella*”³. En su caso, sus estudios en filosofía le habrían aportado determinados principios generales que,

1. JUDD, Donald. Complaints: Part I. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 201. ISBN 978-1-941701-35-5.

2. *Ibid.*, p. 205.

3. WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 18 [consulta: 22-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>



1

aunque no eran demasiado sofisticados, le permitieron desarrollar progresivamente una idea filosófica más compleja y consolidada, como así se ha probado en los *objetos específicos* que realizara a lo largo de la década de 1960. Se habría tratado de una actitud empírica, reconocida por el propio artista, y que autores como David Raskin han considerado afín a los planteamientos de “*David Hume, George Berkeley, Bergson, Charles Peirce, Dewey, George Santayana, Wittgenstein y otros que, con Locke y Perry, constituían los planes de estudio de mediados de siglo y tuvieron repercusión sobre los intelectuales de la generación de Judd*”⁴.

En esos términos, y alejada de doctrinas fundamentadas en el formalismo estético, la postura de Judd se conectaba con los presupuestos filosóficos del Naturalismo norteamericano, cuyas bases teóricas posibilitaban la consolidación de un arte genuinamente estadounidense. Esa corriente de pensamiento partía de unos principios que consideraban lo real como la expresión más certera de la belleza, y la experiencia como el medio para aprehenderla con verdadero interés estético; un planteamiento sobre el que Donald Judd habría asentado su propuesta teórica desplegada en *Specific Objects*, en defensa de un espacio real y un interés en la experiencia artística, de una naturaleza eminentemente empírica.

Pero una vez superado completamente el ilusionismo pictórico con el repertorio tipológico de objetos con el que obtendría las mayores cotas de fama y reconocimiento, Judd afrontaría una nueva etapa creativa a comienzos de los setenta, en la que las cuestiones filosóficas le habrían ofrecido una nueva vía de exploración artística. Esto se materializó como un desarrollo de sus objetos tipo caja, cuya esencialidad conceptual le habría permitido explorar las conexiones con el estado psíquico y emocional del espectador, inducido por las propiedades y características de las obras mismas en su reconocimiento perceptivo. La estética de la caja, consolidada en la creación estadounidense con exposiciones colectivas como *The Box Show*⁵ (figura 1), reunía así las condiciones más óptimas para inspeccionar, al igual que el referido grupo de filósofos norteamericanos, “*la tensión entre la percepción y la interpretación, entre el sentimiento y el pensamiento, entre la retórica y la lógica*”⁶; bifurcaciones todas ellas que tratarían de salvarse desde una posición antidualista, en un proceso de unificación total.

Es Richard Shiff uno de los autores que más ha profundizado en el reconocimiento de esos pares conceptuales en el trabajo de Judd, a la luz de algunos postulados de filósofos como Peirce. Considera que en su planteamiento podría hallarse la clave de la postura adoptada por el artista, cuando afirmaba que “*toda operación de la mente, por compleja que sea, lleva asociado un pensamiento absolutamente simple, la emoción del tout ensemble*”⁷. A partir de ello, Shiff advierte en el nuevo programa de Judd, esa *inferencia hipotética* formulada por Peirce, a través de la cual el intelecto y la emoción se fusionan en una totalidad experimentada de manera indivisa⁸. Resulta acertada la lectura de Shiff pues, en los escritos de Judd, éste aborda la consideración de esos términos como una falsa dicotomía, que hace extensiva a otros aspectos como la forma y el contenido:

1 Fotografía de la exposición *The Box Show*, celebrada en la Byron Gallery de Nueva York en febrero de 1965.

La división entre forma y contenido no concuerda con el proceso recíproco de desarrollar el arte ni con la experiencia del espectador en la observación. También tiene los mismos absurdos que la división entre pensamiento y sentimiento. Ambas partes carecen de significado y no tienen ninguna función cuando se consideran aisladas. No hay forma que pueda ser forma sin significado, cualidad y sentimiento. Tenemos incluso sensación al contemplar una roca, y sobre cualquier cosa. Es una contradicción hacer una forma que no tenga sentido. También es imposible expresar un sentimiento sin una forma. No se podría decir ni ver. La encarnación es el esfuerzo central en el arte, la forma en que se hace mucho de la nada. Todo sucede en conjunto y existe en conjunto, y no se puede dividir como una dicotomía sin sentido⁹.

Todas esas nociones antitéticas constituían para Judd la lógica que fortalecía la histórica división entre pensamiento y sentimiento a la cual se oponía, en beneficio de una acción perceptiva que lleva a cabo el espectador, con la que se suceden simultáneamente la visión y la comprensión de una propuesta. Así, la unificación en una única sensación de las respuestas psicósomáticas que recibe el cuerpo humano ocupó una parte fundamental del desarrollo artístico llevado a cabo por Donald Judd desde los años setenta, y condujo a una compleción cognitiva a todos los niveles; una integridad total en la experiencia, que Judd adoptaría desde la elementalidad más básica de sus objetos tipo caja.

III.1.1. Apertura de la caja y extensión vertical

Aunque a finales de los sesenta la construcción de la caja como objeto artístico ya se había convertido en el paradigma del Minimal Art, los siguientes años estarían determinados por una mayor exploración de sus características más generales, que incluían aspectos de forma, material, color, orden, percepción y, por supuesto, espacio. Este sería el caso de Donald Judd, quien, a partir de las estructuras cúbicas y completamente cerradas que agotara en etapas precedentes, iniciaría una apertura indiscriminada de sus caras en favor de sus posibilidades internas, “*haciendo así evidente la diferencia entre volumen y espacio, tal como lo expusieron Naum Gabo y Antoine Pevsner en su Manifiesto Realista*”¹⁰. Eso demuestra que esa apertura interior contaba con claros precedentes en la tradición artística europea, pues escultores como Alberto Sánchez, Henry Moore o el propio Gabo, sin prescindir aún del carácter figurativo, habían llevado a cabo un ahuecamiento físico de sus obras, generando en ellas un espacio interior que se expresaba como ausencia de materia¹¹ (figuras 2, 3 y 4); una actitud que sería reproducida desde el lenguaje de la abstracción y que, para autores como Javier Maderuelo, habría alcanzado su máxima expresión a finales de los cincuenta, con Jorge Oteiza y sus series de esculturas tituladas *Desocupación de la esfera* y *Caja vacía*¹² (figuras 5 y 6). A esos transcurso espaciales se habría referido la crítica estadounidense Rosalind Krauss cuando relata el desarrollo seguido por la escultura moderna, que venía motivado por la importancia concedida al espacio interior de las formas:

4. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, pp. 4-6. ISBN 978-0-300-22868-7.

5. La muestra se celebró en febrero de 1965 en la Byron Gallery de Nueva York, y contó con el trabajo de más de cien artistas, entre los que se encontraban Louise Nevelson, Sol LeWitt, Robert Rauschenberg, Andy Warhol o el propio Donald Judd.

6. SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, p. 57 [consulta: 23-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

7. SHIFF, Richard. Sensuous Thoughts. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 137. ISBN 978-0-300-19765-5.

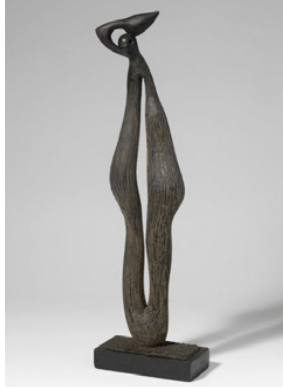
8. *Ibid.*, p. 138.

9. JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 345. ISBN 978-1-941701-35-5.

10. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 124. ISBN 978-84-460-1261-0.

11. *Ibid.*, p. 96.

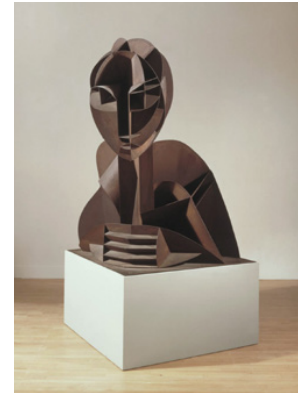
12. *Ídem.*



2



3



4

2 Alberto Sánchez, *Signo de mujer rural en un camino, lloviendo*, 1925-1930. Yeso policromado. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España.

3 Henry Moore, *Reclining Figure*, 1939. Bronce sobre peana de madera. Tate, Londres, Reino Unido.

4 Naum Gabo, *Head n.º 2*, 1916. Acero. Tate, Londres, Reino Unido.

5 Jorge Oteiza, *Variante ovoide de la desocupación de la esfera*, 1958. Acero. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España.

6 Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958. Chapa de acero. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

7 Donald Judd, *Untitled*, 1972. Cobre, esmalte y aluminio. Tate, Londres, Reino Unido.



5



6

La importancia simbólica de un espacio central interior del que se deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia afuera a partir del núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna. Porque, como la escultura del siglo XX descartó la representación realista como fuente de gran ambición y recurrió a juegos de formas mucho más generalizados y abstractos, surgió la posibilidad —como no había ocurrido en la escultura naturalista— de que el objeto esculpido pudiera verse como nada más que material inerte¹³.

El abandono de la figuración llevó así a confiar el carácter expresivo a las propiedades de los materiales con que se configuraban las creaciones; un hecho que la propuesta minimalista, como ya se ha probado, supo aprovechar sirviéndose de aquellos productos que ofrecía la industria, con sus procesos y mecanismos propios. De ese modo, y más allá de aquellas prácticas artísticas que habían efectuado una apertura o vaciamiento espacial, el nuevo trabajo material de Judd se presentaría “*expresando insultantemente su vaciedad, enseñando su desocupado interior*”¹⁴; una evolución lógica y coherente de su obra anterior, de la que manaba su interés por superar aquellos límites establecidos entre la forma y el contenido. Una de las propuestas que mejor ilustran esta conducta la habría supuesto *Untitled*, realizada en 1972 (figura 7), que se materializaba como una caja de cobre abierta de un metro de alto y poco más de metro y medio de ancho, con la base interior esmaltada en color rojo cadmio. Su desafiante presentación, que no sugiere nada más allá de sus aspectos materiales y espaciales, encajaba con la máxima que enunciara el poeta, ensayista y crítico francés Marcelin Pleyne, cuando manifestaba que “*la caja no expresa nada más que el hecho de ser caja, de ser ‘objetivamente’ una caja*”¹⁵.

En una primera aproximación al objeto, el espectador reconoce los marcados contornos que definen la forma cúbica en cobre, cuya elementalidad se recorta en la espacialidad más amplia en la que se integra; un espacio exterior a la obra que, en este caso, y como hubiera experimentado en trabajos anteriores, se hacía evidente por las propiedades reflexivas del material en su configuración externa. Sin embargo, y una vez dentro de esa primera área de influencia, la apertura superior del volumen capta todas las miradas, que se dirigen hacia un interior vacío del que emana una potente luz roja. Su fuerza espacial, intensificada así mismo por los múltiples reflejos del cobre, parece extenderse en la dirección vertical, hasta alcanzar el límite que establece el techo. Pero en esa exploración de las distintas espacialidades (figura 8), fin y causa de su propuesta artística, el espacio interior de la caja concentra el mayor interés, por sus particularidades materiales y cromáticas. Resulta significativa la descripción que a ese respecto efectúa Will Gompertz, cuando expresa “*que el efecto de neblina creado por la base pintada de rojo cadmio llena el volumen interior con una luz brumosa, como si se tratara de un atardecer a finales de verano*”¹⁶. Como consecuencia, el espectador toma conciencia de la correspondencia unívoca que se produce entre volumen exterior y espacio interior, entre forma y contenido, en una acción perceptiva, que implica la intimidad del secreto y la apertura como acto del des-



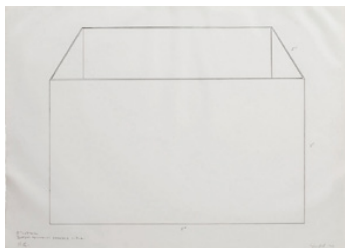
7

13. KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977, p. 253. ISBN 0-670-54133-8.

14. MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 10, p. 98.

15. PLEYNET, Marcelin. *La enseñanza de la pintura: ensayos*. Trad. de Javier RUBIO NAVARRO. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, 1978, p. 192. ISBN 84-85192-05-2.

16. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016, p. 373. ISBN 978-84-306-0125-7.



10



11

cubrimiento; un mecanismo similar al descrito por el filósofo y epistemólogo francés Gaston Bachelard en *La poética del espacio*:

A veces, un mueble amorosamente labrado tiene perspectivas interiores modificadas sin cesar por el ensueño. Se abre el mueble y se descubre una morada. [...] “Para descubrir el misterio del mueble, para penetrar tras las perspectivas de marquetería, para llegar al mundo imaginario a través de los pequeños espacios”, ha sido preciso que tuviera “la mirada bien penetrante, el oído bien fino, la atención bien aguzada”. En efecto, la imaginación afila todos nuestros sentidos. La aprehensión imaginante prepara nuestros sentidos a la instantaneidad⁷.

En unos términos afines a los propuestos por Bachelard, que parafrasea al poeta Charles Cros para describir las imágenes poéticas que suscitan objetos mobiliarios como el cajón o el cofre, Gompertz reconoce a través de la caja de Judd una experiencia visual intensa, que también logra “obligar al espectador a sentir el momento presente”¹⁸. A ello contribuyen los efectos perceptivos de sus superficies que, escapando a la idea del “ojo puro” sostenida por el propio Judd, ofrecen unos resultados de enorme poder atractivo, que invitan a vivir una experiencia centrada en el aquí y el ahora. Lourdes Peñaranda concreta el origen de la exégesis en la proyección multiplicada del rojo del fondo sobre el cobre de los laterales, de la que resulta una fusión material “en una completa totalidad expandida que, sin embargo, no niega sus diferencias”¹⁹; un dispositivo perceptivo desplegado en su encuentro con el espectador, que asiste a la solidificación del espacio interno que define el volumen de la caja (figura 9).

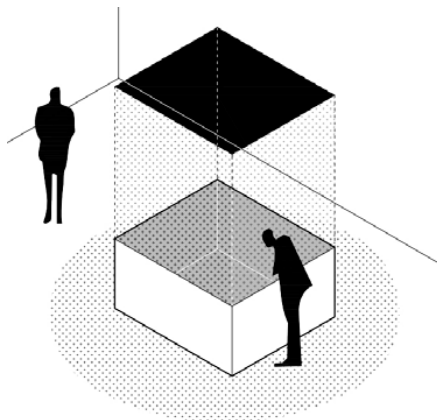
8 y 9 Donald Judd, *Untitled*, 1972. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

10 Donald Judd, *Drawing with Dimensions*, 1973. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

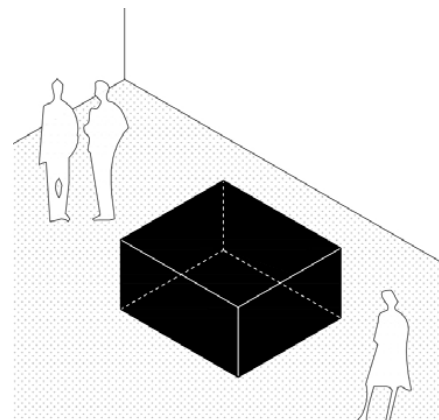
11 Donald Judd, *Untitled*, 1974-1976. Madera contrachapada. Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos.

12 Donald Judd, *Untitled*, 1976. Madera contrachapada. Dia Art Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

13 Donald Judd, *Untitled*, 1976. Análisis de una muestra representativa de las distintas espacialidades que generan cada una de las piezas que integran la obra.



8



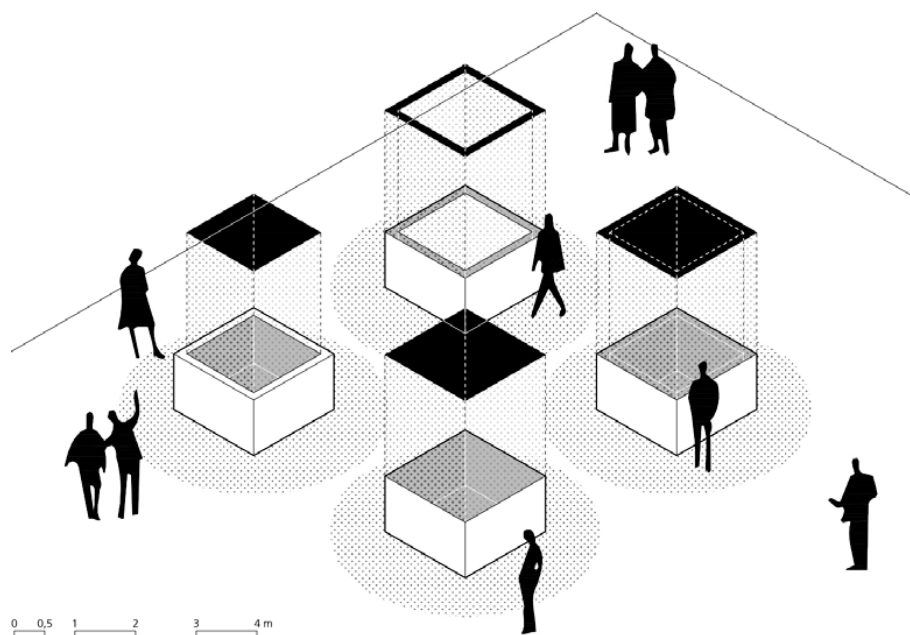
9

En el año siguiente al que realizara la obra, Judd la representó gráficamente como medio para documentarla (figura 10). En el esquematismo de su dibujo en perspectiva se descubre la elementalidad del objeto cúbico, en cuya representación se prescinde de todos los aspectos materiales y cromáticos, que se describen telegráficamente en la esquina inferior izquierda. Con ello, el artista se estaba aproximando a una visión cada vez más simplificada de la estructura de la caja, que llegaría a ejecutar físicamente limitándose a unos componentes mínimos, con un resultado muy próximo al del dibujo.

La mejor prueba de ello la constituye la obra *Untitled*, configurada entre 1974 y 1976 (figura 11), que se materializó enteramente en madera contrachapada; una decisión que potenciaría aún más si cabe los estadios consecutivos del secreto y del descubrimiento planteados por Bachelard, por las implicaciones asociativas con el mueble a las que conduce su apariencia material. Pero a diferencia de la obra anterior, en este caso la caja confía el reconocimiento de su espacialidad interna a un único componente, la madera, que se presenta con las mismas propiedades en el interior que en el exterior. Quizás menos efectista en su configuración, el trabajo consigue ocasionar una mayor sensación de extrañeza sobre el espectador que, en su aproximación periférica, trata de saber más acerca de su presentación abierta, de la que emana una espacialidad sugestiva. Movido



12



13

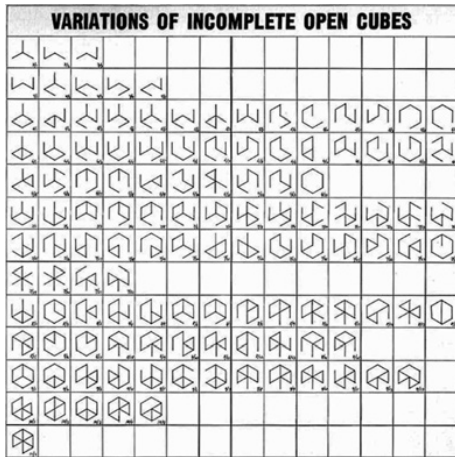
17. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de CHAUMPOURCÍN. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 90. ISBN 978-950-557-354-7.

18. GOMPertz, Will, *op. cit. supra*, nota 16, p. 374.

19. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 66. ISBN 978-84-15462-10-1.



14



15

14 Robert Morris, *Untitled (Battered Cubes)*, 1966. Fibra de vidrio pintada en color gris. National Gallery of Art, Washington D. C., Estados Unidos.

15 Sol LeWitt, *Variaciones de cubos incompletos abiertos*, 1974. Impresión sobre papel. Localización desconocida.

así por el misterio que encierra la caja, dicho espectador descubre, sin ningún tipo de distracción, que la estructura cúbica únicamente alberga un espacio, de la misma capacidad que la forma externa que lo contiene; un mecanismo sorpresivo, que hará que cuando el espectador se aleje de la obra, antes se vuelva para echar una última mirada²⁰.

Autores como Peñaranda, han reconocido en ese factor sorpresa la esencia del concepto de interés que Judd propusiera con su trabajo, que llevaría a ilusionar en su percepción, hasta el punto de combinar en una misma experiencia lo objetivo con lo subjetivo: “*La cualidad real y específica de los elementos se manifiesta de tal manera que apela a nuestro entendimiento para sorprenderlo, al mismo tiempo que logra racionalizar la evidencia igualmente presentada*”²¹. En ese sentido, sus objetos tipo caja ofrecen paradigmáticamente la conjunción de pensamiento y sentimiento más acorde a sus premisas filosóficas, por la necesidad de dar una respuesta lógica a los estímulos sorpresivos a los que conduce la vaciedad expresa con la que se desafía al espectador. Esto adquiere fuerza en propuestas en las que Judd multiplica simultáneamente la caja, como ocurre en aquella integrada por quince unidades con variaciones, realizada en 1976 (figura 12). En cada una de las piezas, confeccionadas también en madera contrachapada, el artista parte de la estructura más básica de la caja, a la que incorpora distintas alteraciones, que inciden en las múltiples posibilidades espaciales a las que conduce un mismo volumen cúbico (figura 13). Ahora, más allá de las particularidades que presenta cada unidad, el espectador se verá motivado a encontrar el esquema de variaciones que organiza la propuesta, conocido solo por Judd.

Así, la repetición sistemática de un elemento cúbico idéntico, explorada previamente por artistas como Robert Morris (figuras 14), se altera con la inclusión de todo un repertorio de singularidades internas, cuyo reconocimiento conjunto entraña un ejercicio sensitivo y mental; una exploración de las posibilidades espaciales de la caja también desarrollada por autores como Sol LeWitt quien, de manera paralela a Judd, planteó las *Variaciones de cubos incompletos abiertos* en 1974 (figura 15), como variantes de una misma idea geométrica. En su materialización, LeWitt proponía una percepción basada en “*la comprensión objetiva de la idea y una interpretación subjetiva simultánea*”²², con la que se aproximaba a la unificación del pensamiento y del sentimiento defendida por Judd, al tiempo que abría la puerta a toda una serie de propuestas que darían lugar a la eclosión del Arte Conceptual.

De esa manera, aunque el recurso a los objetos tipo caja se generalizó entre un gran número de artistas minimalistas y creadores posteriores, adquirió con Judd una mayor dimensión filosófica, por las implicaciones conceptuales que trataban de frenar el impulso formalista articulado por Greenberg; una actitud renovadora en su propuesta desde comienzos de los años setenta, que apelaba a una experiencia sorpresiva fundamentada en el encuentro simultáneo entre el intelecto mental y la emotividad sensitiva, y que hallaba en la construcción espacial de la caja abierta su máxima expresión.

III.2. TRADUCCIÓN ARQUITECTÓNICA COMO CAJA DE MUROS

Con el desarrollo tipológico del objeto caja en los setenta, Judd pudo desplegar una expresión intensificada de su planteamiento filosófico, que se extendería en las dos siguientes décadas de su producción artística. Sin embargo, en este punto, las cuestiones filosóficas no implicarían exclusivamente el ideario subyacente en su trabajo, sino que irían acompañadas de una actitud reivindicativa en lo social y político, que fue ganando fuerza en su propuesta posterior; una posición activa a todos los niveles que, según ha afirmado James Meyer, respondería a un panorama artístico en efervescencia, en cuyo seno había tenido lugar la asimilación definitiva de las prácticas minimalistas: “*La aceptación del Minimalismo por parte de los museos y la emergencia del Posminimalismo y del Arte Conceptual, coincidieron con la politización del mundo del arte de finales de los sesenta*”²³. Ante ese nuevo contexto, que trascendía lo estrictamente creativo, Judd defendió con ahínco una participación en la acción política, que en el caso de los artistas debía llevarse a cabo desde la propia creación. Así lo expuso en una carta dirigida al historiador y crítico de arte Irving Sandler, en cuyas líneas daba buena cuenta de la política del país y de la ciudad de Nueva York, así como de los efectos que ésta ocasionaba sobre el mundo del arte y la actividad de los museos²⁴; reflexiones todas ellas que Judd habría incubado en la segunda mitad de la década de los sesenta, como se corrobora en una declaración artística del año 1968:

*Cualquier arte involucra actitudes filosóficas, sociales y políticas. Es difícil generalizar sobre el arte y Estados Unidos, pero fundamentalmente el mejor arte se opone a los principales tipos de poder y a muchas de las actitudes predominantes. No puedo entender cómo puedo estar fuera de la sociedad; a veces esto se convierte en deseo al estar dentro de ella. No creo que las cosas sean mejores en otros lugares. La otra alternativa es el aislamiento y no trabajar. Supongo que puedo resistir ante las diversas instituciones y usos del poder, así como ante la docilidad y el convencionalismo del país. Estados Unidos sigue siendo un país jerárquico, una especie de gran oligarquía que, aparentemente no es tan jerárquico como Europa, pero ahí puede radicar la diferencia entre el arte europeo y el arte americano; mi trabajo y el de la mayoría de los artistas se opone a esa jerarquía. [...] Mi trabajo tiene cualidades que hacen imposible que esté de acuerdo con todo esto. No podría existir y no se habría inventado, estando de acuerdo y aceptándolo*²⁵.

20. GOMPERTZ, Will, *op. cit. supra*, nota 16, p. 373.

21. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 19, p. 80.

22. LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, p. 835. ISBN 0-631-16575-4.

23. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 35. ISBN 978-0-7148-6194-4.

24. Irving Sandler fue una personalidad reconocida en la crítica estadounidense en torno a los debates del Expresionismo Abstracto. Véase JUDD, Donald. Letter to Irving Sandler, 24 January 1973. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 235-236. ISBN 978-1-941701-35-5.

25. JUDD, Donald. Statement, 1968. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 197-198. ISBN 978-1-941701-35-5.



16

En última instancia, esa politización redundaba según Judd en un tipo de arte, configurado a medida de compradores e instituciones museísticas, que en ningún caso atendían a las condiciones más básicas de espacialidad que debía afrontar el arte contemporáneo; una postura que le habría llevado a adaptar el edificio que comprara en el SoHo neoyorquino al arte y a la vida, como un deseo de distanciarse de los fines comerciales a los que parecía estar abocada la creación artística. Sin embargo, su actitud inconformista le condujo a buscar más lugares en los que desarrollar tal empresa, “*donde su arte estuviera más sincronizado con la arquitectura y sus alrededores*”²⁶, y únicamente respondiera a sus propios intereses y deseos personales. El territorio de Texas se presentaría como la mejor opción para el artista, y así lo manifestó a comienzos de los setenta trasladando nuevamente su residencia y estudio a dicho estado, en el que continuaría su exploración espacial no solo en el arte, sino también en la arquitectura.

Su predilección por esa demarcación se remontaba a 1946, cuando un jovencísimo Judd efectuara un viaje desde Fort McClellan, Alabama, a Los Ángeles, y de allí a San Francisco, donde embarcaría hacia Corea para realizar el servicio militar. Los varios días que duró el viaje en autobús, le permitieron descubrir las atractivas vistas de unos paisajes desérticos, que Judd relataba en un telegrama enviado a su madre: “*QUERIDA MADRE VAN HORN TEXAS 1260 HABITANTES BONITO PUEBLO PAISAJES HERMOSOS MONTAÑAS – UN ABRAZO DON 1946 DIC 17 PM 545*”²⁷. No hay más referencias a ese paisaje, hasta el viaje que el artista realizara en agosto de 1963 a la



17



18

16 Fotografía de la costa de Fisherman’s Island en Baja California, México, tomada por Donald Judd en 1970.

17 y 18 Fotografías de las ruinas de piedra de antiguas construcciones en Baja California, México, tomadas por Donald Judd entre 1969 y 1970.

ciudad de Tucson, Arizona, en la que vivía su hermana y veraneaban sus padres²⁸. Fascinado por esas vastas regiones texanas que en esos viajes había encontrado a su paso, Judd iniciaría en 1968 una exploración geográfica de territorios afines, en los que poder llevar a cabo sus ambiciosos propósitos artísticos y arquitectónicos. La primera opción la constituyeron las inmediaciones abiertas de la localidad de El Rosario, en la costa oeste del estado de Baja California, México, donde Judd decidió pasar algunos veranos acampado. Como él afirmara, “*buscaba un lugar, poco más que un sitio para acampar*”²⁹, y esa y las comarcas próximas reunían unas condiciones orográficas cautivadoras, que plasmó en algunas fotografías (figura 16).

En aquellos periplos exploratorios por Baja California, cobraban una especial relevancia todas aquellas ideas relacionadas con estar al aire libre y sentir la tierra, en un intento por escapar de la densa y convulsa vida urbana que llevaba en Nueva York. Así mismo, esas condiciones inherentes al lugar le permitieron estudiar la posibilidad de trasladar a un contexto más extenso los principios formulados con sus *objetos específicos*, a través de construcciones que se insertaran en un espacio abierto perteneciente a la infinitud del paisaje; un planteamiento espacial a gran escala, que Judd habría reconocido en la integración paisajística de las estructuras vernáculas preexistentes, y que también fotografiara (figuras 17 y 18).

Allí se concretó de manera creciente su planteamiento más personal y renovado, acorde a su enfoque filosófico, social y político, pero diversos obstáculos con el gobierno mexicano, le llevaron a descartar el emplazamiento. Jamie Dearing, quien fuera asistente artístico de Judd entre 1968 y 1983, ha relatado que éste prosiguió su búsqueda en Europa, Canadá, Australia o Islandia y, por razones económicas, se preguntó a sí mismo: “*¿Acaso no puedo encontrar un lugar en Estados Unidos? ¿Algo que pueda permitirme y hacer realidad enseguida?*”³⁰ Fue en ese momento cuando el artista, bajo las pretensiones de encontrar una ubicación nacional de características similares a las de Baja California, puso nuevamente el foco en el territorio de Texas, previamente conocido. Marfa fue la localización finalmente escogida, una pequeña población de orígenes ganaderos ubicada en el condado de Presidio, en la que materializaría sus pensamientos más amplios, tras haber decidido de algún modo que ese era *el lugar*.

A partir de ese momento, sus planes para Marfa supondrían el abandono definitivo del mundo artístico neoyorquino, por su hostilidad y presuntuosidad características, en favor de uno propio, configurado con su planteamiento más personal. Eso derivó en un desarrollo nuevo en lo artístico que iría acompañado de distintas incursiones en la arquitectura, no solo como infraestructuras destinadas a la exposición del arte, sino también como construcciones residenciales, que proseguían el discurso espacial de sus objetos; no en vano, los primeros proyectos de Judd en Marfa y otros puntos de Texas sintetizarían las cualidades de sus objetos tipo caja, con cuya definición coincidieron temporalmente en la década de 1970.

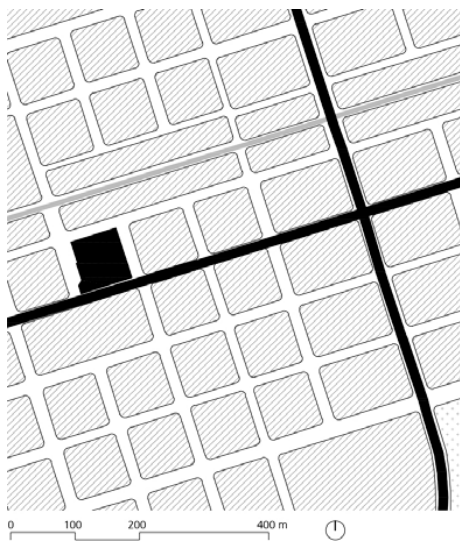
26. PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, p. 69 [consulta: 01-07-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

27. JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 425. ISBN 978-1-941701-35-5.

28. Ídem.

29. *Ibíd.*, p. 426.

30. STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 9 [consulta: 02-07-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf



19

III.2.1. El cerramiento de La Mansana de Chinati (1973 1994)

En el número de marzo de 1973 de la revista *Arts Magazine*, Judd completaba el artículo analítico que iniciara unos años antes en *Studio International*, exponiendo las limitaciones de la crítica de arte para favorecer el desarrollo creativo. En esta segunda parte, el artista centraba su lectura en el fracaso de los museos en su apoyo público al arte, en un momento en el que la mayor parte de la financiación provenía de coleccionistas privados. Ante esa nefasta circunstancia, consideraba que “*el negocio se vuelve demasiado importante; se hacen pinturas y objetos portátiles, pero no objetos grandes o situaciones espaciales*”³¹. Así mismo, mencionaba en el texto diversas situaciones en las que los artistas, entre los que él se incluía, se sometían a instituciones que no solo no estaban interesadas en sus obras, sino que exhibían sus trabajos sin el más mínimo respeto hacia ellos. De ahí brota su exacerbada crítica, que le llevaría a afirmar con ironía que “*los museos son obras de caridad que se presentan como monumentos a los ricos, [...] siempre hacen el favor a los artistas de mostrar su obra*”³². En síntesis, Judd reparaba en la exclusión por parte de dichas instituciones de una creación para espacios específicos, que él acometería desde la arquitectura, dando lugar al germen de lo que llegaría a ser su fundación:

*La instalación de mi obra y la de otros es contemporánea a su creación. El trabajo no se presenta sin cuerpo, espacial, social o temporalmente, como ocurre en la mayoría de los museos. El espacio que rodea a mi obra es fundamental para la misma: el pensamiento se ha centrado tanto en la instalación como en la propia pieza. Las instalaciones de Nueva York y Marfa son un modelo para la instalación de mis creaciones en otros lugares. Mi trabajo y el de otros artistas con frecuencia se exhiben mal y siempre por periodos cortos. En algún sitio tiene que haber un lugar donde la instalación esté bien hecha y sea permanente. Eso obviamente implica que los museos son inadecuados para el arte que exhiben. Mis instalaciones y la arquitectura están en defensa de mi trabajo. El arte visual y espacial no puede reducirse al espectáculo*³³.

19 Localización del complejo de La Mansana de Chinati, en el interior de la población de Marfa, Texas.

20 Donald Judd entre las construcciones principales de La Mansana de Chinati, tras su compra en 1974.

21 y 22 Fotografías de los adobes empleados en la construcción del cerramiento de La Mansana de Chinati.



20

Sobre las ideas desarrolladas en el edificio ubicado en el 101 Spring Street de Nueva York relativas a esa necesidad de una instalación permanente para el arte, Judd planteó un proyecto más amplio y ambicioso en la localidad texana de Marfa, que se convertiría en paradigma de la integración del vivir y el trabajar. Todo habría comenzado con la compra entre 1973 y 1974 de unos edificios de carácter industrial en el interior de la población (figura 19), cuyas posibilidades espaciales habrían sido reconocidas por el artista en los viajes que realizara en los años previos. Dichas edificaciones fueron originalmente erigidas como almacenes externos de Fort D. A. Russell, una base militar a las afueras, aunque Judd las adquirió a través de Bascomb y Harold Webb, quienes las habían empleado en último lugar como taller de automóviles. Es por ello que cuando el artista se hizo con el complejo, configurado con dos naves y una construcción de dos plantas, se encontró con unas estructuras arquitectónicas muy deterioradas y atestadas de restos, que requirieron de una profunda limpieza como primera medida de actuación (figura 20). Alejándose así del proceder normal de los museos, cada vez más volcados en la arquitectura espectacular de su imagen exterior que en su contenido artístico, su propósito en Marfa entrañaría una rotunda actitud política, capaz de poner en funcionamiento desde la recuperación del conjunto sus ideas más personales acerca de la sociedad y la economía; ideas que tratarían de devolver a la creación artística una dignidad ultrajada, a través de esa “*instalación seria y permanente del arte*”³⁴.

La exposición a la que estaban sometidas las construcciones preexistentes, en una manzana abierta a la carretera principal por el sur y a las vías del ferrocarril por el norte, donde también se ubicaba una fábrica de piensos, determinaría la siguiente operación a efectuar sobre el complejo. Frente a ese carácter concurrido y público del lugar, Judd decidió cerrar el área completa de la manzana en el límite de la propiedad, como una manera de protegerse del uso indiscriminado que sobre ese espacio se hacía hasta el momento. De esa manera, levantó un muro de adobe en su alineación rectangular, tomando como altura de referencia la parte baja del ventanal superior del pabellón este, en la esquina más alta de la parcela; una decisión que pretendía garantizar una correcta iluminación de sus interiores, evitando las sombras arrojadas del muro. Se trataba así de un cerramiento perimetral y uniforme, cuya disposición configuraba un patio, tradicional en muchos lugares, y que, según su propio criterio, posibilitaba la mejor utilización del suelo urbano³⁵. En la descripción que con posterioridad realizara sobre su intervención, considera que ese esquema de patio cercado “*también hace que las calles sean mejores y estén mejor definidas, lo que las hace especialmente urbanas, y se protege así mismo del espacio exterior*”³⁶.

Aunque en la construcción del muro se emplearon adobes reutilizados de antiguas estructuras hoteleras de Marfa³⁷, fue necesario realizar una gran parte de los mismos, por lo que Judd contrató a trabajadores que llegaban desde México para elaborarlos y colocarlos³⁸ (figuras 21 y 22). Esto respondía a una tradición constructiva propia de la región, olvidada con el tiempo, y su recuperación llevaba implícita una crítica a los modernos



21



22

31. JUDD, Donald. Complaints: Part II. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 239. ISBN 978-1-941701-35-5.

32. *Ibid.*, p. 240.

33. JUDD, Donald. Judd Foundation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 285. ISBN 978-1-941701-35-5.

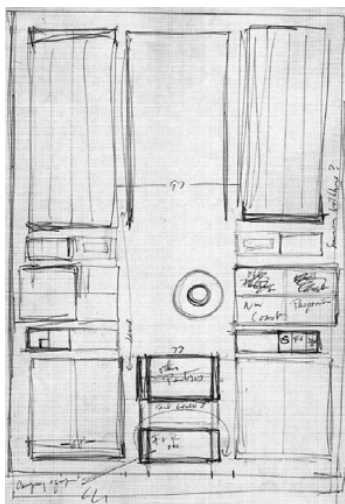
34. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 27, p. 430.

35. JUDD, Donald. La Mansana de Chinati. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 590. ISBN 978-1-941701-35-5.

36. *Ídem.*

37. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 27, pp. 428-429.

38. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 35, p. 589.



23

23 Donald Judd, *Plan for La Mansana de Chinati*, sin fechar. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

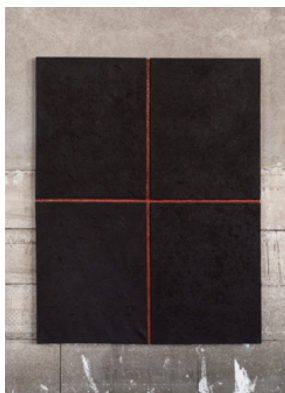
24 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo, cera y arena sobre lienzo y madera. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

25 Planta de La Mansana de Chinati, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

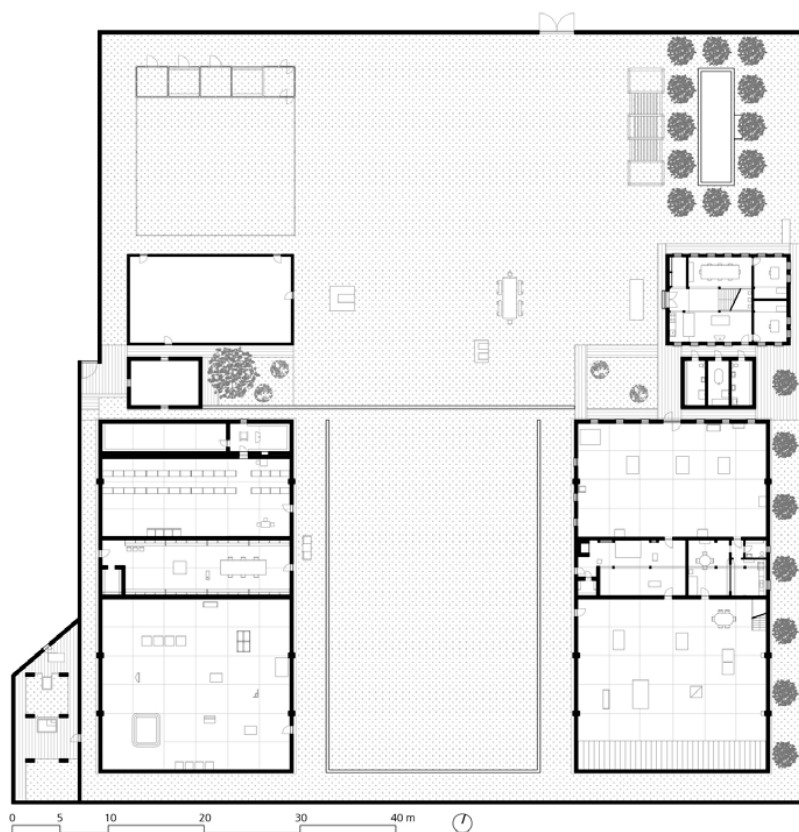
26 Alzados y secciones de La Mansana de Chinati, elaborados a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

27 Josef Albers, *Homage to the Square*, 1958. Óleo sobre masonite. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

28 Josef Albers, *Naples Yellow Front*, 1958. Óleo sobre masonite. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



24



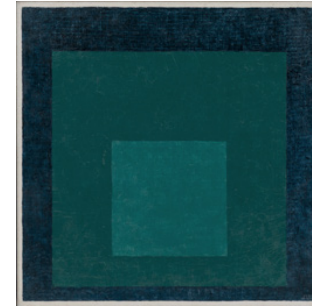
planta principal

25

materiales prefabricados que atraían a la sociedad de consumo. La ejecución del muro se desarrolló así a lo largo de dos años, dando solución al problema de la ilegalidad laboral de los llamados mexicanos *mojados*, y conectando con los valores de la tierra desde la tradición más local; una actitud comprometida que desembocaría en la definición de una espacialidad interna, en la que Judd proyectaría otras actuaciones (figura 23).

En lo que respecta a esa configuración interior a la luz de sus esquemas, el recurso a la simetría doble se presentó como el medio más adecuado para obtener una intervención integral y coherente; algo que habría ensayado con algunas de las pinturas que realizara en la década anterior, como *Untitled* de 1961 (figura 24), en la que el rectángulo vertical quedaba dividido en cuatro cuartos por la inclusión de una cruz pintada en color rojo cadmio, fiel reflejo de una organización “*simétrica y práctica*”³⁹. Ese principio pareció trasladarse entonces al ordenamiento de su manzana en Marfa, prescindiendo de aditamentos creativos que enturbiaran el orden elemental, característico de lo simétrico.

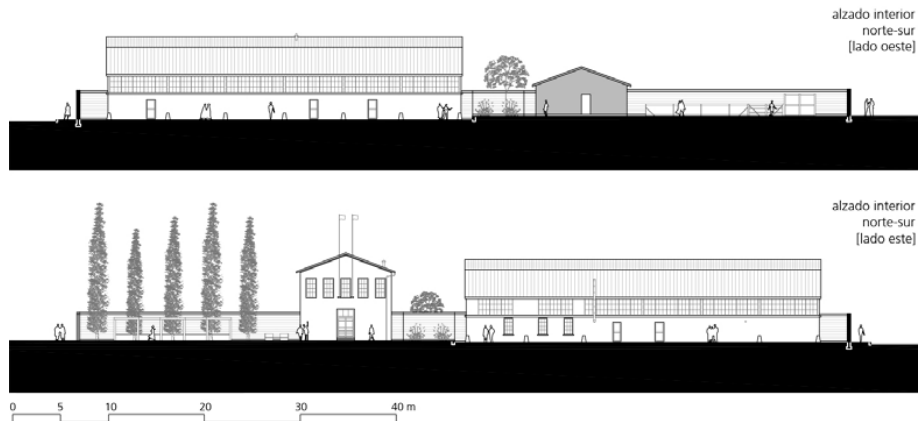
Aunque una parte de lo proyectado no llegara a ejecutarse, la distribución final del programa construido respondió en buena medida a esas pautas, en la organización en planta del área definido por el recinto (figura 25). Así, la importancia del muro no solo estriba en la consecución de aquella privacidad demandada por el artista, sino en la generación de un espacio interno, que reúne simultáneamente distintos grados de espacialidad equivalentes; una operación en la que lo interior ya se expresa como algo muy sugerente desde la aproximación exterior al complejo, pues se hace evidente por el reconocimiento de los diferentes volúmenes que emergen por encima del cerramiento (figuras 26). Así, su configuración puede leerse como una caja de muros, que suscita un interés interno muy similar al obtenido con los objetos cúbicos que estaba produciendo en ese momento.



27

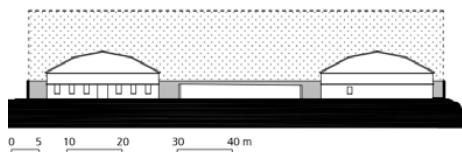


28

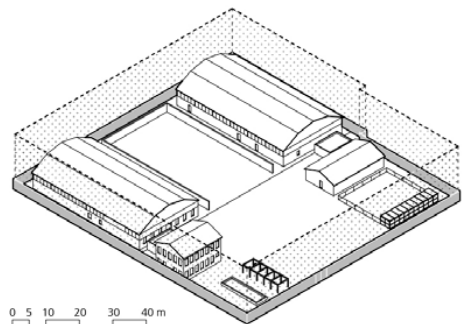


26

39. JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 421. ISBN 978-1-941701-35-5.



29



30

29 Análisis en sección de la espacialidad que genera el recinto de La Mansana de Chinati.

30 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera el recinto de La Mansana de Chinati.

31 Fotografía interior del patio que encierra el cerramiento perimetral de La Mansana de Chinati.

32 Planta de las construcciones de La Mansana de Chinati ubicadas en el lado oeste, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

33 Planta de las construcciones de La Mansana de Chinati ubicadas en el lado este, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

Su representación analítica en planta también lleva a asociaciones con algunas de las pinturas realizadas por Josef Albers en los años cincuenta y sesenta, las cuales adolecieron en su momento de un desinterés generalizado (figuras 27 y 28). Según valoraba Judd, en esas pinturas de Albers “*se observa nítidamente una integridad natural y adecuada en la disposición de cuadros dentro de cuadros, una de las mejores ideas del mundo, y un concepto que ofrece una enorme versatilidad y complejidad*”⁴⁰; ahí podría residir la clave en la estructuración equilibrada de su manzana en Marfa, que proporcionaba una integración definitiva de todos los elementos internos, como unificación total del conjunto.

En correspondencia con ese criterio, en las secciones del recinto se descubre el mismo efecto integrador, como consecuencia de la identificación completa de las construcciones internas, recogidas bajo un único elemento murario envolvente. Es quizás aquí donde mejor puede apreciarse la concreción de un espacio interior que se abre al cielo, en una expansión vertical reconocida desde el exterior que seduce al viandante (figuras 29 y 30). De esa manera, el espacio introvertido que definen los cuatro planos de adobe tiene su repercusión más allá de sus límites, confirmando el recurso a aquella activación espacial desplegada con sus objetos tipo caja. Pero en este caso en que la caja se hace habitable, las interferencias entre lo interno y lo externo se suceden en los dos sentidos. Atendiendo a la definición del campo espacial intramuros que hace el profesor Jesús María Aparicio, éste se concreta desde una idea construida con materia que “*es, por un lado, la del propio muro y, por otro, la exterior al espacio (luz, paisaje, etc.)*”⁴¹. Así, aquello ubicado en el exterior de la envoltura arquitectónica también se reconoce desde el interior y se incorpora al proyecto arquitectónico, en unos términos afines a la técnica del *shakkei* o del paisaje prestado, propia del jardín japonés. La sierra de Chinati y la naturaleza de sus alrededores forman parte de ese modo de las vistas internas (figura 31), como elementos puestos por Judd al servicio de su intervención, y que darían lugar a su denominación más formal: La Mansana de Chinati.

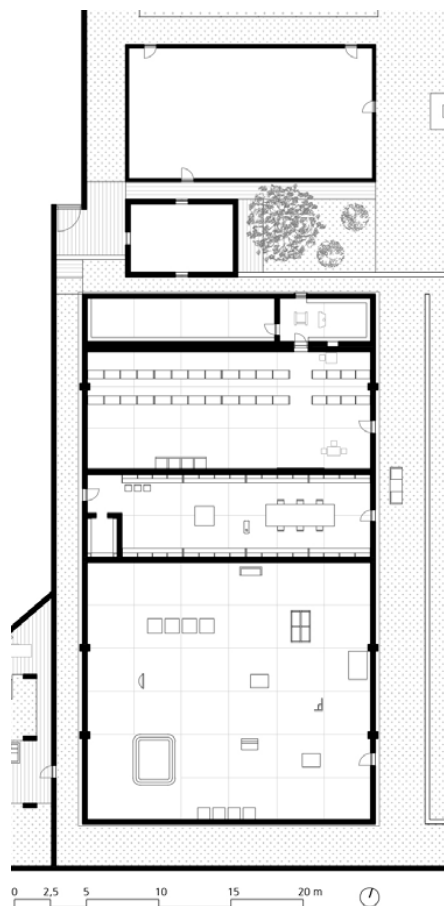
En suma, la operación arquitectónica llevada a cabo con el muro trasladaba a la arquitectura la conducta empírica desarrollada con sus objetos, en un intento por demostrar en una escala más amplia sus ideas sobre arte. Es por ello que las siguientes actuaciones llevadas a cabo en el complejo estuvieron determinadas por la disposición del cerramiento perimetral, dando cumplimiento a sus principios fundamentados en la correspondencia unívoca entre forma y contenido que dictaba el volumen externo. Así se ejecutó la construcción de dos edificios modestos y simétricos destinados a baño y despacho, un jardín y un pabellón combinado para invernadero y gallinero, cuyas alturas no sobrepasaban la del muro exterior, colmando parcialmente la capacidad del espacio interno definido por el mismo.

Judd consiguió hacer de este primer proyecto en Marfa lo que ha sido considerado como una especie de microcosmos o monasterio, pues equipó al complejo con todas las necesidades básicas para la vida y su desempeño profesional como artista; algo

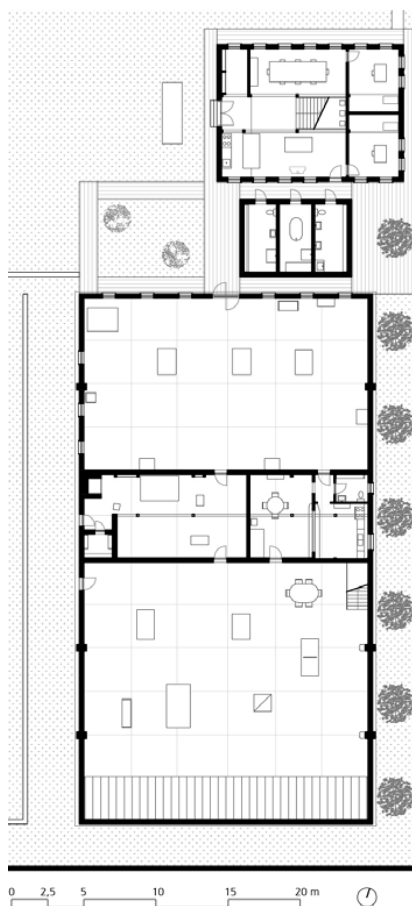
que Marianne Stockebrand ha definido como la integración definitiva del arte y la vida: “el arte se convirtió en el núcleo del hogar y cada obra se colocaba con el mismo cuidado que el artista hubiera esperado de una exposición en un museo”⁴². Empleado como su vivienda particular, el complejo poco a poco fue adquiriendo una condición expositiva plenamente particular, desvinculada de la mala praxis de las instituciones museísticas neoyorquinas. Consciente de ello, Judd habría tomado las decisiones oportunas para la instalación permanente del arte que mejor se adaptaban a sus principios conceptuales (figuras 32 y 33); un ambicioso propósito personal que reunía un extenso programa para el arte y la vida, al abrigo de la caja de muros levantada en adobe.



31



32



33

40. JUDD, Donald. Josef Albers. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 735. ISBN 978-1-941701-35-5.

41. APARICIO GUIASADO, Jesús María. *El muro*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2000, p. 189. ISBN 987-97781-8-9.

42. STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, p. 45 [consulta: 14-07-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

III.2.2. Cajas dentro de cajas del Horti Conclusi (1979 1980)

A partir de la inmersión arquitectónica efectuada en La Mansana de Chinati a lo largo de los años setenta, Donald Judd descubrió las posibilidades de un espacio a gran escala que no se basaba en un despliegue horizontal, sino en el predominio vertical al que conducía la construcción de un recinto que envuelve un ámbito concreto y definido; según afirmaba, “*los edificios pueden encerrar el espacio, que es el principio del patio*”³⁴. Esa parecía la única postura válida para acometer un proyecto de cierta envergadura en una región rural y, por extensión, en núcleos de población que presentan una condición de ciudad intermedia, a medio camino entre lo rural y lo urbano. Se oponía con ello a la construcción burda y masificada de edificios independientes, expresión de una alta edificabilidad y ocupación del terreno, cuya presencia se había hecho extensible de manera generalizada en todos los rincones de Estados Unidos. Para Judd, esa actitud estaba “*en contra de la arquitectura como arquitectura, y normalmente en contra de funciones razonables, en contra de la luz, el aire y el espacio*”³⁴. Las consecuencias nefastas que esto producía se concretaban según el artista en un desperdicio de dinero, pero fundamentalmente en un desperdicio de tierra³⁵. Así mismo, apreciaba cómo en muchos de los casos, el fin último se reducía a una arquitectura del espectáculo. Es por ello que Judd profundizaba en su visión espacial:

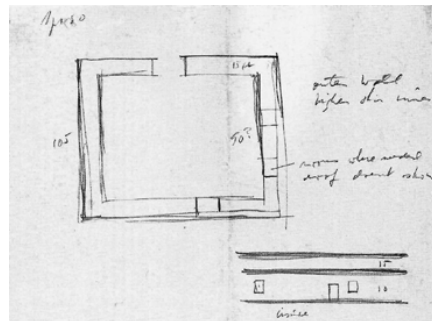
*Puede ser necesario un complejo cerrado en campo abierto para proteger jardines, árboles, animales domésticos y personas contra el clima, animales y personas, pero es absolutamente necesario en la ciudad por las mismas razones, tal vez sin la vaca lechera, y ante otras necesidades difícilmente asumibles en una ciudad relativas a luz, aire y espacio exterior. Louis Kahn expresó: “Ningún espacio es espacio arquitectónicamente, a menos que tenga luz natural...” Yo dije, probablemente cuando él pronunciara eso, que nada es arquitectura a menos que el volumen interior sea evidente. De lo contrario, un edificio es solo un objeto grande, como lo son la mayoría de los rascacielos. Si no hay evidencia del espacio interno y su escala, no hay escala externa*³⁶.

34 Donald Judd, *Enclosure of a city block with walls of different heights*, 1980. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

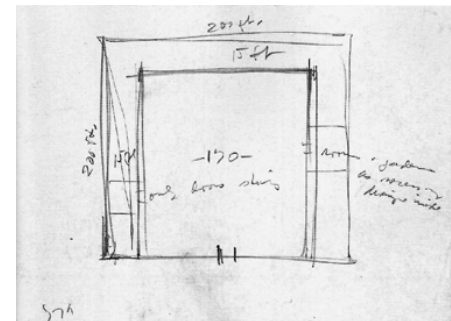
35 Donald Judd, *Enclosure of a city block*, sin fechar. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

36 Planimetría de las tres versiones iniciales para la vivienda en Lubbock, Texas, elaborada a partir de la documentación de Marianne Stockebrand.

37 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que se genera en las tres versiones iniciales para la vivienda en Lubbock, Texas.

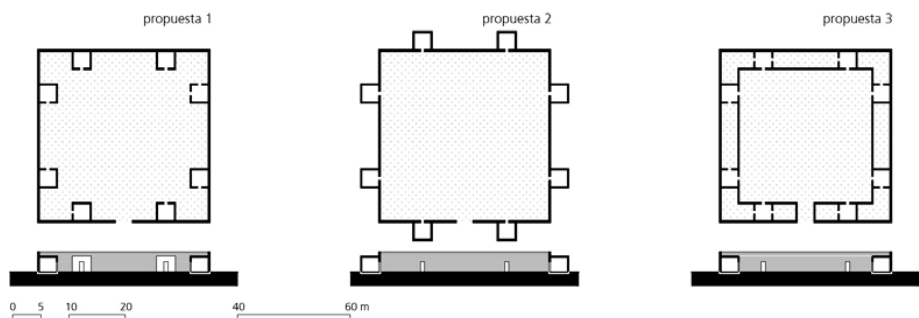


34

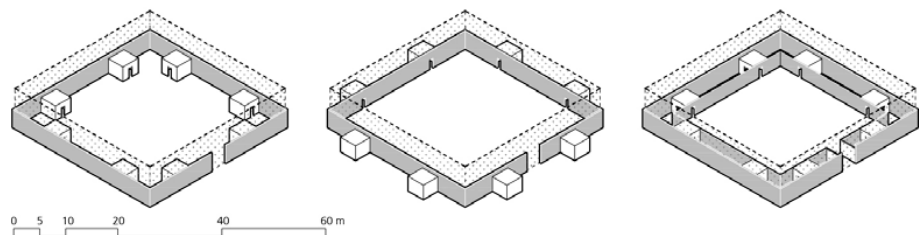


35

Desde que basara su primera actuación en Marfa en un patio para el acomodo de sus necesidades programáticas, la tipología del patio se convirtió en un tema central de sus siguientes proyectos arquitectónicos, explorando los límites de su utilización. Así lo confirma su propuesta para la construcción de una vivienda para su hermana en Lubbock, Texas, ante la imposibilidad de encontrar alguna de su completo agrado. Dada la elevada disponibilidad de parcelas destinadas a vivienda unifamiliar en la ciudad, Judd planteó la posibilidad de adquirir uno de esos terrenos para cercarlo en su perímetro con un muro de tres metros de altura, a ejecutar con un material económico como podría serlo el bloque de hormigón⁴⁷. Con esa disposición inicial del muro, Judd planteaba la construcción de diversas estructuras cúbicas adosadas en su exterior, en su interior, o emparedadas con un segundo muro levantado de manera interna; de esta última alternativa se conservan distintos croquis, que sitúan el proyecto entre 1979 y 1980 (figuras 34 y 35). Se trataba de un planteamiento que podría favorecer el crecimiento y la adecuación progresiva del programa, con la inclusión de ese segundo orden de cajas herméticas de escala habitacional. Tal y como puede apreciarse en el levantamiento de cada una de las tres variantes (figura 36), dichas construcciones se agrupaban en todos los casos de modo perimetral, liberando con ello el área central de la parcela, que se mostraba como un espacio amplio y vacío; un recurso a una espacialidad interna abierta al cielo, que incidía nuevamente en aquellos principios desarrollados con sus *objetos específicos* de tipo caja.



36



37

43. JUDD, Donald. Horti Conclusi. En: Marianne STOC-KEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 40. ISBN 3-89322-495-5.

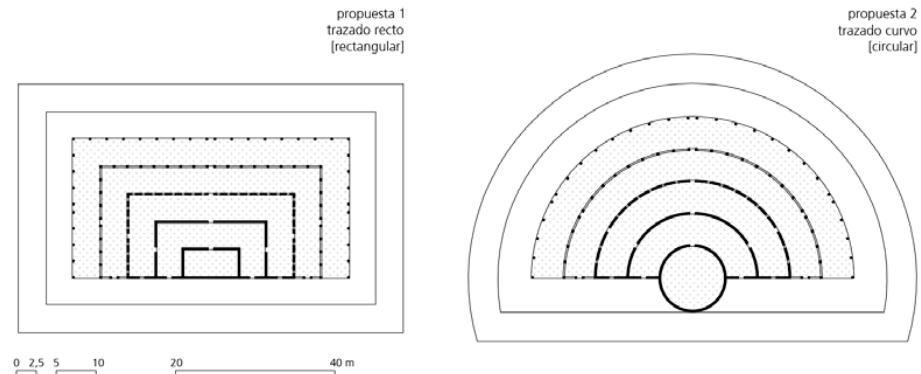
44. Ídem.

45. Judd apostó en firme por la preservación de la tierra, con el deseo de no construir más allá de lo estrictamente necesario.

46. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 43, p. 40.

47. Ídem.

Desde el análisis pormenorizado de esa espacialidad generada en cada una de las propuestas, se descubren espacios internos equivalentes, cuyas diferencias estriban en las distintas posiciones relativas que adquieren los módulos independientes con respecto a la definición del cerramiento (figura 37). Así, en el primero de los casos las estancias no interfieren con el volumen espacial de la caja, mientras que en el segundo la disposición se invierte; dos situaciones opuestas que se integran en la última de las versiones, en la que dichas estructuras se presentan alternativamente como exteriores e interiores, para cada uno de los dos muros concéntricos entre los que se distribuyen.

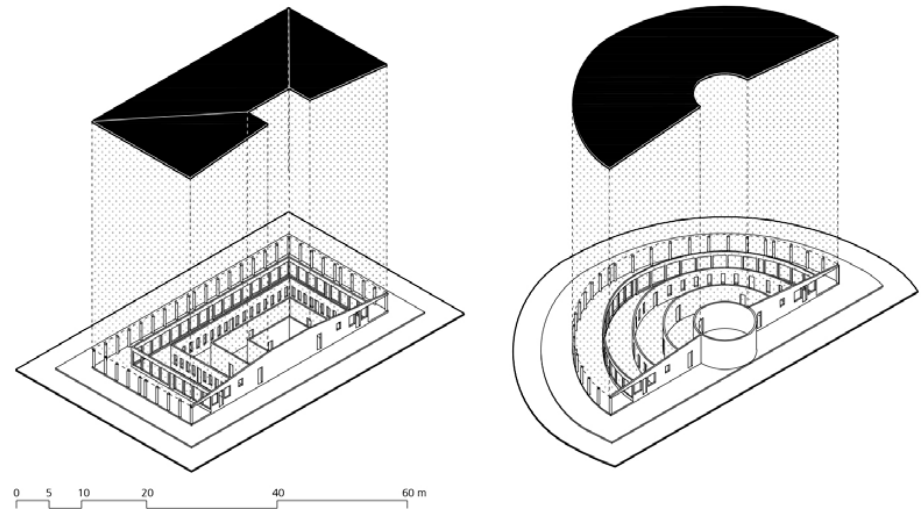


38

38 Planimetría de las dos versiones finales para la vivienda en Lubbock, Texas, elaborada a partir de la documentación de Marianne Stockebrand.

39 Vista sur del trazado barroco de la ciudad de Karlsruhe, en un grabado fechado en 1739.

40 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que se genera en las dos versiones finales para la vivienda en Lubbock, Texas.



40

Aunque el proyecto no comprendía una construcción propia, y por tanto prescindía de un programa para la creación y la exposición artística, su configuración también refleja su visión más avanzada sobre el modo de habitar en sociedad, como una validación de los presupuestos desarrollados en su complejo de Marfa. Sin embargo, es posible que las disímiles condiciones urbanas de una localidad como Marfa y de una ciudad como Lubbock motivaran ahora una revisión completa del proyecto, en aras de un mayor compromiso con la realidad más específica del lugar y con la practicidad demandada por su hermana. A pesar de ello la idea del recinto no se abandonó, y por el contrario sus siguientes tanteos se convirtieron en una exploración de su extensión concéntrica desde un patio (figura 38). De trazados rectos y curvos, las dos versiones presentadas reproducían un mismo patrón dictado por el artista: “Un patio se puede rodear, duplicar, cuadruplicar, convertirlo en una población e incluso extenderlo para configurar una ciudad”⁴⁸; algo así como la extensión desplegada en los proyectos barrocos de carácter urbano durante los siglos XVII y XVIII⁴⁹ (figura 39). En definitiva, y salvando las distancias, el nuevo proyecto trataba de organizar el programa en los espacios comprendidos entre cada dos muros, avanzando desde lo más privado del patio central hasta lo más público del porche perimetral; una lectura que se confirma con el tratamiento de dichos muros, que siguen un proceso de desmaterialización de dentro afuera.

De esa manera, el planteamiento espacial seguido hacía evolucionar la elementalidad de la caja de muros desarrollada en La Mansana de Chinati, como una multiplicación concéntrica, capaz de extenderse hasta los límites de la parcela; una disposición que recuerda en gran medida al mecanismo de una *matrioshka* o muñeca rusa, cuyas unidades quedan contenidas en otras de mayor capacidad⁵⁰. La representación analítica de la espacialidad desarrollada con estas dos últimas versiones, vuelve a poner de manifiesto la correspondencia directa entre la forma que define el cerramiento del último muro y el contenido completo que comprende (figura 40). Sin embargo, al cubrir el conjunto para adaptarlo a su función residencial, las pendientes de las cubiertas adquieren una presencia significativa, que dificulta el reconocimiento inmediato de la estrategia de la caja.

En cualquier caso, y a la vista de lo anterior, lo que parece claro es que recoge y asume el planteamiento precedente empleado en su complejo de Marfa, y lo hace evolucionar como una multiplicación del muro de cerramiento más básico; un hecho que conduce a la confirmación de la idea de la caja como tipología arquitectónica, empleada en los primeros proyectos residenciales ensayados por el artista tras su salida de Nueva York. De esa manera, su proyecto en Lubbock también trataba de validar sus principios relativos a un estilo de vida personal, consecuente a todos los efectos con sus ideas filosóficas, sociales y políticas. Quizás todo ello justifica la denominación de la propuesta en descripciones posteriores como Horti Conclusi, como una referencia medieval a la construcción cerrada en torno a un patio privado, que posibilita ese desarrollo vital más personal y sólido, al margen de otras realidades externas.

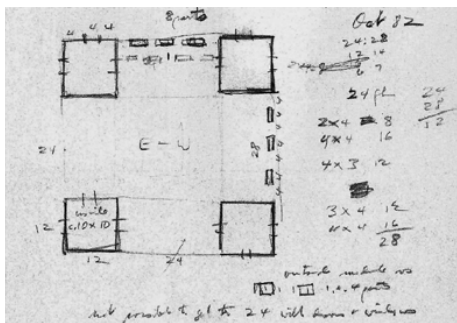


39

48. *Ibíd.*, p. 41.

49. Se trataba de modelos urbanos que aspiraban a la consecución de la ciudad ideal, un tema de largo recorrido en la historia de la arquitectura. Ejemplos afines posteriores pueden encontrarse en el urbanismo neoclásico y la arquitectura visionaria de finales del siglo XVIII, así como en las propuestas revolucionarias del socialismo utópico del siglo XIX.

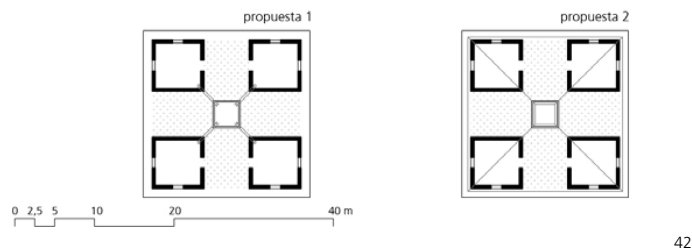
50. Podría resultar muy reveladora la comparación, pues la propuesta de Judd contaba con la definición de cinco muros concéntricos, el número mínimo de muñecas de las que se compone una *matrioshka*.



41

III.2.3. Evolución en Casa Luján y La Catorcena (1980-1982)

Las primeras incursiones en la arquitectura residencial que Judd efectuara en la década de 1970 en el territorio de Texas, habían estado fundamentadas en la construcción de un recinto definido como caja de muros, con el cometido de proteger, desde estrategias diferenciadas, las distintas partes del programa contenidas en sus límites. Así, la disposición más básica del cerramiento en La Mansana de Chinati daba lugar a una dispersión interna de esas necesidades programáticas, mientras que en la vivienda proyectada en Lubbock, con el sistema de muros concéntricos, el programa se agrupaba de una manera más compacta; decisiones de las que habría resultado la organización de las estancias como construcciones independientes en el primer caso, y como espacios intermedios entre elementos murarios en el segundo. A partir de ello se descubren dos modos diferentes de organizar del programa que, empleando una misma idea configurativa, se manifiestan como expresiones de lo extrovertido y de lo introvertido respectivamente. Como se ha expresado con anterioridad, tales decisiones podrían justificarse con sus condiciones urbanas particulares, considerablemente desiguales, que habrían determinado las soluciones arquitectónicas más acordes a sus fines de utilización específicos. Pero a pesar de esas divergencias, la construcción en ambos casos sobre parcelas urbanas, limitadas y moderadas en su extensión, habría motivado la concreción de sus actuaciones como materialización del referido cerramiento; algo que cuestionaría en otras propuestas, en las que se enfrentó a terrenos más amplios y abiertos.

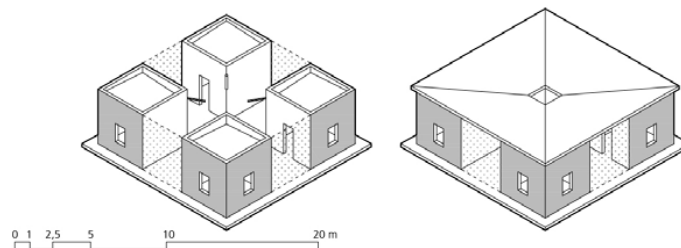


42

41 Donald Judd, *Design for a house with four rooms*, 1982. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

42 Planimetría de las dos propuestas para la Casa Lujan, en Texas, elaborada a partir de la documentación de Marianne Stockebrand.

43 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que se genera en las dos propuestas para la Casa Lujan, en Texas.



43

Judd relata sobre sus experiencias arquitectónicas algún otro tipo de proyecto residencial, planteado en la extensión espacial que implica el paisaje texano; ocasiones en las que podría concretar de una forma más rigurosa, aquellas ideas esenciales que habían sido desarrolladas originalmente para llevarse a cabo en los vastos territorios de Baja California. Este sería el caso de una propuesta denominada Casa Lujan, proyectada como una reestructuración de una vivienda preexistente en una localización imprecisa de Texas, inserta en un terreno de alrededor de siete hectáreas. De acuerdo a la descripción del artista, “*la casa era pequeña, con cuatro habitaciones de aproximadamente 3,35 x 3,35 metros, una para la cocina, otra para comer, una para los niños y otra para los adultos*”⁵¹. La construcción se completaba con un baño exterior a quince metros, así como con un molino de viento de madera y un depósito de almacenamiento levantado en hormigón, que “*todavía existía y podía llenarse para nadar*”⁵². Debido a las reducidas dimensiones de las habitaciones, Judd comenzó a contemplar la posibilidad de disgregar el programa de la vivienda en construcciones independientes, liberando el espacio central (figura 41). Esto entroncaba con la configuración en torno al patio de proyectos previos, aunque el levantamiento de la propuesta y su análisis espacial revelan un cambio significativo: la desmaterialización total del muro de cerramiento (figuras 42 y 43); un límite innecesario en un terreno de mayor amplitud, cuya supresión favorecía su crecimiento en la extensión del paisaje:

*Cuatro de esas habitaciones podían separarse generando un espacio entre ellas, ya fuera bajo una cubierta común o cada una con la suya propia. Podría haber seis habitaciones, ocho habitaciones, nueve habitaciones, doce habitaciones. [...] En algunos casos serían para casas individuales que se cierran progresivamente a medida que avanza hacia adentro, debido a la variabilidad del clima: pavimentado pero sin techo, pavimentado con un techo, la misma proyección, paredes y muchas ventanas, paredes y pocas ventanas, y en el centro un patio. Doce habitaciones son casi un complejo, dependiendo del espacio comprendido entre ellas. Los proyectos para dieciséis y veinticinco habitaciones o partes implicaban ya complejos*⁵³.

Esas propuestas más extensas tendría opción de desarrollarlas con posterioridad, tras la compra en 1981 de un terreno de algo más de catorce hectáreas al sur de una localidad identificada con Marfa⁵⁴. Se trataba de una finca llamada La Catorcena, quizás como alusión a su superficie, que le brindaba la oportunidad de llevar a cabo un proyecto orgánico, de acuerdo a unos criterios de ordenamiento explorados con sus objetos artísticos. Aunque finalmente no se construyó nada en el lugar, se conservan muchos de sus bocetos, recogidos con profusión en publicaciones sobre su trabajo arquitectónico, como la editada por el diseñador y comisario de arte Peter Noever⁵⁵ (figuras 44 y 45). A la vista de esos dibujos, se descubre cómo Judd efectúa unos tanteos iniciales de la distribución del programa, y de ahí pasa a definir su disposición como módulos cúbicos, abiertos y cerrados, de 4,5 metros de lado; una propuesta que, efectivamente, confirmaría la extensión en planta de la configuración más básica ideada para la Casa Lujan (figura 46).

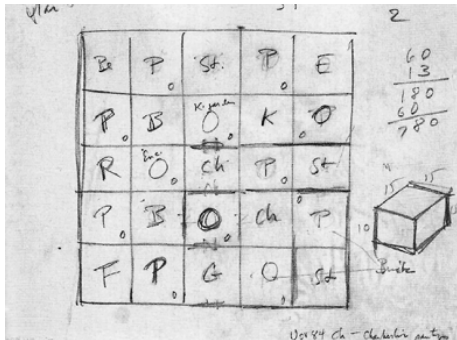
51. JUDD, Donald. Casa Lujan and La Catorcena. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 29. ISBN 3-89322-495-5.

52. Ídem.

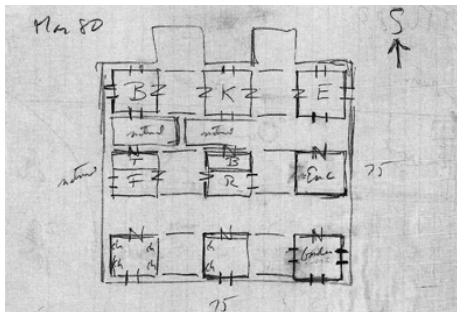
53. *Ibid.*, pp. 29-30.

54. Se deduce la localización de Marfa puesto que, en la justificación de la compra de esos terrenos, Judd expresa que “*la fábrica de piensos al otro lado de la manzana se volvió más ruidosa y desagradable*”. Hace referencia a la fábrica situada en el norte de su complejo de Marfa, en el espacio comprendido entre su propiedad y las vías del ferrocarril. Véase Ídem.

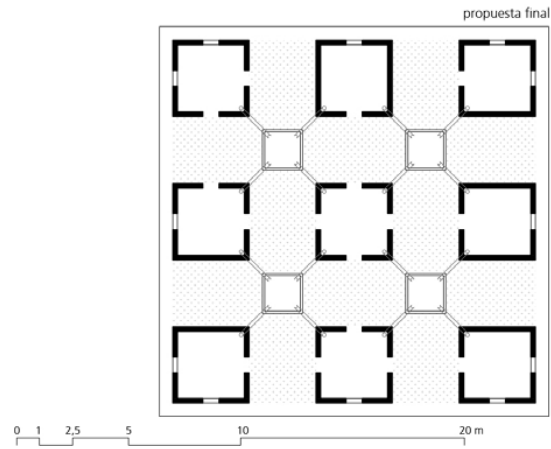
55. JUDD, Donald. Drawings. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 50-55. ISBN 3-7757-1132-5.



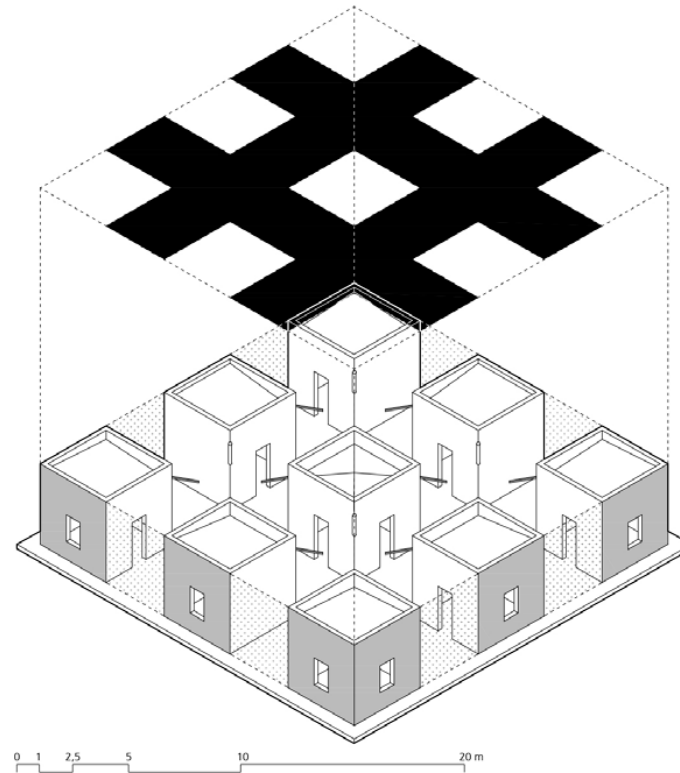
44



45



46



49

44 Donald Judd, *Room plan for La Catorcena*, 1980. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

45 Donald Judd, *Designs for a twenty-five part complex for La Catorcena*, 1980. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

46 Planimetría de la propuesta final para la finca La Catorcena, al sur de Marfa, Texas, elaborada a partir de la documentación de Marianne Stockebrand.

47 Carl Andre, *Copper-Zinc Plain*, 1969. Cobre y Zinc. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

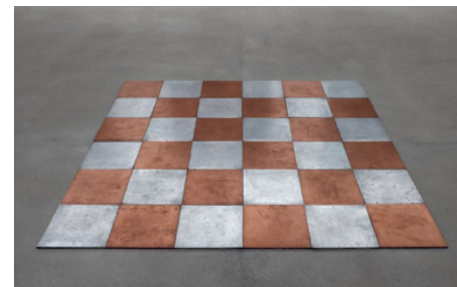
48 Carl Andre, *Belgica Blue Tin Raster*, 1990. Caliza azul belga y estaño. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

49 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que se genera en la propuesta final para la finca La Catorcena, al sur de Marfa, Texas.

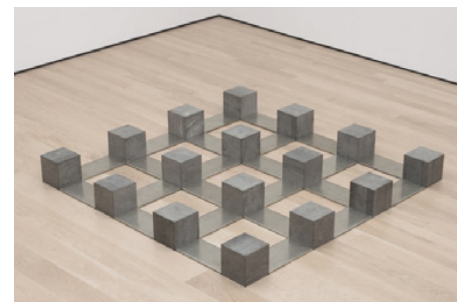
La capacidad organizativa de su planteamiento parte de la regularidad y continuidad que define la trama ortogonal, en cuyo campo tridimensional se distribuye todo el conjunto de unidades modulares; algo así como una suerte de damero, también empleado por otros artistas minimalistas como Carl Andre, quien hizo evolucionar sus planos tramados a objetos tridimensionales, como así se desprende de algunas de sus creaciones espaciales (figuras 47 y 48). En definitiva, esa pauta organizativa en trama le permitía a Judd generar dentro de dicho campo toda una serie de espacios habitables que, percibidos como formas positivas y negativas, podrían multiplicarse conservando su capacidad organizativa; una circunstancia que incidía en las opciones de crecimiento, posibilitando ampliar sus espacios en el entorno más próximo.

La estrategia seguida por Donald Judd se concretaba en esos términos en un empaquetado del programa de necesidades, como una manera de asignar, con cierta rigidez, una función específica a cada uno de los pabellones que integraban la vivienda. Tal configuración también evoca su propuesta escultórica de 1976 compuesta por quince cajas con variaciones (figura 12), en la que cada unidad, partiendo de un mismo volumen, albergaba una espacialidad única. Al igual que ocurría entonces, Judd plantea ahora un esquema de variaciones de acuerdo a sus criterios, con el que pone a la arquitectura al servicio de la vida y de un desarrollo personal a todos los niveles. Sin embargo, en la exploración de esas claves configurativas, y ante la imposibilidad de descubrir de manera directa los espacios vivideros, la visión distante en su aproximación conduce al reconocimiento de un muro virtual que, inexistente, envuelve a las construcciones individuales (figura 49); un mecanismo inverso al seguido en los proyectos previos, pues es ahora el contenido el que conduce al reconocimiento de la forma externa, con la que se corresponde en su volumen. De ese modo, la desmaterialización de la caja permite extender las propiedades internas e incorporar las externas del enclave, como un patio abierto que participa de la naturaleza del entorno; una prueba más de la visión comprometida del artista con la realidad de la tierra, en la que defendía la integración plena del hombre.

La versatilidad del proyecto llevó a Judd a plantear que la propuesta no se limitara exclusivamente a un programa residencial, sino que pudiera dar cabida así mismo a espacios para la creación y la exposición artísticas⁵⁶; un modelo ideal adaptado al vivir y al trabajar en los márgenes de los círculos comerciales del arte, que concentraba su postura más sólida en lo filosófico, lo social y lo político, tras su salida de Nueva York a comienzos de la década de los setenta. Las reglas compositivas en La Catorcena podrían posibilitar así un crecimiento proporcionado del programa construido, que conducirían a una consecutiva reformulación de los límites del muro virtual. Se trataría de una tercera modalidad dentro de la tipología arquitectónica de la caja, que ya no se basaba en la presencia explícita de un cerramiento envolvente como en La Mansana de Chinati o en Lubbock, sino en la expresión implícita de su ausencia; un muro virtual externo que, como un todo, se hace presente desde el reconocimiento de las partes.



47



48

56. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 51, p. 30.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO GUIASADO, Jesús María. *El muro*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2000. ISBN 987-97781-8-9.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de CHAUMPOURCÍN. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. ISBN 978-950-557-354-7.
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016. ISBN 978-84-306-0125-7.
- JUDD, Donald. Horti Conclusi. En: Marianne STOC-KEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 40-41. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Casa Lujan and La Catorcena. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Archi-tekture*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 29-30. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Drawings. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfil-derm-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 43-84. ISBN 3-7757-1132-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 338-351. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Complaints: Part I. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 200-209. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Complaints: Part II. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 238-253. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Josef Albers. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 732-750. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Judd Foundation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 284-286. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. La Mansana de Chinati. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 588-591. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Letter to Irving Sandler, 24 January 1973. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 235-236. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 424-432. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Statement, 1968. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 197-198. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 418-422. ISBN 978-1-941701-35-5.
- KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977. ISBN 0-670-54133-8.
- LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.^a ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 834-837. ISBN 0-631-16575-4.
- MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978-84-460-1261-0.
- MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.
- PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, pp. 55-70 [consulta: 01-07-2020].

ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

PLEYNET, Marcelin. *La enseñanza de la pintura: ensayos*. Trad. de Javier RUBIO NAVARRO. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, 1978. ISBN 84-85192-05-2.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 54-64 [consulta: 23-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

SHIFF, Richard. Sensuous Thoughts. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 106-156. ISBN 978-0-300-19765-5.

STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, pp. 45-61 [consulta: 14-07-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 4-19 [consulta: 02-07-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, pp. 13-35 [consulta: 22-06-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- 0 Donald Judd, *American, 1928–1994. Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/artists/2948>
- 1 An installation view of The Box Show at the Byron Gallery, 1965. *Archives of American Art* [en línea]. Washington D. C.: Archives of American Art, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-view-box-show-byron-gallery-15913>
- 2 Signo de mujer rural en un camino, lloviendo. *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* [en línea]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/alberto/signo-mujer-rural-camino-lloviendo>
- 3 Reclining Figure. *Tate* [en línea]. Londres: Tate, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-reclining-figure-t00387>
- 4 Head n.º 2. *Tate* [en línea]. Londres: Tate, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>
- 5 Variante ovoide de la desocupación de la esfera. *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* [en línea]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/oteiza-jorge/variante-ovoide-desocupacion-esfera>
- 6 Caja vacía. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [en línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia>
- 7 Untitled. *Tate* [en línea]. Londres: Tate, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524>
- 8 y 9 Elaboración propia.
- 10 Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-1993. *Sprüth Magers* [en línea]. Berlín-Londres: Sprüth Magers, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://spruethmagers.com/exhibitions/donald-judd-working-papers-donald-judd-drawings-1963-93-berlin/>
- 11 Donald Judd, Untitled, 1974-1976. *Van Abbemuseum* [en línea]. Eindhoven: Van Abbemuseum, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC1155>
- 12 Donald Judd, Untitled, 1976. *Dia Art Foundation* [en línea]. Nueva York: Dia Art Foundation, sin fecha [consulta: 22-02-2022]. Disponible en: <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/donald-judd-untitled-1976-exhibition>
- 13 Elaboración propia.
- 14 Robert Morris, Untitled (Battered Cubes), 1966. *National Gallery of Art* [en línea]. Washington D. C.: National Gallery of Art, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.165892.html>
- 15 KUGLER, Walter. Lenguaje-alma-espacio. Rudolf Steiner y Ludwig Wittgenstein. En: Markus BRÜDERLIN, ed. *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Trad. de Rafael ABURTO BASELGA. Basilea: Fondation Beyeler, 2005, p. 130. ISBN 84-95216-45-0.
- 16 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 9 [consulta: 23-02-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf
- 17 y 18 Studies of Colonial Architectural Fragments and Stepped Circle, Baja California, Mexico. *Metropolitan Museum of Art* [en línea]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284461>
- 19 Elaboración propia.
- 20 Local History: Selections from Judd Foundation's Photo Archive, Part II. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://judd-foundation.org/research/local-history/local-history-selections-from-judd-foundations-photo-archive-part-ii/>

- 21 Local History: La Mansana de Chinati. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-la-mansana-de-chinati/>
- 22 Local History: Selections from Judd Foundation's Photo Archive, Part II. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-selections-from-judd-foundations-photo-archive-part-ii/>
- 23 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 59. ISBN 3-7757-1132-5.
- 24 Donald Judd, Untitled, 1961. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1961-3/>
- 25 Elaboración propia.
- 26 Elaboración propia.
- 27 Josef Albers, Homage to the Square, 1958. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/homage-to-the-square-1958/>
- 28 Josef Albers, Naples Yellow Front, 1958. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/naples-yellow-front-1958/>
- 29 Elaboración propia.
- 30 Elaboración propia.
- 31 The Block. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/the-block/>
- 32 Elaboración propia.
- 33 Elaboración propia.
- 34 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 56. ISBN 3-7757-1132-5.
- 35 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 57. ISBN 3-7757-1132-5.
- 36 Elaboración propia.
- 37 Elaboración propia.
- 38 Elaboración propia.
- 39 VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Trad. de Fernando VALERO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, p. 53. ISBN 84-376-0316-1.
- 40 Elaboración propia.
- 41 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 50. ISBN 3-7757-1132-5.
- 42 Elaboración propia.
- 43 Elaboración propia.
- 44 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 53. ISBN 3-7757-1132-5.
- 45 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 51. ISBN 3-7757-1132-5.
- 46 Elaboración propia.
- 47 Copper-Zinc Plain. *San Francisco Museum of Modern Art* [en línea]. San Francisco: Belgica Blue Tin Raster, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.484/>
- 48 Belgica Blue Tin Raster. *San Francisco Museum of Modern Art* [en línea]. San Francisco: Belgica Blue Tin Raster, sin fecha [consulta: 23-02-2022]. Disponible en: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.541/>
- 49 Elaboración propia.



0 Donald Judd posando con uno de sus objetos tipo túnel, en una fotografía tomada en 1970.

IV. DE LA CAJA ELEMENTAL A LA ESTRUCTURA TÚNEL

IV.1. DESARROLLO Y VARIACIONES DEL OBJETO TÚNEL

- IV.1.1. Doble apertura del marco y extensión horizontal
- IV.1.2. Pantallas en la redirección del espacio

IV.2. MARCOS EN EL PAISAJE: *15 UNTITLED WORKS* (1980-1984)

IV.3. EL ESPACIO DIRECCIONAL EN LO ARQUITECTÓNICO

- IV.3.1. Superposición de ejes en Artillery Sheds (1979-1985)
- IV.3.2. Concatenación en el Chamberlain Building (1981-1986)
- IV.3.3. Bifurcación en el Arena Building (1979-1986)

En paralelo al desarrollo del objeto caja, Donald Judd explora las posibilidades espaciales de otro tipo de configuración, basada en lo que se ha definido como estructura túnel. Se pretende profundizar en este caso en las características del espacio direccional que quedan implícitas en este tipo de propuestas, que alcanzaron su máxima expresión con sus *15 Untitled Works* en el paisaje de Marfa, Texas. Se trataría de obras con capacidad para enmarcar puntos de vista y generar recorridos, que aplica a su vez en la adecuación expositiva de determinadas construcciones en las que interviene en paralelo. El análisis de todos estos trabajos se efectúa desde el reconocimiento de los ejes principales de activación espacial, de donde se extraen conclusiones que afectan a toda la categoría. Entre otros resultados, se reconoce el gran intento de Judd por incorporar a sus creaciones artísticas la realidad exterior, como algo singular del trabajo realizado hasta este momento. Así mismo, y como algo destacado en lo arquitectónico, el trabajo con recorridos lineales introduce la condición temporal, como factor clave de la experiencia. A partir de lo anterior, se reconoce nuevamente un trabajo simultáneo entre el arte y la arquitectura, caracterizado por la aplicación de los mismos principios espaciales.

Simultaneously to the development of the box object, Donald Judd explores the spatial possibilities of another type of configuration, based on what has been defined as a tunnel structure. In this case, the intention is to delve deeper into the characteristics of directional space which are implicit in this type of proposal, and which reached their maximum expression with his 15 Untitled Works in the landscape of Marfa, Texas. These are works with the capacity to frame points of view and generate paths, which he applies in turn in the expository adaptation of certain constructions in which he intervenes at the same time. The analysis of all these works is conducted from the recognition of the main axes of spatial activation. From these, conclusions are drawn which affect the entire category. Among other results, Judd's great attempt to incorporate the external reality into his artistic creations is recognized as something singular in the work carried out up to this moment. Likewise, and as something outstanding in the architectural field, the work with linear paths introduces the temporal condition as a key factor of the experience. As a result of the above, a simultaneous work between art and architecture is again recognized, characterized by the application of the same spatial principles.

IV.1. DESARROLLO Y VARIACIONES DEL OBJETO TÚNEL

Tras el auge experimentado por el Minimal Art a finales de la década de 1960, y como se ha expresado en páginas anteriores, los siguientes años constituyeron un período de expansión y reconocimiento internacional de los principios generales del movimiento. Fue en ese punto cuando artistas como Donald Judd, en desacuerdo con la interpretación y acogida de su trabajo, decidieron consolidar los presupuestos más básicos de sus propuestas, definiendo con ello la posterior evolución de sus creaciones tridimensionales. En el caso concreto de Judd, y como también ha quedado reflejado previamente, éste se apoyó en lo filosófico para guiar el desarrollo más lógico de sus *objetos específicos*, y dio lugar a creaciones como sus obras tipo caja, que concentraban las premisas más sólidas de su evolucionado planteamiento teórico. Pero ésa no sería la única tipología con la que el artista daría continuidad a su trabajo, pues paralelamente desarrolló otras creaciones que, con una configuración espacial alternativa, entrañaban los mismos fundamentos filosóficos que habrían de determinar su trabajo posterior.

Así, Judd desarrolló otra serie de obras que, partiendo también de la forma cúbica, adoptaron una apariencia o disposición de túnel, abriendo al objeto por dos de sus caras enfrentadas; una evolución más compleja que la tipología anterior, que pondría aún más si cabe en entredicho la capacidad de la crítica de arte para valorar su propuesta. Esto se habría debido en buena medida al desarrollo espacial que Judd persiguió desde una posición empírica, y que escapaba de todos aquellos juicios exclusivamente descriptivos emitidos por figuras relevantes de la crítica internacional. Estas nuevas creaciones continuarían ejemplificando en esos términos “*un compromiso con la experiencia inmediata*” que, según Jed Perl, entroncaba con “*las posibilidades de lo que uno podría pensar acerca de esa experiencia*”¹; nuevamente, un planteamiento que exploraba los límites entre los sentidos y la razón.

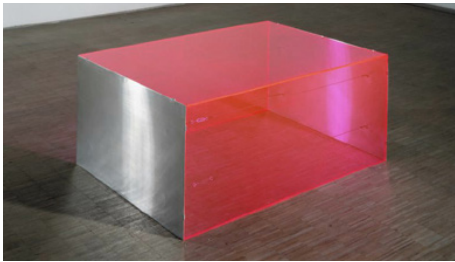
Por lo tanto, la nueva familia de objetos que se presenta también se apoyaría en la filosofía pragmática de autores como Charles Peirce, incorporada al debate minimalista por los distintos grados de conocimiento que éste reconocía en toda experiencia real: “*la ‘primeridad’ que denota las impresiones sensoriales más inmediatas*”, y “*la ‘segundidad’ como reconocimiento que sigue a este encuentro*”²; conceptos que desembocaban para Judd en la

1. PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, p. 64 [consulta: 17-08-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

2. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 37. ISBN 978-0-7148-6194-4.



2



4

integración total del pensamiento y el sentimiento, como la única vía para colocar en comunión directa al espectador con la realidad de la obra que contempla. Así, y en sintonía con la tipología anterior, Judd configura ahora un espacio que se hace evidente desde su raciocinio en una experiencia sensible, pero que ve multiplicadas las posibilidades de su visión interior y, por ende, el alcance de su activación espacial en un contexto expositivo.

De ese modo, los prismas abiertos en disposición de túnel tendrán una mayor repercusión en la externalización espacial, ejerciendo un notable influjo sobre el espacio vivido por el espectador en una experiencia física. En cualquier caso, y al igual que en sus cajas analizadas previamente, lo que parece claro es el deseo de Judd de presentar unos objetos libres de referencias, en cuyo reconocimiento no solo confluyen pensamiento y sentimiento, sino forma y contenido o representación y formato; aspectos todos ellos tomados de esa tradición empírica, que tratarían de superar la integridad de una obra, como integridad de su experiencia. Una actitud que parecía hacer suyo el planteamiento de filósofos como Dewey, cuando defendían un arte entendido como una *“conquista deliberada de esta unidad que todo organismo persigue en la búsqueda de un acuerdo con su medio”*³.

IV.1.1. Doble apertura del marco y extensión horizontal

A finales de los años sesenta, la propuesta de Donald Judd ya había definido la hoja de ruta que conducía a la pura referencialidad; una suerte de pragmatismo ideal, que hacía corresponder voluntades y hechos, intención y realidad. Según han expresado Javier Rodríguez Marcos y Anaxu Zabalbeascoa, escritores que han analizado la creación minimalista, en esa vía reside *“el camino del realismo más puro, el de la presentación frente a la re-*

1 Fotografía de la exposición *Don Judd*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York entre el 27 de febrero y el 24 de marzo de 1968.

2 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Acero inoxidable y plexi-glás de color rojo. Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.

3 Donald Judd, *Drawing for Work*, 1967-1968. Dibujo y anotaciones a rotulador negro sobre papel amarillo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

4 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Acero inoxidable, plexi-glás de color rosa y tensores de acero. Centre Pompidou, París, Francia.

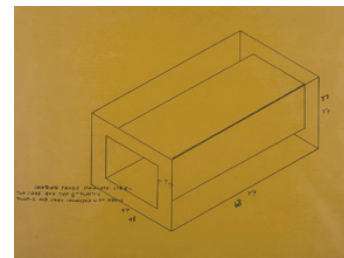


1

presentación, el que conduce a la especificidad de los objetos²⁴. Esa determinación es precisamente la que habría favorecido la descripción frente a la interpretación de sus obras, pues éstas parecían expresarse en términos formales; formas que, prescindiendo de un significado consustancial, se alejaban de asociaciones con la realidad para alzarse como verdaderos objetos artísticos. Sin embargo, la exploración creativa del artista, sustentada por lo filosófico, volvía a incidir nuevamente en la relación unívoca que se establece entre la forma y el contenido espacial que infiere. Se trataba de un recurso para evitar volver a caer en efectos ilusionistas, pues la forma debía presentar un espacio que se correspondiera con el real; algo que Rodríguez Marcos y Zabalbeascoa relacionan con la honestidad constructiva de Mies van der Rohe, en cuyos edificios se identifica una espacialidad que deriva de su forma, y que es reconocible incluso en fases o estadios iniciales de su construcción⁵.

Así, y a partir de la estructura más básica de la caja abierta, Judd desarrolló con su trabajo otra tipología de objetos, que continuaban esa senda de exploración espacial, teñida por algunos de los principios más básicos de la filosofía empírica. Esta nueva familia objetual consistió en otra serie de obras que, partiendo de la forma prismática, se abrían en dos de sus caras laterales y enfrentadas, dando lugar a una espacialidad que puede entenderse como un espacio túnel. Estas obras volvían a incidir en la expresión de un vaciado interior que, configurada en una presentación alternativa, apelaba a la misma correspondencia entre forma y contenido de la tipología anterior. Uno de los primeros eventos en los que Judd dio a conocer esta familia de objetos fue la exposición retrospectiva que el Whitney Museum of American Art de Nueva York le dedicara a comienzos de 1968, en la que estas nuevas obras compartían espacio expositivo con todas aquellas elaboradas a lo largo de la década (figura 1).

Una de esas obras presente en la muestra fue la pieza *Untitled* (figura 2), fechada en ese mismo año, que está realizada en acero inoxidable y plexiglás de color ámbar. De esta obra existen hasta seis versiones con diferentes tonalidades de plexiglás, fabricadas entre 1968 y 1969, y una más de 1973, en la que Judd sustituyó el acero inoxidable por latón. En todos los casos la obra se presenta como un trabajo de suelo, y sus dimensiones, perfectamente estudiadas (figura 3), se vinculan con la escala propia del espectador, que interacciona espacialmente con el objeto. En su aproximación, y como un desarrollo embrionario de la tipología, se reconoce un primer espacio encerrado, visible por la transparencia del plexiglás; una materialización que David Raskin relaciona con la obra que Judd realizara en 1965 a base de plexiglás rosa, acero inoxidable y cuatro tensores internos (figura 4), calificada por Robert Smithson como “*un cristal gigante de otro planeta*”²⁶. Ahora, en el volumen se inserta un prisma metálico en forma de tubo, que parece flotar en su percepción lateral, pero que se muestra desde sus extremos como un espacio definido y real; algo que mitiga todo gesto ilusionista, e involucra tanto al interior como al exterior, por el flujo espacial al que conduce la doble apertura⁷. En los años siguientes, las distintas versiones de la obra formaron parte de un gran número de exhibiciones.



3

3. MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea: una investigación*. Trad. de Andrés PIRK y Ricardo POCHTAR. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971, p. 581. ISBN 978-950-03-9926-5.

4. RODRÍGUEZ MARCOS, Javier y Anatxu ZABALBEASCOA. Un arte intransitivo. En: José María VIÑUELA DÍAZ, ed. *La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear*. Alcobendas-Cáceres: Centro de Arte Alcobendas y Fundación Helga de Alvear, 2018, p. 61. ISBN 978-84-942467-4-6.

5. *Ibid.*, p. 70.

6. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 65. ISBN 978-0-300-22868-7.

7. *Ídem.*



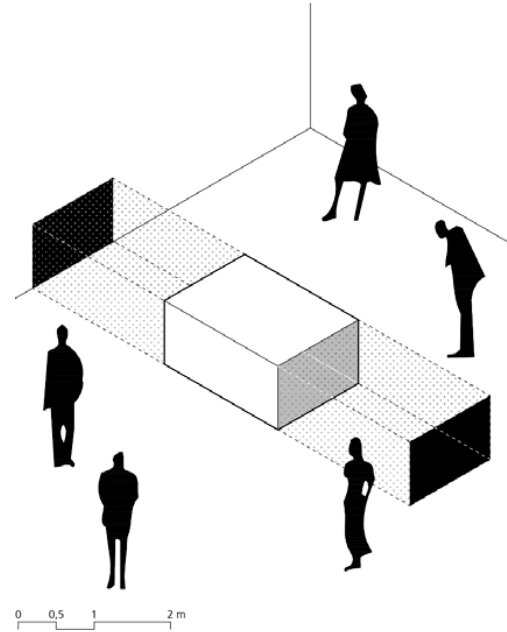
8



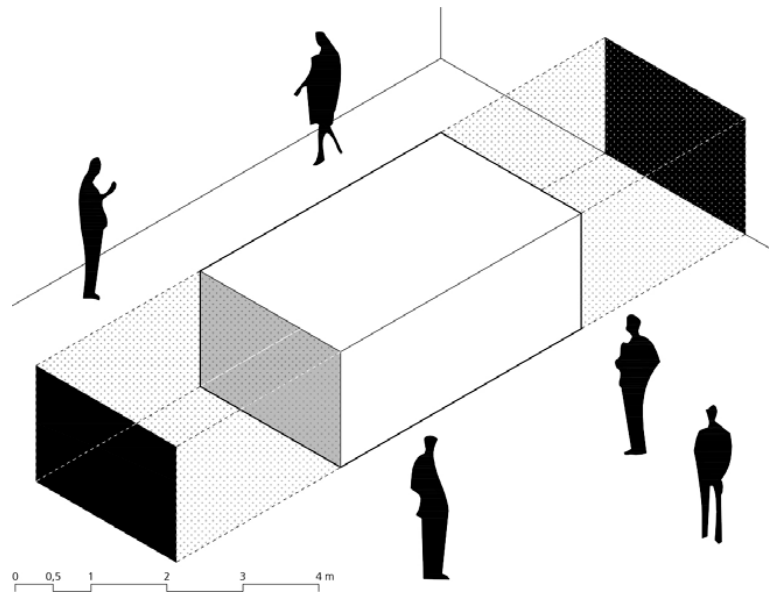
5



6



7



9

5 Donald Judd, *Untitled*, 1969. Aluminio anodizado y plexiglás de color verde. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

6 Donald Judd, *Untitled*, 1975. Aluminio anodizado y plexiglás de color marrón. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

7 Donald Judd, *Untitled*, 1975. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

8 Donald Judd, *Untitled*, 1969. Aluminio. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

9 Donald Judd, *Untitled*, 1969. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

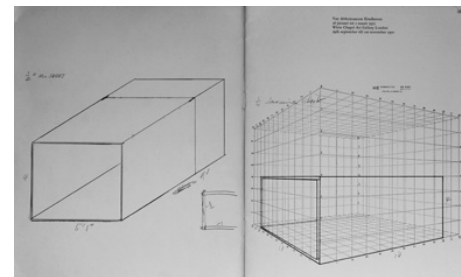
10 Dibujos para dos obras incluidos en el catálogo de la exposición *Don Judd*, celebrada en 1970 en el Van Abbemuseum de Eindhoven.

Con las mismas dimensiones exteriores que esos primeros trabajos, Judd continuó desarrollando nuevas piezas de suelo independientes, en las que la disposición de túnel fue adquiriendo un mayor protagonismo como categoría objetual. Así lo ejemplifica la serie de piezas que comenzara a elaborar a partir de 1969 (figuras 5 y 6), con la que vuelve a recurrir a las superficies plásticas y metálicas, pero esta vez como una piel única integrada por dos capas, que prima aquel espacio abierto que se descubre desde los extremos abiertos. De esa manera, las dos superficies se fusionan reduciendo el volumen del prisma a su mínima expresión estructural, pero se sigue identificando un exterior de aluminio anodizado claro y un interior de plexiglás de distintos colores, por cada una de las versiones que se elaboraron. Tal como lo describe el propio Judd en la entrevista que le realiza en 1971 el ya referido artista, crítico y comisario británico John Coplans, la lámina acrílica coloreada dispuesta en la cara interior de la pieza, constituía un intento por generar una segunda superficie diferenciada:

El interior es radicalmente diferente al exterior. Mientras que el exterior es definido y riguroso, el interior es indefinido. El interior parece ser más grande que el exterior. El plástico tiene un aspecto muy resbaladizo. Hay una cosa que sé hacer bien, y es producir una pieza sencilla y austera. Es una cualidad que me gusta, y me pongo muy escéptico al respecto. Pero me gusta probar otras cosas para ver qué pasa con la forma y la superficie. Además, me gusta probar diferentes colores en la misma forma empleando diferentes materiales⁸.

En esos términos, la superficie exterior de aluminio permite identificar un espacio interno con el que se corresponde volumétricamente. Sin embargo, la incorporación interior de la lámina coloreada y reflexiva del plexiglás no solo acentúa la presencia de ese espacio, sino que por su naturaleza “*propone que ese espacio se expanda de manera indefinida al desmaterializarse en su propia contención, como traspasando el umbral de lo racional*”⁹. Con esas palabras, Lourdes Peñaranda define el objeto como un *contenedor dual* que posibilita la extensión del espacio interno, más allá del marco estructural que se presenta para ser traspasado; una interpretación que conecta con los dibujos a carboncillo y litografías que Judd realizara a comienzos de los años cincuenta, en los que disponía toda una serie de umbrales o marcos internos para enfatizar una profundidad, todavía ilusoria. Ahora la perspectiva se torna real, y la disposición de la pieza en forma de túnel delimita un campo directo que, como se aprecia en el esquema, se funde con el contexto arquitectónico al alcanzar los límites de la sala en la que se dispone (figura 7). Esta lectura puede relacionarse así mismo con la definición de la categoría espacial del *agujero* como marco o ventana que extrae el profesor Jorge Ramos en su estudio sobre la obra de Jorge Oteiza, y que concreta en “*un vacío que no es lo meramente contenido en el interior de la caja virtual, sino que escapa por sus puntos débiles, [...] hasta gestionar el espacio infinito desde la pieza concreta*”¹⁰.

En definitiva, el campo directo que resulta de la doble apertura extrema proporciona un carácter eminentemente direccional, extrovertido por definición, que permanece



10

8. COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, p. 44.

9. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, pp. 59-60. ISBN 978-84-15462-10-1.

10. RAMOS JULAR, Jorge. *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2018, p. 288. ISBN 978-84-948470-2-8.



11

11 Fotografía de la exposición *Annual Exhibition, 1966: Contemporary Sculpture and Prints*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York entre el 16 de diciembre de 1966 y el 5 de febrero de 1967.

12 y 13 Donald Judd, *Sketches*, 1964. Dibujos a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

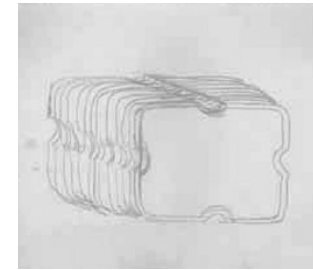
14 Donald Judd posando con uno de sus objetos tipo túnel, en una fotografía de la exposición *Don Judd* que se celebrara en la Whitechapel Gallery de Londres en 1970.

15 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

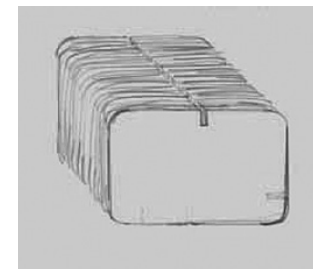
16 Fotografía de la exposición *Donald Judd's Freestanding Floor Pieces*, inaugurada en la Chinati Foundation de Marfa en octubre de 2016.



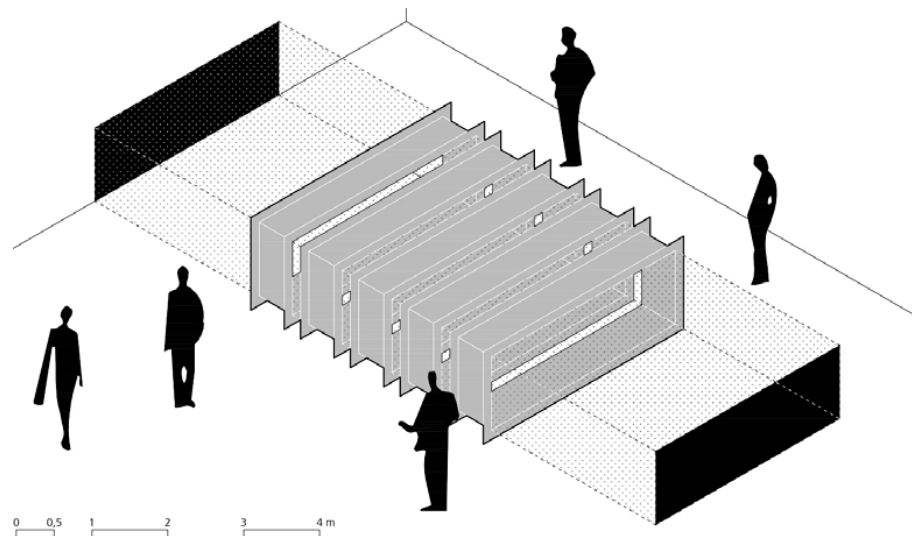
14



12



13



15

ce invariable aun cuando se prescinde de la superficie interna del plexiglás. Este sería el caso de la obra *Untitled*, de 1969 (figura 8), expuesta por vez primera ese mismo año en el Metropolitan Museum of Art neoyorquino. Consiste en una propuesta de mayor tamaño y conformada enteramente en aluminio, que se presenta como un gran tubo que cubre un volumen extraordinario de espacio; un espacio que, por los efectos que ocasiona la luz entrando y resbalando sobre la superficie interna, fluye nuevamente hacia el exterior, siguiendo los dos sentidos que establecen las aberturas e interaccionando con el recinto arquitectónico (figura 9).

Con obras como ésta última se consolidaban los principios generadores de la nueva tipología del objeto túnel, alcanzando un tamaño de tal magnitud, que acrecentaba notablemente sus efectos perceptivos y espaciales sobre el espectador; un hecho que, según ha señalado el historiador y comisario de arte holandés Rudi Fuchs, en ningún caso supone “*el resultado de algún cálculo teatral, sino de circunstancias empíricas*”¹¹, como son las dimensiones del contenedor expositivo. Eso llevó a estudiar la disposición constructiva de otras creaciones de gran tamaño (figura 10), hasta el punto de toparse con las limitaciones técnicas del material. Así lo expuso el artista en unas declaraciones publicadas en la revista *Art Non: New York* en enero de 1970, con las que describía los problemas de flexión que presentaba una superficie metálica, para salvar una gran luz con un grosor o espesor muy limitado¹².

Esos problemas técnicos desaparecieron en otra serie de trabajos que, desarrollados paralelamente, pueden reconocerse como la evolución y continuidad lógica de la categoría objetual. En estos casos, Judd optó por la repetición sistemática de marcos individuales conformados con metal plegado, que conseguían aumentar la resistencia estructural, alcanzando luces de más de tres metros. La primera de estas obras la produjo Judd en 1966 (figura 11), y se presentó en la *Annual Exhibition* del Whitney, poco antes de que la institución le ofreciera su famosa exposición retrospectiva de 1968, comentada con anterioridad. Conformada en acero esmaltado en color turquesa, cada uno de los marcos de los que se componía la obra adoptaba un perfil en U continuo, que se reproducía en diez ocasiones según una serie elemental; una disposición de la que la autora Annie Ochmanek encuentra antecedentes en bocetos de 1964 (figuras 12 y 13): “*Vemos en algunos de estos dibujos tempranos alineaciones de láminas o marcos idénticos [...], versiones incipientes de la serie de piezas acanaladas y rectangulares de metal*”¹³.

En 1968, otra obra con marcos de perfil en U más anchos formaba parte de la exposición itinerante por Europa dedicada al Minimal Art, de cuya última cita en la Whitechapel Gallery de Londres se conserva una de las fotografías más icónicas en la que Judd posa junto a su trabajo (figura 14). Quizás sea ésta una de las propuestas que mejor ilustra la integración de esta serie en la tipología del objeto túnel, pues el escaso intervalo de separación entre marcos posibilita el reconocimiento de un espacio interno, predispuerto para su extensión en doble sentido (figura 15). Su discontinuidad, que evoca en



16

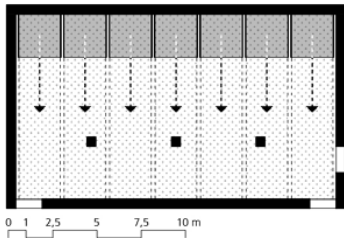
11. FUCHS, Rudi. Decent Beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, p. 7. ISBN 1-878283-31-6.

12. JUDD, Donald. Statement, 1968. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 199. ISBN 978-1-941701-35-5.

13. OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's *Untitled (U and V Channel) Works*. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, pp. 8-10 [consulta: 09-09-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>



17



18

17 Donald Judd, *Untitled*, 1973. Madera contrachapada. Localización desconocida.

18 Donald Judd, *Untitled*, 1973. Análisis en planta de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

19 Donald Judd, *Untitled (for Leo Castelli)*, 1977. Hormigón. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, Estados Unidos.

20 Donald Judd, *Untitled (for Leo Castelli)*, 1977. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

21 Donald Judd, *Untitled (for Leo Castelli)*, 1977. Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

gran medida construcciones previas como sus cajas horizontales de pared, favorece esa fluidez espacial, intensificada por la multiplicación de reflejos que penetran en toda su extensión. Los perfiles en U se combinaron con perfiles en V, en una serie que se extendió hasta comienzos de los ochenta (figura 16).

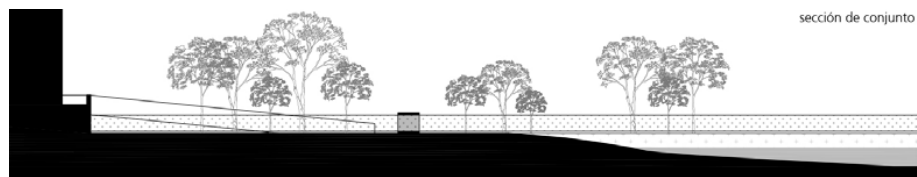
Cabe señalar que, tras la presentación pública de estas obras, no tardaron en aparecer voces críticas que reconocieron en su disposición una dinámica visual, que se prodigaba en efectos perspectivos de enorme poder ilusionista. Significativa es la reseña que Elizabeth Baker elaboró bajo el título *Judd the Obscure*, ya mencionada en esta investigación, donde la autora precisaba que “en el caso de una pieza que consiste en marcos paralelos [...] colocados en forma de túnel, un fuerte ilusionismo se desarrolla: la verdadera perspectiva extendida”¹⁴; una lectura que partía de una posición fenomenológica, vinculada a la duración del tiempo de la experiencia a la que Judd se oponía¹⁵.

Al margen de tales interpretaciones, Judd siguió elaborando trabajos que partían de la multiplicación de elementos, dando continuidad al desarrollo tipológico. Así, ideó otra serie de obras que basaban su configuración en la repetición de marcos profundos, como objetos túnel independientes, cuya disposición ya no seguía una misma dirección, sino que se establecía en direcciones paralelas a intervalos regulares. Destaca por el alcance de su instalación la propuesta *Untitled*, elaborada en madera contrachapada (figura 17), que se presentó en la galería de Leo Castelli a comienzos de 1973¹⁶. Si bien la propuesta repite la misma estructura elemental en forma de tubo, el ejemplo debe tomarse con cautela, en cierta medida como una excepción dentro de la categoría, pues se adosa a una de las paredes de la sala expositiva y cancela uno de los sentidos de extensión espacial. Así se aprecia en el análisis gráfico de su instalación, con el que se refleja una activación que emana del espacio contenido en cada una de las piezas de madera y que se proyecta ocupando la totalidad del recinto arquitectónico (figura 18).

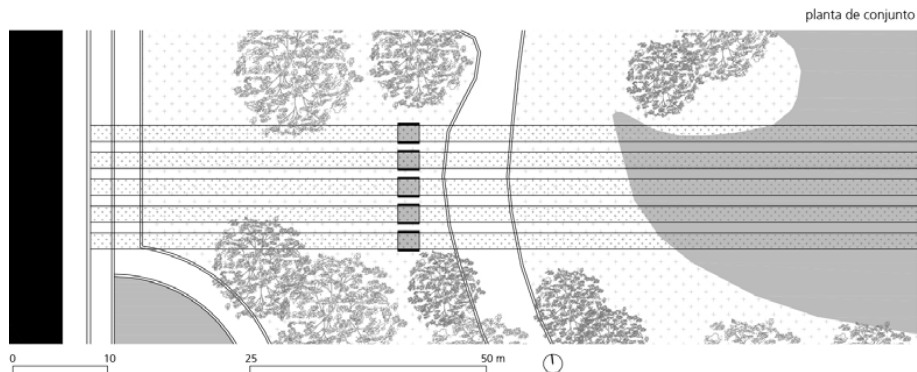
De ello se desprende que un despliegue de marcos en un interior, en su relación directa con paredes y suelo, permite al sujeto ambulante discernir instintivamente las distintas espacialidades que genera una obra, desde un recorrido exploratorio. Pero cuando una obra como la instalada en la galería de Castelli se traslada al exterior, ese reconocimiento deja de ser tan inmediato, al perder la referencia de los paramentos, y al depender de otros factores de proximidad y distancia. Así ocurre con la obra *Untitled (for Leo Castelli)* que, realizada en 1977, fue dedicada precisamente al insigne coleccionista y marchante de arte (figura 19). Siendo una de las primeras propuestas realizadas para un espacio abierto, la obra estaba integrada por cinco unidades de hormigón armado que superaban los dos metros en todas sus dimensiones, con la particularidad de fabricarse como piezas vaciadas de una vez, en lugar de ensamblar elementos prefabricados¹⁷. Tras mostrarse por vez primera en la ACE Gallery de Los Ángeles, California, se trasladó al County Museum of Art de la misma ciudad, quien la adquirió e instaló al aire libre, y donde permanece en la actualidad para su experiencia perceptiva.

En un recorrido aproximativo por los jardines de la institución, y siempre de manera sesgada, la rotundidad de las piezas conduce a un primer reconocimiento de su espacialidad interna, que consume aquellas premisas relativas a la correspondencia de forma y contenido. Pero al movernos, y en palabras de James Lawrence, “*nos damos cuenta de la forma en la que las unidades aíslan y especifican áreas de la distancia lejana, enfocando y agudizando nuestra visión*”¹⁸. Expresado gráficamente, se traduce en un espacio interior que completa cada una de las piezas túnel y se expande en sus inmediaciones, diluyéndose en un estanque por el este y topándose con el edificio principal del museo por el oeste (figuras 20 y 21); un mecanismo que nos pone en relación con el entorno, en una experiencia única que se apoya en los distintos grados de sensación e interpretación que se suceden simultáneamente.

En suma, y más allá de los ejemplos analizados, lo que parece claro es la capacidad del espacio para extender sus propiedades direccionalmente, activando parte del contexto en el que se integra. Tanto en la presentación individual del objeto túnel como en su versión multiplicada, el campo directo que se genera interfiere con el comportamiento del espectador, que nuevamente se ve movido a recorrer periféricamente la propuesta. Ahí descubrirá, como ocurría en las cajas de apertura superior, que la forma únicamente encierra un espacio interno con el que se corresponde volumétricamente, del que emana la fuerza espacial que se proyecta ahora horizontalmente en doble sentido.



sección de conjunto

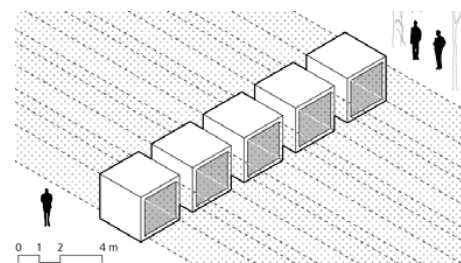


planta de conjunto

20



19



21

14. BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, p. 45. ISSN 0004-3273.

15. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 9, p. 147.

16. Leo Castelli, que llevaba la representación artística de Judd desde 1965, siempre apoyó al nuevo arte, aun siendo grande y costoso; así se lo reconoció el artista, en un artículo que acompañó el catálogo de la muestra *Castelli and His Artists / Twenty Five Years*, celebrada en 1982. Véase JUDD, Donald. Leo Castelli. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 304. ISBN 978-1-941701-35-5.

17. LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 11 [consulta: 10-09-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

18. *Ibíd.*, pp. 12-13.



22

IV.1.2. Pantallas en la redirección del espacio

Cuando las posibilidades combinatorias del objeto túnel parecieron agotarse, Donald Judd hizo evolucionar su configuración elemental con la incorporación de planos interiores, que conseguían multiplicar aún más si cabe los efectos del espacio direccional generado. Así, en la segunda mitad de la década de 1970 aparecen los primeros trabajos que incluyen una partición interna diagonal y que, a priori, desafían la percepción inequívoca del objeto estable, formalmente reconocible. Ejemplifican tal disposición obras como *Untitled*, realizada en 1977 y confeccionada en madera contrachapada (figura 22), donde un tercer plano vertical se presenta de manera inclinada, alejándose de la proyección ortogonal del conjunto. Esto puede relacionarse con la teoría de Claude Parent y Paul Virilo sobre *La función oblicua*, desarrollada una década antes, y que Peñaranda pone en relación al despliegue inclinado de Judd¹⁹. El planteamiento de esos autores, que en el año 1963 fundaron el Architecture Principe Group con un propósito investigador, tenía como objetivo el establecimiento de un nuevo orden arquitectónico, extensible a lo urbano; un orden que, si bien afectaba en mayor medida a la inclinación de los planos vertical y horizontal que habían caracterizado el espacio euclidiano (figura 23), puede tener su repercusión en obras de Judd como la indicada, en lo que respecta a la incorporación del eje oblicuo. Esa experiencia física con lo diagonal, según la lectura de Peñaranda, se traduce en Judd “*en la expansión del ángulo visual que nos permite ver la multiplicación del objeto unísono en toda su singularidad material y espacial*”²⁰.

A partir de ese momento, la incorporación de planos interiores a modo de difusores espaciales se convertiría en una constante, como una exploración de la capacidad extensiva del espacio interno. Prueba de ello son otro par de obras fechadas en 1989 que, tomando la misma estructura en túnel que la obra de 1977, presentaban distribuciones alternativas de esos planos oblicuos (figuras 24 y 25). Al comparar las tres piezas desde un

22 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Madera contrachapada. Localización desconocida.

23 Ideograma de Claude Parent y Paul Virilo, publicado en su teoría de *La función oblicua* a mediados de la década de 1960.

24 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Madera contrachapada. Localización desconocida.

25 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Madera contrachapada. Localización desconocida.

26 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

27 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

28 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.



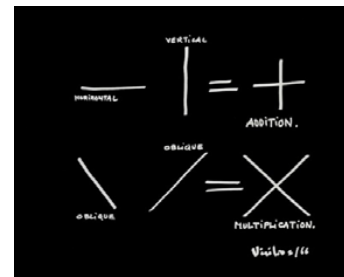
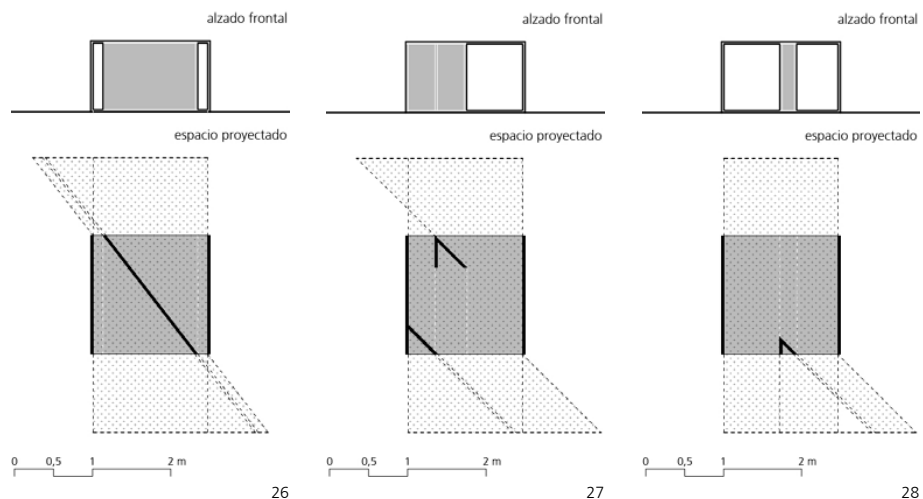
24



25

punto de vista único, como puede ser la apertura frontal, se perciben distintas imágenes interiores, aunque se reconoce una misma forma objetual; una forma que, en los tres casos, alberga el mismo volumen de espacio y se reafirma nuevamente en su correspondencia con el contenido. De esa manera, y combinando nociones compositivas de permanencia y cambio, se descubre una invariabilidad en la percepción formal, que contrasta con la diferenciación perceptiva que inducen las variaciones internas en cada caso; una postura propia del credo minimalista, que expertos en la materia como Francisca Pérez Carreño han identificado en la definición del movimiento artístico como una aprehensión simultánea de la inestabilidad de los estímulos visibles y la estabilidad de lo físico²¹.

Pero a pesar de compartir un espacio interno equivalente, lo que parece claro es que su extensión en el entorno se produce en unos términos exclusivos para cada obra, pues son sus distintos planos oblicuos los que van a redefinir una dirección espacial concreta. Un análisis gráfico comparativo basta para poder discernir la especificidad de esos espacios que se proyectan más allá de los límites formales, y que ven multiplicada su incidencia sobre el espectador (figuras 26, 27 y 28). Según relata a propósito de este tipo de obras James Lawrence, mencionado con anterioridad, “*los diferentes tipos de flujo espacial implican diferentes tipos de movimiento y diferentes sentidos de duración y tiempo*”²². Al campo directo generado en la obra más básica de la categoría del objeto túnel se le suma ahora la presencia de un campo indirecto, como resultado de esos planos oblicuos que parten de un espacio dirigido y que vuelven a redirigir; un mecanismo que genera zonas ocultas y visibles, estimulando al espectador a moverse entre los referidos campos, para descubrir las claves que dan lugar a esa redirección oblicua de su espacialidad.



23

19. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 9, p. 197.

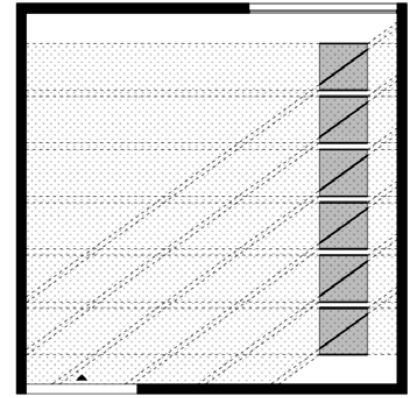
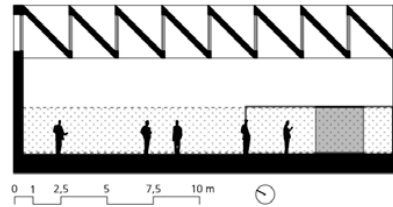
20. Ídem.

21. PÉREZ CARREÑO, Francisca. Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte. En: Javier MADERUELO RASO, ed. *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 57. ISBN 978-8496258662.

22. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 14.



29



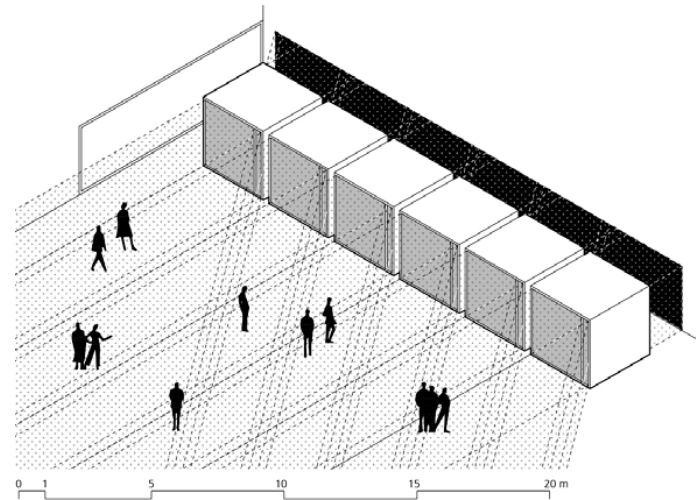
30

29 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Madera contrachapada. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos.

30 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

31 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

32 y 33 Fotografías de niños jugando en la obra de Donald Judd en el Kröller-Müller Museum de Otterlo, tomadas alrededor de 1980.



31

Aunque las tres obras anteriores se han analizado como creaciones aisladas, Judd no tardaría en explorar nuevamente la repetición de unidades, con dos alternativas de agrupación, empleadas previamente en la versión más elemental de la tipología; dos disposiciones que, como entonces, dependían de la direccionalidad principal de sus espacios expandidos. En un primer momento, Judd optó por la distribución en paralelo de esas trayectorias, y en 1977 dio lugar a una propuesta con seis piezas idénticas (figura 29), que reproducían una configuración interior muy similar a la de aquella primera obra individual realizada en el mismo año. Con un tamaño muy considerable, que superaba los dos metros y medio en todas las dimensiones de cada cuerpo, el conjunto se exhibió en una de las salas del nuevo ala del Kröller-Müller Museum de Otterlo²³. En su relación con el contenedor expositivo, su escala no dejaba lugar a dudas del carácter espacial de la propuesta, de fuertes implicaciones arquitectónicas (figuras 30 y 31). Los campos indirectos que se generan en diagonal, y como consecuencia de la proximidad de las piezas, interfieren con la trayectoria ortogonal de los directos, aumentando la complejidad y los efectos perspectivos. La experiencia generada, cuyo alcance adquiere una magnitud sorprendente, queda reflejada en dos célebres fotografías, que recogen a niños saciando su curiosidad espacial (figuras 32 y 33).

Otra propuesta (figura 34), fechada en 1984 e instalada al aire libre en el Laumeier Sculpture Park de San Luis, Misuri, emplea el segundo criterio de ordenación. Los tres objetos individuales de los que se compone, construidos a base de placas de hormigón de seis centímetros de espesor, se alinean siguiendo una misma dirección espacial predominante. Pero los planos oblicuos, dispuestos en sus interiores al modo de mamparas angulares, ya no responden a una presentación idéntica, sino que en cada caso adquieren una posición específica. Al percibir las piezas juntas, Lawrence considera que “*las tres pantallas describen un zigzag*”, que obliga a readaptar eficazmente las visiones sucesivas²⁴; una concatenación de imágenes superpuestas, que redirigen la focalización del entorno que lleva a cabo el espectador en su percepción.

La propuesta se integra en un claro del parque escultórico, y el énfasis en su distribución unidireccional cancela en buena medida la percepción desde sus laterales; un hecho que hace que el conjunto no se vea desfavorecido por el área de estacionamiento de vehículos ubicada en sus proximidades, que se dispone en paralelo a su trayectoria (figura 35). Como revela el análisis gráfico, el espacio fluye ininterrumpidamente y sin obstáculos hasta fundirse con la vegetación, ampliando el ángulo de apertura en su expansión a través de las costillas interiores (figura 36). Tiempo después, la propuesta se reprodujo con variaciones para otra de las grandes exposiciones retrospectivas sobre la obra de Judd en el Whitney Museum, que tuvo lugar a finales de 1988. Para adaptarse a las dimensiones del espacio expositivo de la planta cuarta, Judd incorporó otra unidad más, enfatizando la direccionalidad del espacio (figura 37); un espacio que el historiador y crítico de arte Michael Brenson reconocía en su reseña para *The New York Times*, desde su configuración



32



33

23. Cabe apuntar que la extensión del museo se llevó a cabo bajo el diseño del arquitecto Wim Quist en 1977; el mismo año en el que Donald Judd ejecuta su propuesta. Se desconoce si la misma pudo exhibirse con motivo de la inauguración de los nuevos espacios expositivos de la institución neerlandesa.

24. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 13.



37

en *pasadizo*²⁵. En esta ocasión, la extensión espacial ya no se diluía en el contexto, sino que finalizaba abruptamente en los paramentos verticales de la sala.

Puede decirse que, con creaciones como las analizadas, Judd consumaba la multiplicación de una activación direccional, en un intento por subrayar las posibilidades de un espacio real en el arte, que atrás dejaba el ilusionismo de etapas precedentes; una existencia que comprende factores de propósito y de causalidad, y que conduce a una experiencia que integra simultáneamente los sentidos y la razón. De nuevo, es la experiencia empírica la que concede el carácter unitario a una propuesta y no la articulación de sus elementos constituyentes, como son en estos casos los planos oblicuos que se incorporaban en el interior de las estructuras tipo túnel.



34

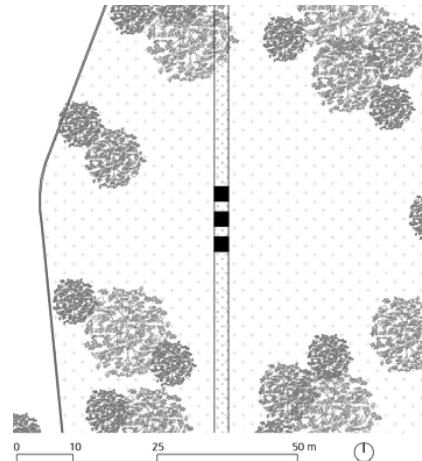
34 Donald Judd, *Untitled*, 1984. Hormigón. Laumeier Sculpture Park, San Luis, Estados Unidos.

35 Donald Judd, *Untitled*, 1984. Plano de implantación de la obra con el esquema de su espacialidad.

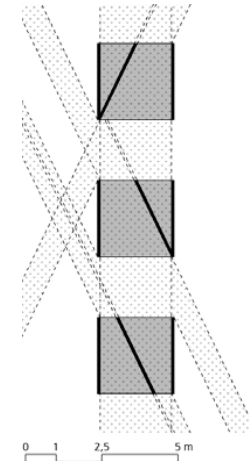
36 Donald Judd, *Untitled*, 1984. Análisis en planta de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

37 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York entre el 20 de octubre y el 31 de diciembre de 1988.

38 Donald Judd, *15 Untitled Works*, 1980-1984. Hormigón. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.



35



36

IV.2. MARCOS EN EL PAISAJE: 15 UNTITLED WORKS (1980-1984)

En la exploración de ese espacio direccional con capacidad extensiva, *leitmotiv* de la categoría espacial que parte de la configuración en túnel, Donald Judd llevaría a cabo una propuesta para exterior a gran escala, que no solo comprendería uno de los planteamientos más ambiciosos dentro de este grupo de obras, sino que llegaría a ser considerada como una de sus creaciones más importantes y culmen de toda su carrera artística²⁶. Se trata de la conocida serie que se compone de quince grupos de piezas en hormigón armado, ubicados en las inmediaciones de la localidad texana de Marfa, donde el artista había fijado su residencia a comienzos de los años setenta (figura 38). Y aunque a finales de esa década Judd ya había realizado obras en exteriores empleando este material y sus técnicas constructivas, ninguna habría alcanzado un tamaño de la magnitud de esta propuesta, que planteaba ahora un desafío insólito en su diseño, producción y, por supuesto, financiación. En los cuatro años que tardó en completarse el conjunto, y para solventar esas limitaciones, Judd trabajaría por etapas con un número limitado de grupos, de tal modo que no proseguía con nuevos grupos hasta haber concluido aquellos iniciados; algo que determinaría el desarrollo de la creación, sin que ello hubiera supuesto algún tipo de problema en la percepción completa resultante.

Los orígenes de esta creación se remontan al año 1979, cuando parecieron hacerse realidad algunas de las pretensiones del artista estadounidense por establecer un nuevo modelo expositivo en esta región del oeste de Texas. En mayo de ese año, y según ha expuesto Marianne Stockebrand en sus investigaciones, Donald Judd y la Día Art Foundation firmaron un primer contrato, que comprendía la realización de “*ciertas esculturas a gran escala para exteriores, cuyo diseño y colocación serían determinados a discreción del artista*”²⁷. Así mismo, la reputada comisaría de arte también ha apuntado que en el referido acuerdo se mencionaba el adobe y el hormigón como posibles materiales, y se fijaba la realización de un grupo escultórico por año, en los cinco años que estipulaba el contrato; cuestiones todas ellas que aún no habían sido definidas de una manera cerrada, al igual que la ubicación concreta de la propuesta, que sería seleccionada por el artista en función de sus necesidades específicas.

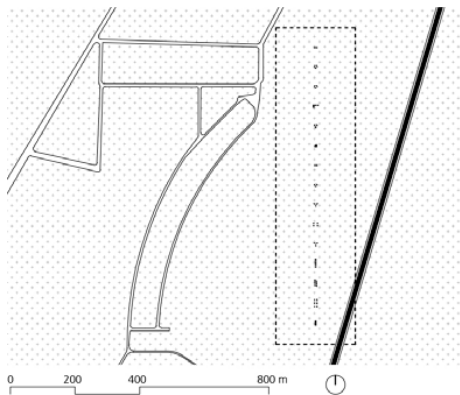


38

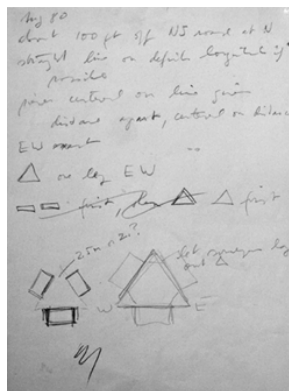
25. BRENSON, Michael. Donald Judd's Boxes Are Enclosed by the 60's. En: *The New York Times*. Nueva York: The New York Times Company, 13 noviembre 1988, p. 35. ISSN 0362-4331.

26. STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, p. 45 [consulta: 07-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

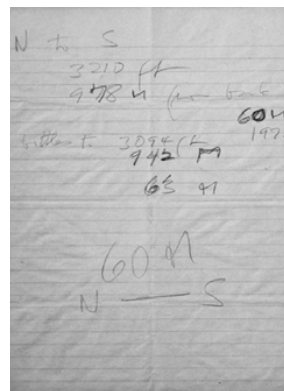
27. *Ibíd.*, p. 47.



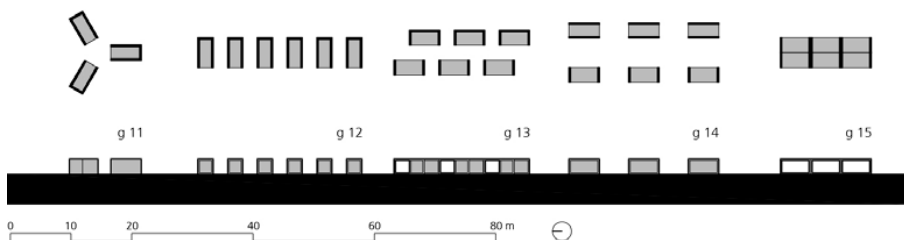
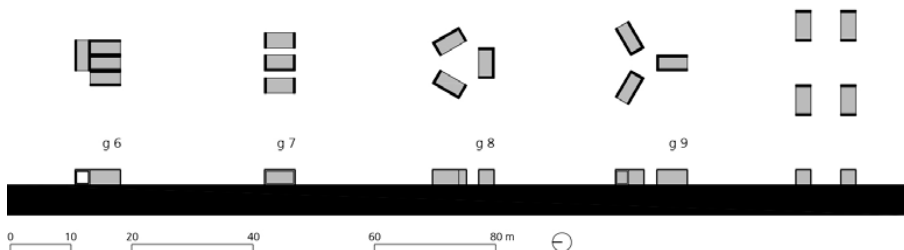
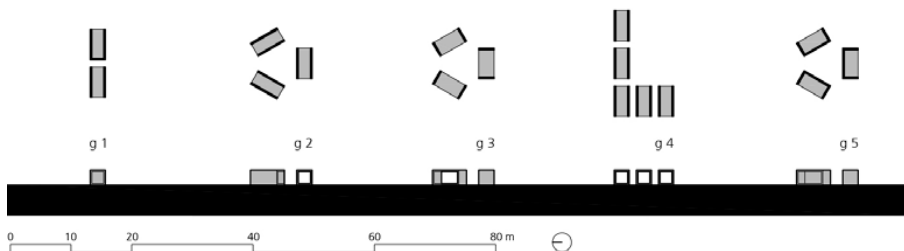
41



39



40



39 Donald Judd, *Drawings and Notes for 15 Untitled Works*, 1980. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

40 Donald Judd, *Notes for 15 Untitled Works*, 1980. Anotaciones a lápiz sobre papel. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

41 Donald Judd, *15 Untitled Works*, 1980-1984. Planta de situación de los 15 conjuntos de hormigón en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

42 Donald Judd, *15 Untitled Works*, 1980-1984. Organización en planta y sección de los 15 conjuntos de hormigón en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

43 Carl Andre, *Spill (Scatter Piece)*, 1966. Plástico y bolsa de cañamazo. Localización desconocida.

44 Carl Andre, *Secant*, 1977. Bloques de madera. Localización desconocida.

42

En las primeras notas que se conservan con el planteamiento inicial, realizadas en agosto de 1980, ya se ofrece una indicación precisa del emplazamiento escogido para instalar los conjuntos de hormigón (figuras 39 y 40). Según se define en esos primeros apuntes, estarían localizados a 100 pies al norte de la carretera de acceso a la localidad por el sur (figura 41), en referencia a un terreno que quedaba comprendido entre dicha vía rodada y una antigua base militar; una infraestructura en desuso que, como se verá más adelante, también fue reaprovechada por Judd para llevar a cabo su ansiado proyecto artístico. De esas notas también se desprende el deseo de disponer los grupos escultóricos alineados en un eje con sentido norte-sur, fijando sus centros geométricos a intervalos regulares; intenciones que se mantuvieron en el resultado final de la propuesta (figura 42). Pero al margen de estas disposiciones configurativas, resultan llamativas otra serie de decisiones relativas a la adaptación previa del lugar, que de algún modo beneficiarían la comprensión de un espacio en extensión con el que iba a trabajar, peor identificado por la falta de referencias en el entorno abierto. Francesca Esmay, quien ha dirigido la conservación de las obras entre 2001 y 2006, afirma que Judd se ocupó de devolver la parcela seleccionada a su estado más natural, con acciones como la plantación de una hilera de árboles junto al arroyo que discurre entre el eje de la propuesta y la carretera²⁸. En definitiva, creó un fondo natural en el lado este, enfrentado a las construcciones preexistentes, definiendo completamente los límites de toda proyección espacial.

Si se atiende a la distribución en planta del conjunto, la dimensión total de su longitud en el eje norte-sur, revela la voluntad de no querer sobrepasar en esas orientaciones las alineaciones que determinaban las antiguas edificaciones militares, con las que establece un diálogo visual de proximidad. Como resultado de dividir esa extensión de terreno en partes iguales, tras haber concretado en quince el número de grupos a realizar, estableció en 60 metros la distancia entre ellos, medidos desde sus respectivos centros, y sin importar la disposición y el número de piezas individuales; una decisión que le permitiría trabajar más libremente con grupos aislados. Con todo ello, Judd habría definido un área fija en la que desplegar volumetrías variables, recurriendo a mecanismos conocidos de repetición y diferenciación, y dando lugar a una presencia en el paisaje que David Raskin tilda de incierta: “*por sí mismas y juntas en serie, [las obras] superan nuestra capacidad para asegurar cualquier narrativa predictiva*”²⁹. Así mismo, en la propuesta también pueden reconocerse otros recursos configurativos que emplean la dispersión y la extensión, desarrollados por otros artistas minimalistas como Carl Andre con *Spill (Scatter Piece)* y *Secant*, que datan de 1966 y 1977 respectivamente (figuras 43 y 44); aspectos integrados por Judd con un notable rigor geométrico, del que emana un ritmo vinculado a lo lírico y lo poético.

Cada una de las piezas que integran los quince agrupamientos cuentan con el mismo formato de 2,5 x 2,5 x 5,0 metros, y se conforman como estructuras prismáticas a base de placas de hormigón armado de 25 centímetros de espesor. Además, Judd presenta esas piezas individuales abiertas en una o dos de sus caras enfrentadas y, en un



43



44

28. ESMAY, Francesca. On Donald Judd's Concrete Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 30 [consulta: 07-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

29. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 6, p. 83.



48

primer reconocimiento perceptivo, conducen a la ya consabida correspondencia de forma y contenido. Así pues, en todos los casos se termina definiendo un campo espacial que posee un foco interior, y que presenta una definida orientación hacia el exterior en uno o dos sentidos. Con el elemento tipo diseñado en todas sus variaciones, Judd hizo combinaciones de un mínimo de dos y un máximo de seis unidades, que orientó en todas las direcciones cardinales (figuras 45, 46 y 47).

La configuración de estos grupos desde su relación con el paisaje, se vincula en su experiencia sensorial con las obras de artistas como Michael Heizer, Walter de Maria o Robert Smithson que, bajo el movimiento del Land Art, se vieron seducidos en su trabajo



45



46



47

45, 46 y 47 Fotografías de una selección de grupos de obras, pertenecientes a los 15 conjuntos de hormigón en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

48 Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976. Hormigón, acero y tierra. Dia Art Foundation, Great Basin Desert, Estados Unidos.

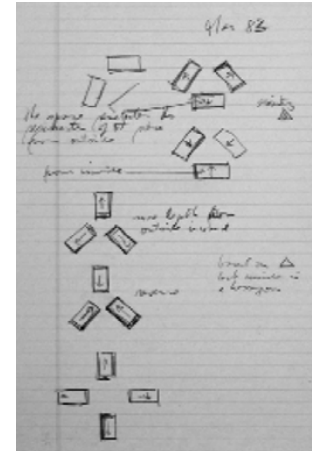
49 Donald Judd, *Drawings and Notes for 15 Untitled Works*, 1983. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

creativo por los vastos desiertos estadounidenses y regiones fronterizas. En todos esos casos se parte de la naturaleza como materia prima, intervenida en sus cualidades inherentes para crear determinados artificios, que apuntan hacia la generación de sensaciones naturales sobre el espectador. Al igual que Judd, trataban de superar los límites impositivos de galerías y museos, como confirma Smithson en su declaración *Cultural Confinement* de 1972³⁰; una tarea de gran envergadura, que acometerían desde el trabajo con el propio paisaje. Pero si hay una obra en la que se reconoce una relación más directa con la propuesta de Judd es *Sun Tunnels*, de Nancy Holt (figura 48), que fue construida entre 1973 y 1976 en el desierto de Lucin, al noroeste de Utah³¹. Se trata de una creación que emplea cuatro tubos cilíndricos alineados por parejas en la dirección de sus aberturas, con la que la referencia astronómica cobra protagonismo en el contexto cambiante del entorno.

A pesar de las analogías, parece más lógico pensar que en el caso de Judd la concepción de su propuesta no respondió tanto a una participación directa de las claves del Land Art, sino más bien a una continuidad tipológica en un ámbito exterior; un ejercicio de síntesis espacial dentro de la categoría, originado con el mismo proceso creativo de diseño y construcción que en esas obras previas. Aun así, destaca a este respecto la utilización por vez primera en trabajos de gran tamaño el sistema métrico decimal, que combinó en adelante con el sistema anglosajón de la pulgada que ya venía empleando.

De los aspectos perceptivos que estas obras generan, es precisamente el sentido del espacio la cuestión más importante de la propuesta, vinculado no solo a los volúmenes que las formas prismáticas encierran en su interior, sino a su extensión en un fragmento definido del desierto chihuahuense. El profesor Kohn repara en “*cómo el espacio es creado, cómo es generado, cómo se desvanece, cómo es indefinido a lo lejos y definido más cerca*”, confirmando la aproximación de Judd “*a la construcción de un vocabulario, incluso a una filosofía, a fin de intentar abordar la espacialidad que su arte crea*”³². No en vano, algunos de los dibujos preparatorios del artista reflejan claramente esa intención de trabajar con un espacio que se proyecta hasta alcanzar los límites físicos del entorno, enfatizando la continuidad y conexión con el propio medio (figura 49). En su lectura se reconocen diversos tanteos organizativos, en los que destaca el uso de flechas para señalar los frentes abiertos o, lo que es lo mismo, la extensión de las propiedades espaciales internas en esos sentidos. Dadas las dimensiones de las piezas de hormigón, y ya sobre el terreno, el espectador podrá descubrir esa fluidez del espacio entrando y saliendo a su través, para verificar *in situ* esa proyección. Es por ello que, en lugar de analizar los conjuntos siguiendo la cronología constructiva que documenta Stockebrand³³, se hará en función de las trayectorias espaciales que generan, por las implicaciones perceptivas que se desencadenan en su experiencia.

Un primer conjunto de grupos parte de lo que sería la disposición más elemental, que enfatiza esa continuidad del espacio en una única dirección. Desde la adopción de un único eje espacial en grupos como el 1 y el 7, numerados por orden creciente en su distribución norte-sur, se consigue poner en relación el frente construido de las preexistencias,



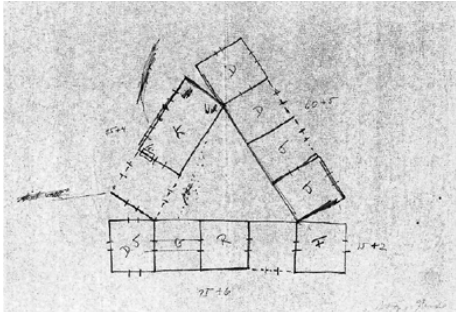
49

30. SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 946-948. ISBN 0-631-16575-4.

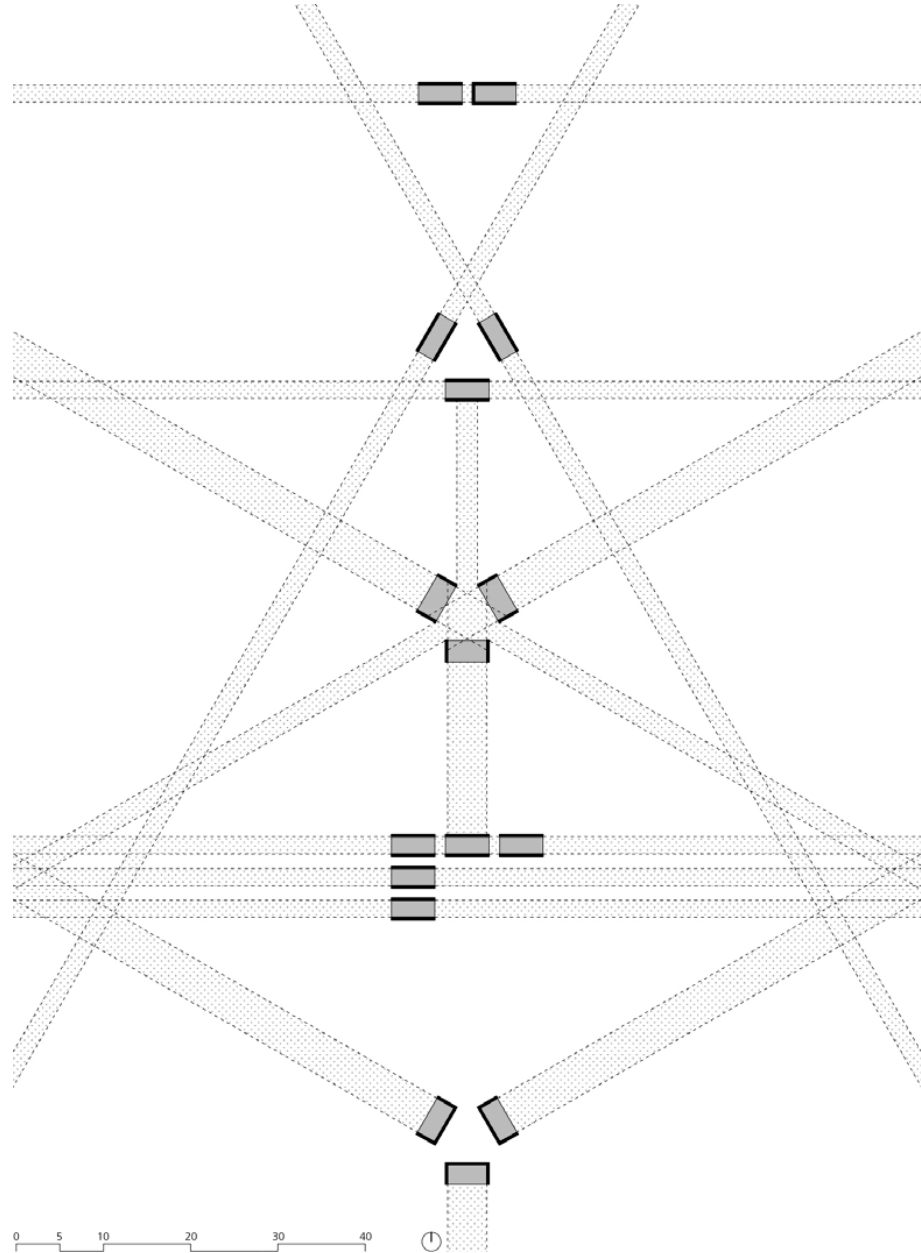
31. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd. En: *Branca. Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, p. 10. ISSN 2183-9190.

32. KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 51 [consulta: 11-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

33. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 26, pp. 48-53.

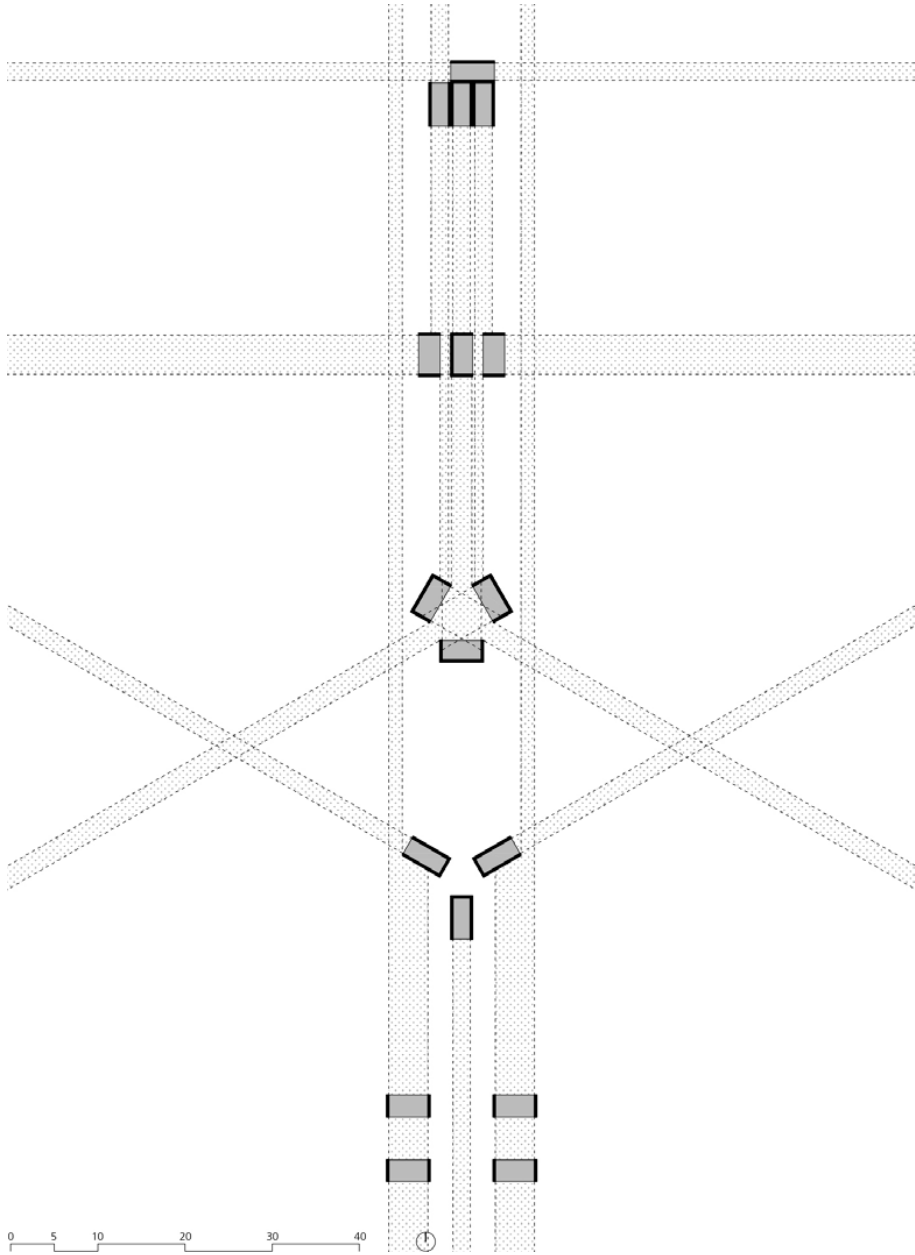


51



50 Donald Judd, *15 Untitled Works*, 1980-1984. Análisis en planta de la espacialidad que genera cada uno de los 15 conjuntos en su presentación.

51 Donald Judd, *Sketch for a triangular house in Arroyo Grande*, 1971. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



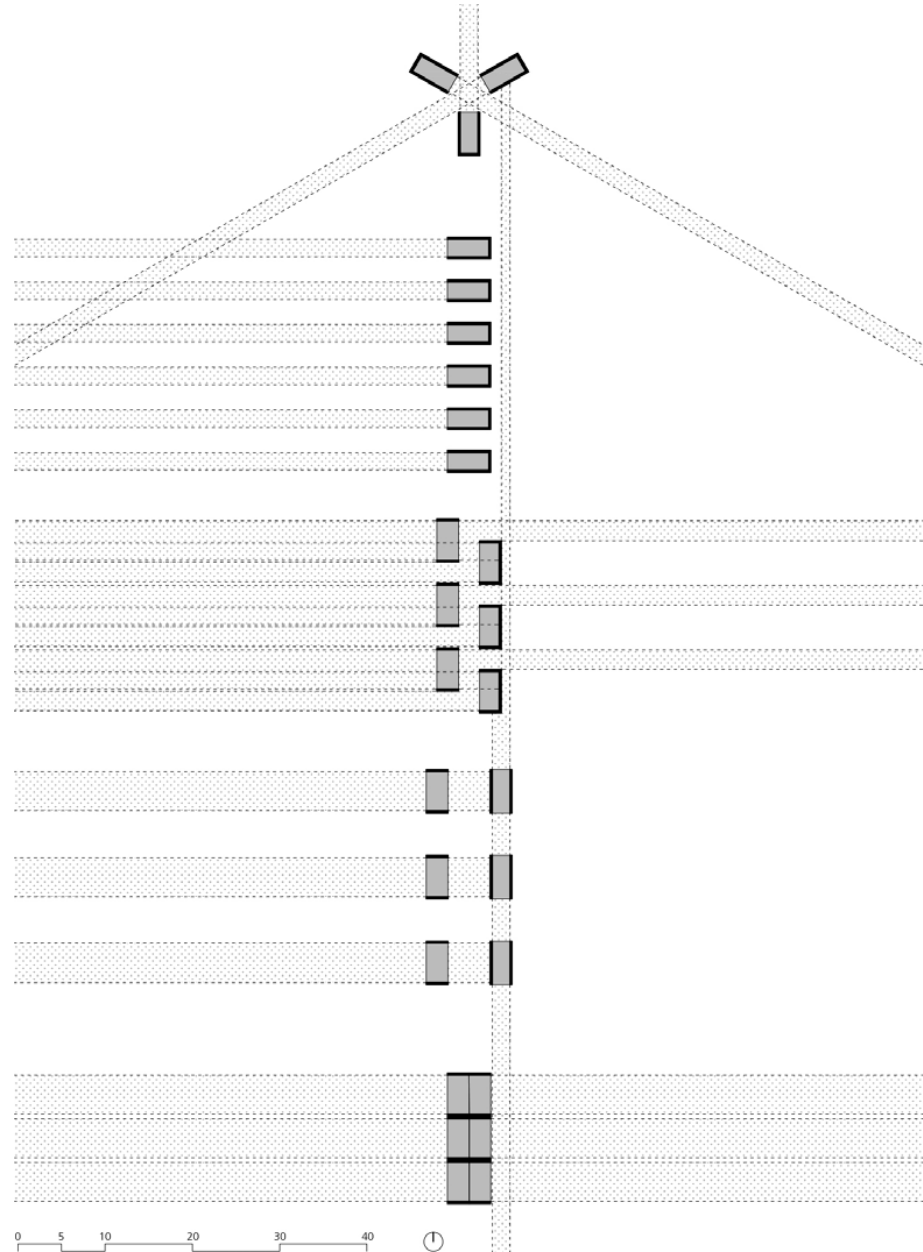


52

50 Donald Judd, *15 Untitled Works*, 1980-1984. Análisis en planta de la espacialidad que genera cada uno de los 15 conjuntos en su presentación.

52 Fotografía de los 15 conjuntos de hormigón en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

53 y **54** Fotografías de detalle en una selección de obras, pertenecientes a los 15 conjuntos de hormigón en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.



50

con el configurado como barrera natural a lo largo del arroyo (figuras 50.1 y 50.7); un efecto que se ve intensificado en otros grupos como el 4, el 12, el 13 y el 15, que repiten en paralelo el referido eje este-oeste (figuras 50.4, 50.12, 50.13 y 50.15). De manera excepcional dentro de este primer conjunto, el grupo 10 plantea la misma repetición paralela, pero siguiendo la disposición norte-sur de la propuesta completa (figura 50.10). En aquellos casos que incluyen piezas abiertas únicamente por una cara, la direccionalidad del espacio se ve interrumpida en un sentido.

Otro segundo conjunto más reducido lo constituyen únicamente dos grupos, que tratarían de extender su espacialidad en trayectorias perpendiculares, establecidas en los ejes que definen los cuatro puntos cardinales. Se trata de los grupos 6 y 14, más heterogéneos en su disposición, que multiplican los efectos perceptivos en su experiencia, como resultado de esa activación espacial cruzada que alcanza un número más amplio de posiciones periféricas (figuras 50.6 y 50.14). Aquí, todas las piezas individuales cuentan con la doble apertura en lados opuestos, pero también tiene lugar una cancelación de trayectorias, en la intersección que se produce entre la proyección de un eje con otra pieza transversal.

Por último, puede establecerse un tercer y último conjunto, cuyos grupos presentan quizás la configuración más inusual de las realizadas por Judd hasta el momento. Todos ellos se constituyen en una disposición radial de tres piezas individuales, en cuyo centro se genera un nuevo espacio abierto, con vocación de patio; un área que, en un orden secundario, se ve más o menos activado en función de la orientación y del grado de apertura de dichas piezas. Así, frente a la disposición tangencial del grupo 2, el 3 consume la extensión completa de ese ámbito, tras aplicar un mecanismo de inversión de caras abiertas y cerradas (figuras 50.2 y 50.3). En otros casos se intensifica la presencia del centro a través de una fuerza centrípeta, como ocurre en los grupos 8 y 11 (figuras 50.8 y 50.11), o se atenúa con otra centrífuga, que se reconoce en el 5 y el 9 (figuras 50.5 y 50.9). Con respecto al origen de esta disposición axial de tres ejes tan característica, podría decirse que es el resultado de un trasvase de ideas arquitectónicas, empleadas de forma inédita en algunos bocetos del año 1971 para una casa en Arroyo Grande (figura 51).

La contemplación de todas estas estructuras, intercaladas en una secuencia lineal de grupos individuales, conduce a una experiencia personal del espectador frente a las obras que, dadas la naturaleza pétreo y la disposición longitudinal, parecen conectarse con su sistema óseo y activar su aparato locomotor. Para expertos como James Meyer, la percepción de la instalación “*constituye toda una experiencia temporal, que implica el encuentro corporal con cada disposición monumental*”³⁴. Se define así un movimiento a través del tiempo, que puede tener resonancias de los *Pasajes* escritos por Walter Benjamin en torno a 1927, y que Rosalind Krauss recuperara como concepto en sus *Passages in Modern Sculpture*, de 1977, para remarcar el aspecto temporal que se sucede en la experiencia espacial de trabajos de este tipo³⁵. A esta lectura se sumarían otras aportaciones como la que ofrece



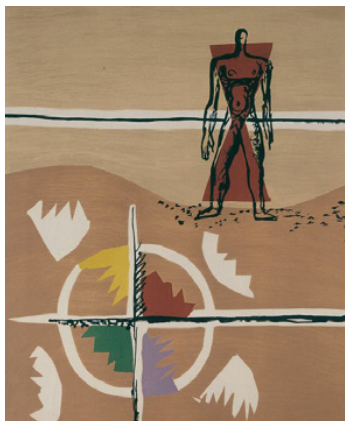
53



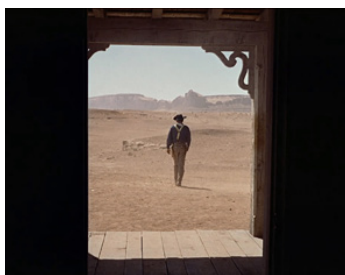
54

34. MEYER, James, *op. cit. supra*, nota 2, p. 186.

35. WEIGEL, Viola. La escultura como vía y lugar. Del monumento a la instalación. En: Markus BRÜDERLIN, ed. *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Trad. de Rafael ABURTO BASELGA. Basilea: Fondation Beyeler, 2005, p. 158. ISBN 84-95216-45-0.



55



56

55 Litografía a color incluida en *Le poème de l'angle droit*, que Le Corbusier publicara en 1955.

56 Escena final de la película *The Searchers* protagonizada por John Wayne, que John Ford rodara en 1955.

Ulrike Rehwagen en su investigación, quien ha abordado la obra de Donald Judd desde una visión cinestésica, analizando la participación del espectador en un proceso temporal ligado a la percepción³⁶.

Cabe no perder de vista la contundencia de Judd, pocos años antes de ejecutar su propuesta en Marfa, al referirse a esa condición temporal: “*Durante mucho tiempo, he considerado que el tiempo no es nada*”³⁷. Para el artista, parece que la concepción del tiempo se hace presente desde una relación de elementos, que se suceden como fenómenos ante la consciencia de un sujeto observador. Ahí es donde entran en juego los efectos de luz y sombra que se generan en las estructuras tipo túnel o marco, capaces de poner de relieve la presencia del conjunto en un horizonte paisajístico, que coronan las montañas de la Sierra de Chinati (figura 52). El dramatismo de esos efectos cambiantes sobre las superficies de hormigón, que se intensifica según grados de proximidad, estimula su exploración en movimiento para descubrir su procedencia (figuras 53 y 54). Confluyen en ese momento los dos tipos de tiempo que maneja la propuesta de Judd y que pueden identificarse: por un lado, ese tiempo de la experiencia que se reconoce desde la percepción dinámica del conjunto y, por otro, el tiempo de la obra como un hecho físico, propio de la espacialidad arquitectónica, que se manifiesta y hace evidente en el desplazamiento de las sombras con el transcurso del día.

Con todo ello, y desde el reconocimiento del espacio que involucra la propuesta, ésta puede interpretarse por tanto en clave existencial. Los marcos que Judd dispone no solo albergan una espacialidad de la que el espectador participa activamente entrando y saliendo a su través, sino que extienden al mismo tiempo sus propiedades en el entorno, capturándolo en visiones parciales. Constituyen éstas unas imágenes ante las que el referido espectador se ve obligado a confrontar su propia existencia, pues descubre encuadrada su posición vertical, contrapuesta de manera perpendicular a la línea que define el horizonte; algo muy similar a lo que define Le Corbusier en *Le poème de l'angle droit*, publicado en 1955, y que ilustra a través de la figura del *modulor* erguido sobre el plano terrestre (figura 55). Otra referencia que reproduce ese paisaje desértico enmarcado se reconoce en la última escena de la película *The Searchers*, también de 1955, en la que John Ford encuadra al personaje que interpreta John Wayne, superponiendo su silueta a la imagen del desierto (figura 56).

En definitiva, y desde una posición sumamente respetuosa con el entorno texano de Marfa, los quince grupos de hormigón posibilitan quince experiencias espaciales concatenadas, formando una intensa trama de perspectivas superpuestas con puntos de fuga múltiples; un mecanismo con el que la propuesta consigue hacerse con el paisaje, que transforma en territorio. Nuevamente, desde la espacialidad contenida de cada una de las piezas individuales que componen cada uno de los grupos que se han analizado, se efectúa una extensión del mismo en paralelo al plano de tierra, en lo que sería una oda al espacio que se apropia del lugar.

IV.3. EL ESPACIO DIRECCIONAL EN LO ARQUITECTÓNICO

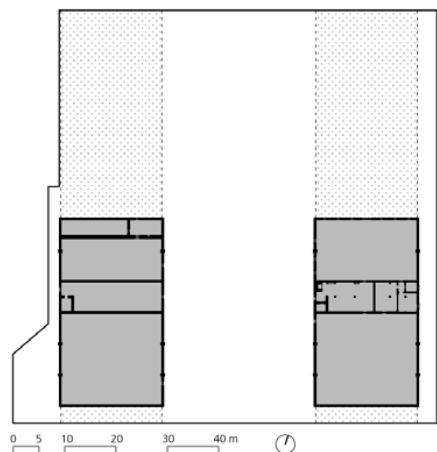
Como ha podido probarse, el trabajo de Judd con la categoría del espacio túnel se habría iniciado con la elementalidad de unos primeros objetos desplegados en el suelo de galerías y museos, a los que amplía luego el soporte, comprobando sus efectos en el contexto que define el paisaje abierto. En esa maniobra experimental y plenamente empírica, destaca el progresivo y creciente valor que el artista concede a los fundamentos propios de la arquitectura, y que comienzan a revelarse como principios válidos en su arte. Así pues, en su creación espacial cada vez cobran más importancia el trabajo con la luz, el control de la escala y la definición de un orden más amplio, que llegaría incluso a participar de lo urbano. Esto también habría desembocado de manera simultánea en toda una serie de incursiones en el ámbito arquitectónico, donde Judd transpone los planteamientos teóricos desarrollados con la producción de sus *objetos específicos*, en los mismos términos que ya han podido descubrirse en capítulos previos de la investigación. Lo que a comienzos de los años ochenta se iba a producir en este sentido, partiendo de un radical y novedoso proyecto expositivo, es lo que Navarro Baldeweg define como un “*desplazamiento de fronteras: desde las piezas [...] en una habitación hasta el hábitat enorme, vacío y lleno de luz natural, que ganó al remodelar unos pabellones y espacios de antiguo uso militar en Marfa Texas*”³⁶.

Así pues, en el presente apartado tratarán de reconocerse algunas de las claves de ese espacio direccional, característico de la disposición en túnel, que Judd aplicara en ciertas intervenciones sobre una arquitectura preexistente, para adaptarla a un personal y ambicioso programa museístico; una diestra operación que, aprovechando la disposición longitudinal con que contaban las construcciones seleccionadas, trataría de resaltar esa espacialidad extensiva horizontalmente bajo nuevos criterios de funcionalidad. Judd continuaba en su empeño de reformular unos nuevos códigos en la exposición del arte más actual, por lo que trabajar con ejes longitudinales, favoreciendo la adopción de recorridos y visuales estrictamente definidos en su direccionalidad, sería considerado como una opción muy apropiada para la experiencia perceptiva de esas creaciones. Con ello, el artista hacía aflorar su consideración crítica del museo como institución, en un intento por favorecer las propiedades espaciales de lo que serían unos recintos expositivos, en los cuales

36. REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die künstlerische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008.

37. JUDD, Donald. Note, 1976. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 283. ISBN 978-1-941701-35-5.

38. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017, p. 190. ISBN 978-84-16906-49-9.



57

su trabajo y el de artistas afines pudiera desenvolverse siguiendo sus propias normas. No debe perderse de vista a este respecto la publicación una década atrás de sus *Complaints* en dos partes, abordadas páginas atrás, en las que Judd sentaba las bases de su crítica institucional a los agentes que intervenían en la escena museística. En última instancia, esa posición le llevó a considerar que una gran mayoría de exhibiciones adolecían de una mala instalación, pues no prestaban atención al espacio de las obras; una circunstancia que trataría de resolver con su proyecto expositivo en Marfa.

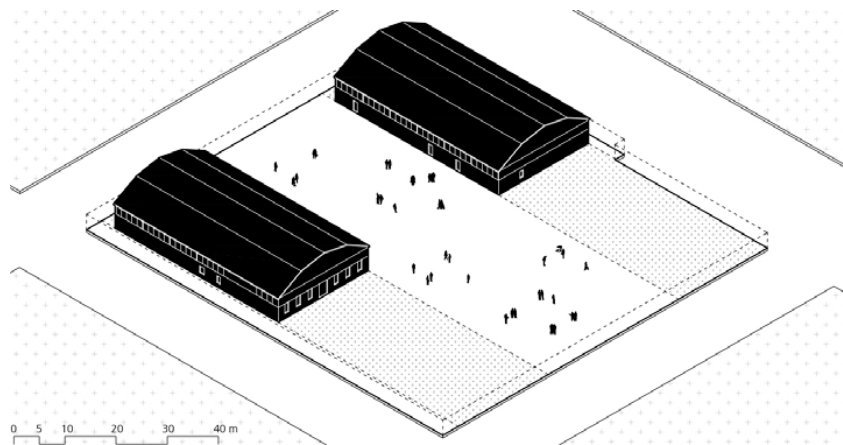
En su empeño de fundar lo que Rudi Fuchs ha denominado como una “*colonia artística*” en el desierto³⁹, Judd contaba ya con una experiencia previa en materia de adecuación expositiva de antiguas estructuras arquitectónicas, como demostró en el edificio ubicado en el 101 Spring Street de Nueva York y en el complejo de La Mansana de Chinati, en Marfa. Con esta última intervención se aludía ya a un tratamiento incipiente del espacio direccional en arquitectura, reconocido tímidamente en los ámbitos concatenados de las dos naves que integraban el conjunto (figuras 57 y 58), en las que Judd concentraba sus objetivos relativos a la exposición permanente del arte: “*es urgente y necesario hacer que mi trabajo perdure en su condición original*”⁴⁰; un propósito que acometería desde lo arquitectónico:

Como he dicho con anterioridad, el propósito primordial del lugar escogido en Marfa es la instalación permanente de obras de arte serio. Insisto en ello porque no hay nada que exista ahora, a pesar del crecimiento de la actividad en los museos y el llamado ‘arte público’, que se acerque lo suficiente a los intereses del mejor arte. Los museos son, en el mejor de los casos, antologías, y el ‘arte público’ es siempre adventicio. E insisto también, porque la idea de las instalaciones

57 Análisis en planta de la espacialidad que se genera con las dos naves principales de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas.

58 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que se genera con las dos naves principales de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas.

59 Cartel de la apertura de la Chinati Foundation, que habría tenido lugar el 10 de octubre de 1987.



58

permanentes, a su vez, se está desvirtuando. Si es así, será el fin de un esfuerzo concienzudo que rebosa la simple confección de pinturas y objetos en mi vida. Debido a la existencia previa de los edificios, mi interés aquí en la arquitectura es secundario. Si yo pudiera volver a comenzar, los dos intereses coincidirían rigurosamente. Pero he procurado incorporar a los edificios existentes en un complejo íntegro. No han sido modificados, solo limpiados⁴¹.

Antes incluso de que Judd concluyese la renovación de La Mansana de Chinati, sus ideas sobre grandes instalaciones mantenidas de forma permanente cobraron una fuerza descomunal. En ese punto surgieron los primeros contactos con la Dia Art Foundation, una institución fundada en el año 1974 por Philippa de Menil, Heiner Friedrich y Helen Winkler, quienes finalmente habrían posibilitado en lo económico los planteamientos visionarios del artista. Pero frente a lo que ha podido afirmarse en publicaciones que han recogido el surgimiento del proyecto museístico en Marfa, Judd reconoce que fue la fundación la que le planteó la concepción de algo grande y coherente, aunque lo cierto es que, como se ha comentado, él ya venía trabajando en esas cuestiones desde su llegada en 1971 a la localidad texana⁴². Del contrato firmado por ambas partes en mayo de 1979, surgiría en primer lugar el conjunto escultórico de quince grupos de hormigón, pero se abriría la puerta a un programa expositivo mucho más amplio, que comprendía el trabajo con estructuras arquitectónicas preexistentes. Dicho acuerdo procuraba, en la línea de las reivindicaciones del artista, que éste pudiera dedicarse “*libremente a sus creaciones, sin preocupaciones de tipo económico y sin tener que ocuparse de cuestiones de ventas en exhibiciones*”⁴³; una circunstancia que trataría de marcar un distanciamiento con respecto a la deriva comercial de los museos.

Pero a comienzos de 1983, cuando Judd había iniciado las intervenciones arquitectónicas con las que acomodaría su propuesta expositiva, las discrepancias entre las partes se veían acrecentadas, debidas en buena medida a una mala gestión de la fundación, que la sumió en una crisis financiera. Eso condujo a plantear en Marfa una organización sin ánimo de lucro independiente de la Dia Art Foundation; una alternativa que el artista acogió satisfactoriamente, pues suponía una oportunidad para restablecer las bases del proyecto de acuerdo a sus criterios personales. Tras unos años de transición asistidos por una comisión de expertos, las propiedades y las creaciones se transferirían a una nueva fundación, la Chinati Foundation, que abriría al público en 1987 (figura 59), confirmando el cumplimiento de sus propósitos:

La mayor parte del arte es frágil y algunas creaciones deben colocarse con la intención de no volver a moverse nunca. Algunos trabajos son demasiado grandes y complejos, y son caros para moverlos. En algún lugar, una parte del arte contemporáneo tiene que existir como un ejemplo de lo que el arte y su contexto deben ser. En algún lugar, así como el metro de platino e iridio garantiza la cinta métrica, debe existir una medida estricta para el arte de este tiempo y lugar. De lo contrario, el arte es solo espectáculo y negocio sucio⁴⁴.



59

39. FUCHS, Rudi. The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1996, vol. 1, p. 1 [consulta: 16-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter01.pdf>

40. JUDD, Donald. Judd Foundation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 286. ISBN 978-1-941701-35-5.

41. JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 430-431. ISBN 978-1-941701-35-5.

42. WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 33 [consulta: 17-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

43. FUCHS, Rudi, *op. cit. supra*, nota 39, p. 4.

44. JUDD, Donald. Statement for the Chinati Foundation / La Fundación Chinati. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 486. ISBN 978-1-941701-35-5.



62

Una vez apuntado el origen fundacional que devino en el establecimiento en Marfa de un nuevo modelo de museo, se está en disposición de efectuar una aproximación a las construcciones preexistentes en las que logró materializarlo, y que serán objeto de análisis en las siguientes páginas. Los primeros edificios en los que se pensó fueron aquellos que componían la antigua base militar Fort D. A Russell, en desuso a las afueras de la localidad, en cuyos terrenos se había planteado la disposición de los grupos de hormigón. El carácter regular de las estructuras militares ofrecía una espacialidad interna con muchas posibilidades en su adaptación expositiva, y del conjunto se destacaron ciertas edificaciones por su tamaño y configuración: dos pabellones de artillería y un antiguo gimnasio, en los que Judd establecería propósitos específicos para dar forma a su renovación (figuras 60 y 61). Lo mismo habría ocurrido en un tercer complejo arquitectónico, un antiguo almacén de lana emplazado en el centro de Marfa, cuyas cualidades internas se reconocieron como óptimas para mostrar la obra de otro artista estadounidense: John Chamberlain (figura 62). Lo que sería una constante en todos los casos, y que conduce al reconocimiento de las distintas intervenciones como una actuación conjunta, es el hecho de integrar el arte en un contexto espacial adecuado, de modo que las creaciones pudieran exteriorizar plenamente su naturaleza intrínseca, ligada precisamente a un trabajo con las propiedades del espacio. En definitiva, con todo ello se trataba de no perder el control espacial de las obras, desde el control espacial de la arquitectura.



60

60 Fotografía exterior de los Artillery Sheds en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

61 Fotografía exterior del Arena Building en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.

62 Fotografía del Chamberlain Building en la localidad texana de Marfa, Estados Unidos.



61

Con respecto a la operación de cambio de usos, y de manera general, Judd consideraba que la sociedad contemporánea había dejado en el abandono un número muy considerable de inmuebles, muchos de los cuales debían conservarse, y que las instalaciones artísticas constituían una de las formas más útiles de hacerlo⁴⁵. Se proponía con ello una reutilización adaptativa, que el profesor Urs Peter Flückiger pone en relación con las prácticas docentes europeas que, en materia de restauración, se popularizaron en los ochenta siguiendo los planteamientos de figuras de la talla de Carlo Scarpa⁴⁶. Siguiendo esa vía, el artista trataría de devolver cada edificio a su estructura original, reconociendo aquellos valores espaciales que terminarían por definir sus instalaciones, como unas propuestas unificadas de arte y arquitectura. En esa línea se llevarían a cabo las distintas actuaciones arquitectónicas, consignadas en los *Activity Reports* de la fundación⁴⁷, y que harían de esa integración unos de los logros más notables de la institución:

El arte y la arquitectura —y todas las artes— no tienen que existir aisladamente como lo hacen ahora. Este error es la clave para la sociedad actual. La arquitectura casi ha desaparecido, pero el arte, todas las artes y en todas las partes de la sociedad, tienen que unirse y hacerlo en los términos en los que nunca lo han hecho. Esto sería democrático en un buen sentido, a diferencia de la creciente fragmentación actual en categorías separadas pero iguales, iguales dentro de las artes, pero inferiores a las poderosas burocracias⁴⁸.

Así pues, con el establecimiento en Marfa de la Chinati Foundation, Judd desarrollaría una propuesta que se aproximaba al concepto de *Gesamtkunstwerk* acuñado por el compositor alemán Richard Wagner, pues se reconoce en su concepción la clara intención de crear una obra de arte total en el paisaje texano. No en vano, la idea de integración de todas las artes fue objeto de estudio en los distintos viajes que Donald Judd realizó por Europa, en los que reparó en el valor de proteger las relaciones entre disciplinas; un hecho que le condujo a trabajar más en términos arquitectónicos, pero ligados siempre a su planteamiento artístico.

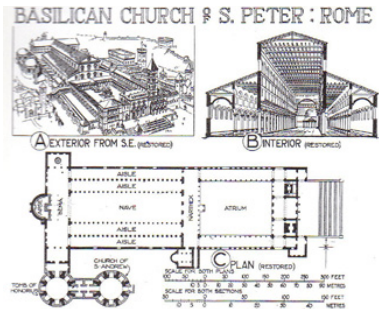
Como ya se ha avanzado, en la manera de abordar la intervención sobre los edificios preexistentes cobró mucha importancia el reconocimiento de aquellas cualidades espaciales, que dependían de la configuración tipológica de las construcciones seleccionadas. En esa tarea, Judd se dio cuenta de que las paredes paralelas que integraban su sistema estructural de muros de carga evidenciaban una sorprendente fuerza generadora, que se transmitía en la contundencia de sus formas externas y, fundamentalmente, en sus organizaciones espaciales internas. Aquí, el tratamiento de los huecos respondería a la necesidad de dar solución a las exigencias funcionales, pero, al igual que en sus objetos, esas aperturas también jugarían un papel destacado en la determinación de circulaciones, y en la creación de nexos visuales en paralelo y perpendicular a la direccionalidad de las construcciones; decisiones todas ellas que partían de un flujo espacial generado con la arquitectura, muy apropiado para conducir un programa expositivo.

45. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 42, p. 15.

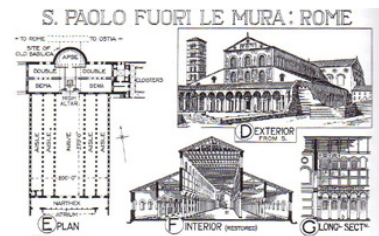
46. FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 30. ISBN 978-3-7643-7526-3.

47. STOCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 32. ISBN 978-0-300-16939-3.

48. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 44, p. 486.



63



64



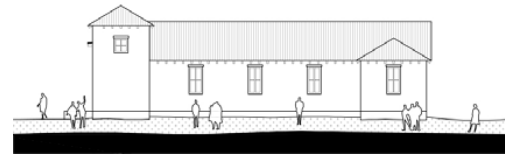
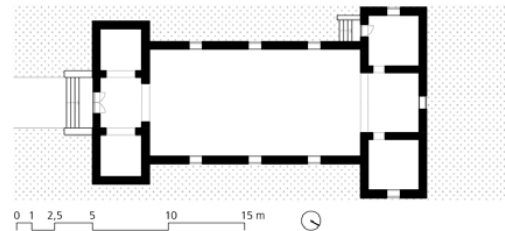
65



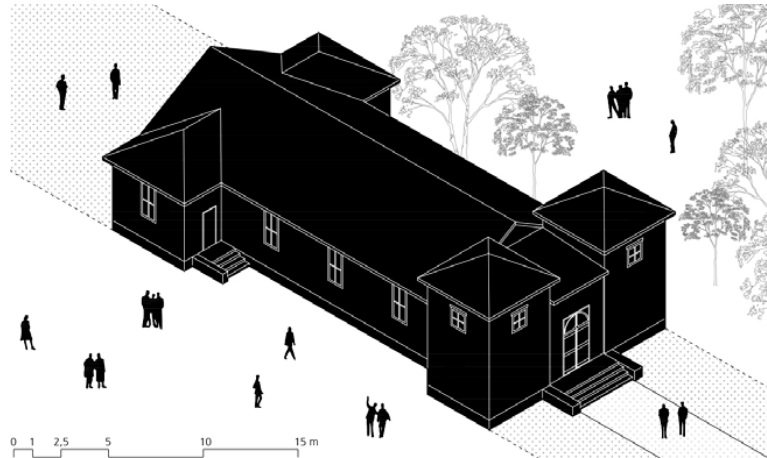
67



66



68



69

63 y 64 Dibujos analíticos de las antiguas basílicas de San Pedro y San Pablo de Roma, realizados por Banister Fletcher con su particular método gráfico.

65 y 66 Fotografías exteriores de la iglesia de La Misión del Sagrado Corazón en Ruidosa, Texas, tomadas con anterioridad a su derrumbe.

67 Fotografía exterior de la iglesia de La Misión del Sagrado Corazón en Ruidosa, Texas, tomadas con posterioridad a su derrumbe.

68 Planimetría de la iglesia de La Misión del Sagrado Corazón en Ruidosa, Texas, elaborada a partir de la documentación publicada por Marianne Stockebrand.

69 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que se genera en la iglesia de La Misión del Sagrado Corazón en Ruidosa, Texas.

Por su formación recibida en historia del arte con maestros como Rudolf Wittkower, Judd era conocedor del protagonismo que ese espacio direccional había adquirido en el transcurso de la historia de la arquitectura occidental; un espacio que, sobre ideas forjadas en la tradición clásica, eclosionó con la basílica paleocristiana asociado a un recorrido simbólico, al que el arquitecto y teórico Christian Norberg-Schulz concede un significado existencial en algunas de sus publicaciones en las que aborda esa arquitectura⁴⁹. Así pues, ese modelo se basaría en un esquema de planta longitudinal, enfatizado desde la secuencia axial que definen atrio, nártex, nave y ábside (figuras 63 y 64), dispuesto según el historiador Alois Riegl “*para que los hombres se muevan en su interior*”; un movimiento que requiere de “*la consideración del espacio en profundidad*”⁵⁰. Cabe destacar que, sobre ese espacio con connotaciones religiosas, Judd desarrolló desde la práctica arquitectónica un primer acercamiento a pequeña escala, al tratar de recuperar en la década de los setenta la iglesia parroquial de la localidad de Ruidosa, Texas, derrumbada en buena parte (figuras 65, 66 y 67). Al margen de su posición contraria a dogmas de fe, el templo, que era conocido como La Misión del Sagrado Corazón, se presentó ante Judd como una oportunidad para recuperar la espacialidad del edificio con fines expositivos⁵¹ (figura 68); un planteamiento con el que quería sacar a la luz su potencial como espacio direccional (figura 69), pero que no llegaría a ejecutarse.

Tal y como se verá en páginas siguientes de la investigación, en las operaciones arquitectónicas que consiguió llevar a cabo con su proyecto museístico en Marfa, Judd puso el énfasis en la espacialidad direccional determinada por las edificaciones, que combinó con un segundo orden de ejes perpendiculares, empleados en la multiplicación de efectos visuales. Eso se apreciará muy bien en la primera de sus intervenciones, la renovación de los dos pabellones de artillería de Fort. D. A. Russell, en los que, quizás con un mayor grado de compromiso personal, llevaría al límite las relaciones entre arte y arquitectura mediadas por las condiciones específicas del espacio; unas condiciones que darían como resultado una superposición de trayectorias espaciales, que de nuevo vendrían a repercutir en la experiencia perceptiva que tiene el espectador en su visión inmersiva. En esa imbricación de trayectorias espaciales que en esos pabellones se produce, desarrollada y probada con sus grupos de hormigón, aunaría perspectivas superpuestas de las que, nuevamente, resulta una experiencia unificada.

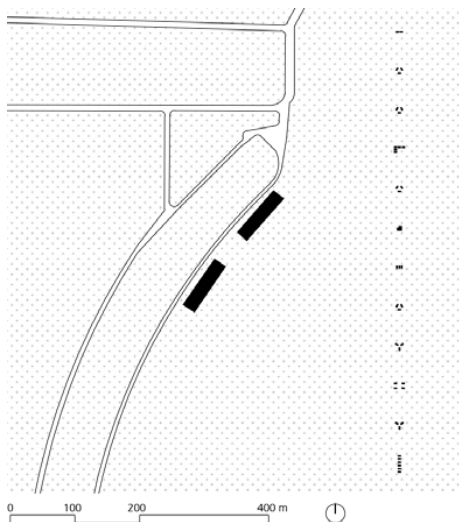
Sería precisamente esa experiencia el fin último de las intervenciones que Donald Judd llevara a cabo sobre las construcciones preexistentes en Marfa, cuyas operaciones arquitectónicas estarían orientadas, según Flückiger, a “*dar a sus edificios una unidad y grandeza, experimentadas a través del espacio*”⁵². Es por ello que, desde las cualidades del espacio direccional desarrolladas con sus objetos y trasladadas a la arquitectura, se estableció un modelo museístico plenamente innovador, que posibilitaría la transmisión del contenido emocional e intelectual de sus propuestas como garantía de esa experiencia; un hecho que redunda en el éxito de su planteamiento espacial más ambicioso.

49. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Trad. de Alcira GONZÁLEZ MALLEVILLE y Antonio BONANNO. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 60. ISBN 978-84-252-1805-7.

50. RIEGL, Alois. *Arquitectura romana tardía: tipologías de la “planta central” y de la “basílica”*. En: Luciano PATTETTA, ed. *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Trad. de Jorge SAINZ AVIA. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, p. 131. ISBN 84-8211-084-5.

51. JUDD, Donald. *La Misión del Sagrado Corazón*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 93. ISBN 3-89322-495-5.

52. FLÜCKIGER, Urs Peter, *op. cit. supra*, nota 46, p. 44.



70

IV.3.1. Superposición de ejes en Artillery Sheds (1979-1985)

En el caso de los pabellones de artillería, el origen de su intervención se remonta a 1979, cuando Judd acordó con la Dia Art Foundation la compra del terreno y edificios principales de la base militar Fort D. A. Russell (figura 70). En un primer contrato, las cualidades espaciales de esas construcciones se destacaban en relación a una propuesta artística, cuyo planteamiento debía surgir “*de un concepto estético de estructura y arte, que pudiera ser removido al ser desmantelada*”⁵³. Autores como Stockebrand han reconocido en esa cláusula la intención de crear una simbiosis de arte y arquitectura, que se ratifica en el contrato actualizado fechado un año después, en el que se matiza el objetivo de ese requisito: “*formar una entidad estética unificada de obra y espacio*”⁵⁴. De esa manera, Judd se desenvolvería como artista y como arquitecto, con la libertad necesaria para llevar a buen término su propuesta.

Pero antes de pasar al análisis de su planteamiento, se hace necesario apuntar una brevísima historia de la fundación de estos edificios, analizada con profusión en los estudios de reconocidos expertos en la materia como Susanne Grube⁵⁵ o Lonny Taylor⁵⁶.



71



72

70 Localización de los pabellones de artillería, en las inmediaciones de la población de Marfa, Texas.

71 Fotografía de la base militar Fort D. A. Russell en Marfa, Texas, tomada en la década de 1930.

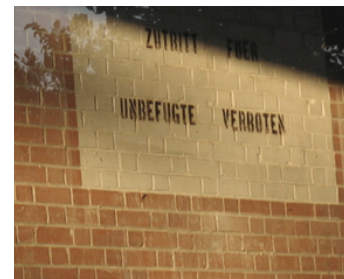
72 Fotografía del Tercer Regimiento de Caballería en Marfa, Texas, tomada en la década de 1920.

73 Fotografía de una de las inscripciones interiores de los pabellones de artillería en Marfa, Texas.

Muchas de aquellas edificaciones que componían Fort D. A. Russell y que Judd habría descubierto cuando llegó a Marfa, estaban relacionadas de una manera directa con el establecimiento en el lugar del Regimiento de Artillería nº 77 del Ejército de los Estados Unidos, alrededor 1935 (figura 71); un asentamiento que no se habría creado *ex novo* en las inmediaciones de Marfa, sino que, a su vez, respondía al establecimiento del campamento del Tercer Regimiento de Caballería, que acampó en el enclave en el año 1911 con el propósito de controlar el contrabando de armas entre Texas y México (figura 72). Conforme pasaron los años, el puesto militar adquirió tal relevancia, que el Ejército cambió su enfoque hacia asuntos de guerra, seguridad y defensa de la nación. Así pues, en la nueva empresa de convertir el antiguo campamento de caballería en un punto clave en el área de artillería, el coronel Robert H. Lewis inició un ambicioso programa de construcción con los fondos adquiridos a través de la Works Progress Administration. Entre las construcciones se incluyeron diversos almacenes para armamento, talleres de reparación y edificios auxiliares, y en 1939 se completaron los dos cobertizos que Judd emplearía, con una capacidad de más de treinta camiones cada uno⁵⁷.

En los años inmediatamente posteriores, y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, los dos pabellones de artillería sufrieron varios cambios de uso, llegando a albergar parte del equipamiento de los Batallones de Aviación y Morteros Químicos, que también se habían asentado en Fort D. A. Russell. Así mismo, y mientras que las tropas eran trasladadas al frente durante la contienda bélica, el fuerte se convirtió en una base de prisioneros de guerra alemanes, que permanecieron en el lugar hasta la victoria de los aliados en 1945; prueba de ello son las inscripciones efectuadas precisamente en los cobertizos, que Judd preservaría como una prueba tangible de su pasado más violento (figura 73). Tal y como se ha relatado en aquellas publicaciones que han recogido la historia del lugar, en el mes de noviembre de ese mismo año la base militar se declaró finalmente inactiva, tras la marcha hacia Europa de los últimos prisioneros de guerra alemanes. Tras treinta y cinco años de actividad, en los que tuvo lugar la construcción de los dos pabellones, el puesto militar se cerró de manera oficial a finales de octubre de 1946.

Sobre el estado de conservación de Fort D. A. Russell en los años setenta, Judd relata que “la mayoría de los edificios no tenían cubierta, había restos por todas partes y el terreno estaba dañado”, mientras que “los cobertizos de artillería eran de hormigón, con un aspecto más sólido”⁵⁸. Estos dos pabellones contaban con una estructura de hormigón armado, combinada con un cerramiento de ladrillo, y sus plantas rectangulares superaban los 1500 metros cuadrados, una ligeramente superior a la otra. Partiendo de esas preexistencias, que presentaban en sus frentes más largos toda una sucesión de puertas vinculadas a sus antiguos usos (figura 74), la intervención de Judd se basaría de un primer reconocimiento de la espacialidad consustancial a esos edificios; una aproximación que le conduciría a trabajar con la direccionalidad del espacio, y que trataría de acentuar con sus operaciones arquitectónicas.



73

53. STOCCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 26, p. 55.

54. Ídem.

55. GRUBE, Susanne. A Brief History of Camp Marfa and Fort D. A. Russell. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1997, vol. 2, pp. 16-18 [consulta: 23-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter02.pdf>

56. TAYLOR, Lonn. Fort D. A. Russell, Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, pp. 57-67 [consulta: 23-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>

57. GRUBE, Susanne, *op. cit. supra*, nota 55, p. 18.

58. JUDD, Donald. Artillery Sheds. En: Marianne STOCCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 72. ISBN 3-89322-495-5.



74

74 Fotografía exterior de uno de los pabellones de artillería con las puertas laterales originales, tomada con anterioridad a 1981.

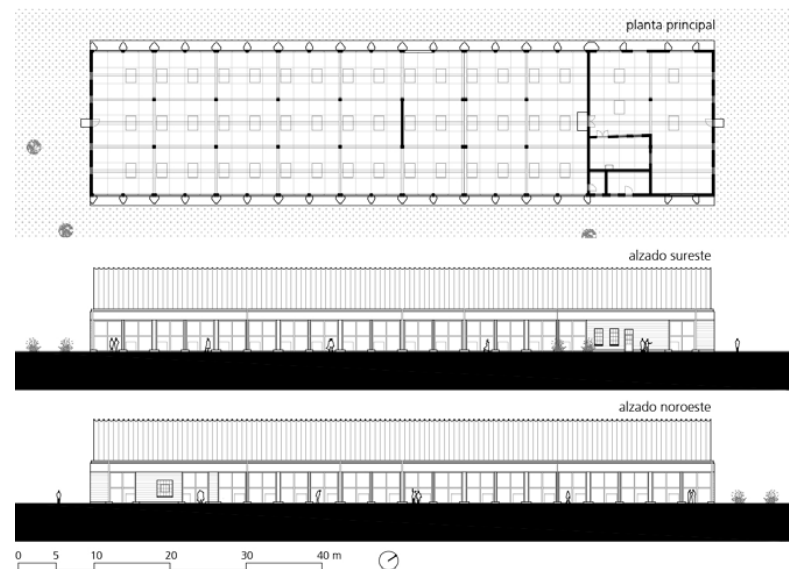
75 Planimetría de los pabellones de artillería, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

76 Maqueta del Kimbell Art Museum de Louis I. Kahn, construido entre 1966 y 1972 en Fort Worth, Texas.

82 Fotografía del modelo tipo de la barracas Quonset, según su diseño patentado en 1941

Como se desprende de la planimetría final que recoge la propuesta de actuación (figura 75), serían dos los ejes que definirían cada construcción, determinados con su disposición longitudinal y con la direccionalidad transversal que se despliega en perpendicular; un planteamiento que Judd descubrió en otras instituciones museísticas como el Kimbell Art Museum de Louis I. Kahn, construido entre 1966 y 1972 en Fort Worth, Texas, donde reconocía un eje edificatorio que se contraponen en perpendicular al eje de la pendiente en la que se implanta⁵⁹ (figura 76). En el caso de los dos cobertizos de artillería, la presencia de ambos ejes se habría intensificado en los términos que se verá a continuación.

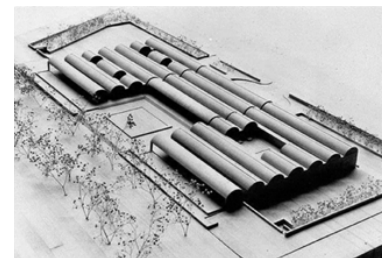
El énfasis en lo que Judd denomina el eje dado, en referencia a la dirección longitudinal que establecen los pabellones, vendría determinado por la necesidad de solventar los problemas de filtraciones que se producían en la cubierta plana, y que llegaban a afectar incluso a las obras instaladas en su interior. Por ello, Judd planteó la posibilidad de cubrir los edificios con bóvedas de medio cañón, en una operación que acentuaba su carácter longitudinal sobre el trazado curvo de la antigua base militar (figura 77). En su diseño se optó por una cubierta metálica, con pliegues profundos en su superficie, que duplicaba la dimensión de los edificios al hacer equivalente la altura máxima de la bóveda con la altura inicial de los galpones (figuras 78 y 79). Otra de las intenciones iniciales, fallida en este caso, fue la materialización en vidrio de los cuatro segmentos circulares de los



75

extremos, desestimada por falta de fondos durante la construcción, que se extendió entre 1984 y 1985 (figuras 80 y 81). Aunque su perfil puede tener resonancias de las formas de Kahn en su museo de Fort Worth, Judd reconocería haber partido en su configuración de las barracas Quonset; estructuras prefabricadas de hierro galvanizado que, también vinculadas a una logística militar, había descubierto en la vecina localidad de Valentine⁶⁰ (figura 82).

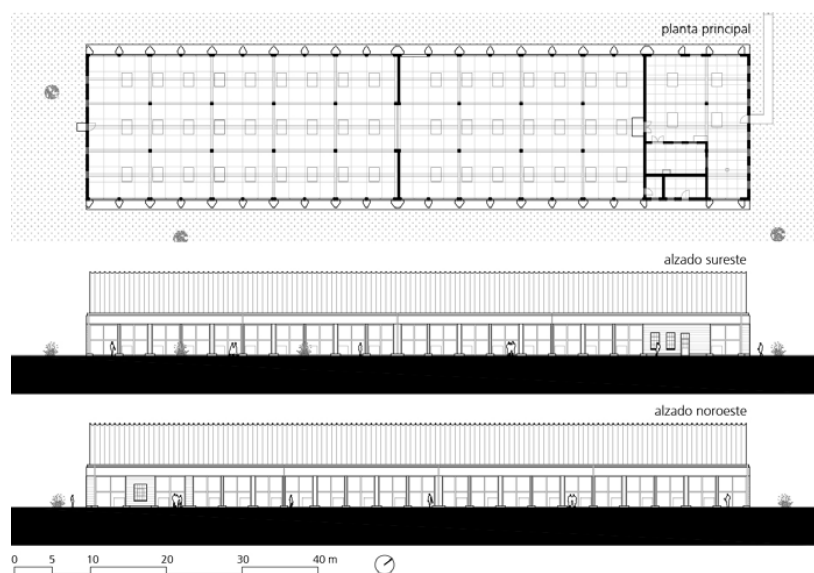
Con anterioridad a esa operación, entre 1981 y 1982, Judd eliminó las puertas laterales, para reemplazarlas con cristalerías y cualificar la propuesta artística de sus interiores (figuras 83 y 84). Desarrolló un primer prototipo de ventana en madera dividida en nueve paños, que sería rechazada por impedir una lectura clara de esas obras en la superposición visual de los marcos (figura 85). Es por ello que finalmente optó por una solución de ventana en aluminio anodizado dividida en cuatro cuartos, cuya fabricación y montaje se encargó a una empresa externa, siguiendo el mismo proceso de producción que en sus *objetos específicos* (figura 86). Con esa sustitución de carpinterías, Judd logró generar dos fachadas de vidrio enfrentadas en cada pabellón, originando lo que él define como eje principal (figura 87); una trayectoria visual que se dispone en perpendicular al otro eje y que se abre al paisaje. En definitiva, con esa apertura transformó las construcciones alargadas en edificios anchos y poco profundos, emulando la espacialidad que se crea en los marcos más amplios de sus quince grupos de hormigón.



76



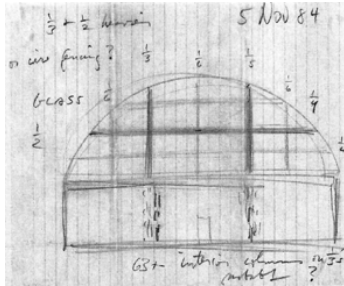
82



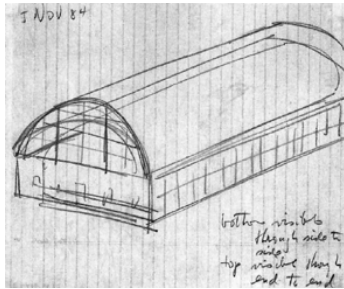
75

59. JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 834. ISBN 978-1-941701-35-5.

60. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 58, p. 74.



78



79



80



81



83



84

77 Análisis en planta de la direccionalidad longitudinal del espacio que se genera en el interior de los pabellones de artillería en Marfa, Texas.

78 y 79 Donald Judd, *Drawings and Notes for the Artillery Sheds*, 1984. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

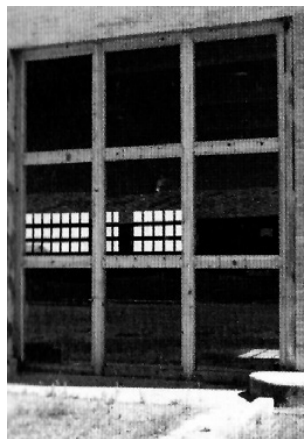
80 y 81 Fotografías de la construcción en 1983 de la cubierta del pabellón de artillería sur.

83 y 84 Fotografías exteriores de uno de los pabellones de artillería sin las puertas laterales, tomadas entre 1981 y 1982.

85 Fotografía del prototipo de ventana en madera, instalado en el pabellón de artillería norte en torno a 1979.

86 Fotografía exterior de la fachada longitudinal de uno de los pabellones de artillería en Marfa, Texas.

87 Análisis en planta de la direccionalidad transversal del espacio que se genera en el interior de los pabellones de artillería en Marfa, Texas.



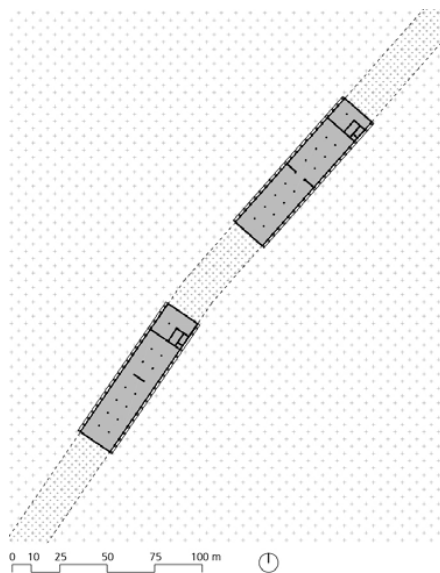
85



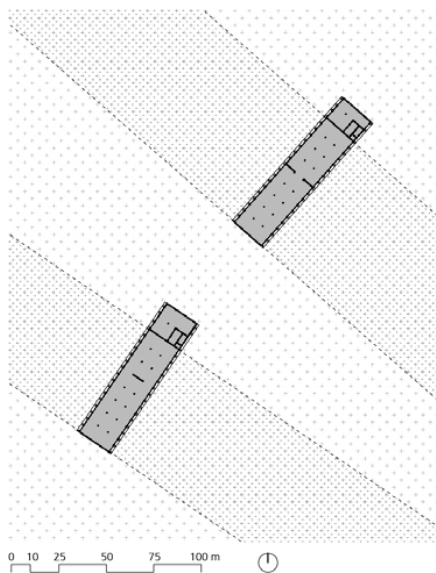
86

Así pues, con dos hábiles operaciones Judd habría podido convertir las maltrechas construcciones en un espacio expositivo, capaz de relacionarse con el arte en unas claves muy diferentes a las empleadas en la exhibición más tradicional. En esa pretendida fusión del arte y la arquitectura también cobraría mucho peso la métrica de las estructuras preexistentes, en la concreción del tamaño, número y disposición de obras en su interior. Luis Rojo y Emilio Tuñón señalan a ese respecto que su propuesta artística entraría de lleno en el campo de la arquitectura, “*como así lo demuestra el uso que se hace de la malla ortogonal de vigas y pilares con que se construye la estructura de estos pabellones*”⁶¹. Dicha propuesta, sus *100 untitled works in mil aluminum* que realizara entre 1982 y 1986 (figura 88), confirman ese ritmo escultórico y espacial, que se expresa en términos de recorridos y perspectivas dirigidas.

Esa simbiosis interdisciplinar adquirió una dimensión excepcional, puesto que la conceptualización de las 100 cajas de aluminio se desarrolló en paralelo a las labores de adecuación arquitectónica. En lo que se refiere a estas obras, y dada la dilatada trayectoria del Judd artista, puede entenderse que su definición fue realmente sencilla; propuestas como las quince cajas de madera contrachapada que realizara en 1976, analizadas con anterioridad, ya reflejan muchos de los conceptos que iba a manejar ahora (figura 89). Así, y siguiendo la lógica espacial de los pabellones, Judd diseñó un prototipo para sus cajas en aluminio de 104,1 x 129,5 x 182,9 centímetros, sobre el que trabajaría para definir un espacio específico en cada uno de los objetos (figuras 90 y 91). Ese primer prototipo, que



77



87

61. ROJO DE CASTRO, Luis y Emilio TUÑÓN ÁLVAREZ. Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. En: *CIRCO*. Madrid: CIRCO M. R. T. coop., 1993, n.º 2, p. 8.



89

produjo la empresa Lippincott, dio lugar a un primer grupo de 25 obras, que aumentó hasta las 70 u 80 en la primavera de 1980⁶². Ese número se vio incrementado, y en enero de 1981 Judd se refiere al contenido de su propuesta como “100 esculturas más o menos”, aun cuando no había acabado de concretar la arquitectura de los cobertizos⁶³. Las últimas piezas que completarían el centenar de cajas se integraron en el conjunto en 1984, como una manera de llevar al límite la exploración de las posibilidades espaciales de un mismo volumen.

Partiendo de la geometría de un prisma rectangular, cada obra define con sus aberturas una configuración espacial diferente, que se intensifica con la incorporación de divisiones internas. Desde el levantamiento gráfico con el que Stockebrand ilustra en otra de sus publicaciones el texto de Donald Judd sobre su intervención en los pabellones⁶⁴, pueden analizarse los tipos de espacio que se generan, y que representan las dos categorías espaciales con las que Judd venía trabajando desde que el Minimal Art alcanzara su apogeo: las categorías del objeto caja y del objeto túnel (figura 92). Si se examinan en su distribución en planta, puede afirmarse que no se presentan agrupadas en función de esas dos estrategias, sino que colman el espacio interior de los cobertizos de un modo más heterogéneo; una decisión relacionada con su voluntad de conseguir un orden espacial más amplio y de naturaleza isótropa.

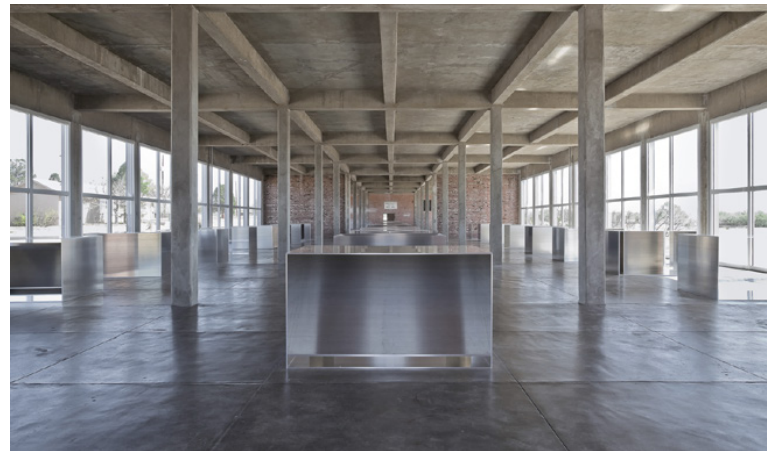
En ese tratamiento espacial de conjunto, y con independencia de cada solución individual, fue esencial el empleo del aluminio anodizado, que conseguía generar una atmósfera deslumbrante en su percepción. Cuando la luz brilla sobre las superficies cambiantes del metal, un halo redirigido invade los pabellones, con unas propiedades

88 Donald Judd, *100 Untitled Works in Mill Aluminum*, 1982-1986. Aluminio anodizado. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

89 Donald Judd, *Untitled*, 1976. Madera contrachapada. Dia Art Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

90 y 91 Donald Judd, *Drawings for Aluminum Works*, 1980. Dibujos a lápiz sobre papel. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

92 Análisis en planta de la direccionalidad del espacio que generan las *100 Untitled Works in Mill Aluminum* en el interior de los pabellones de artillería.

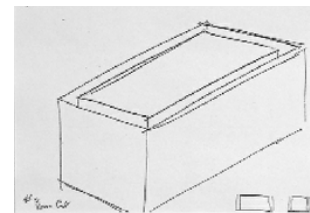


88

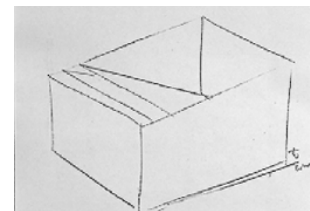
fenoménicas que sumen a la propuesta en una experiencia de emoción (figura 93); un trabajo basado en fenómenos, según habría defendido Adrian Kohn en sus interpretaciones, que recrean sensaciones inmediatas en la estimulación de nuevas formas de ver y pensar⁶⁵.

En el reconocimiento general de la propuesta, una vez definidos arte y arquitectura desde la correspondencia unívoca del contenido y el continente, la integración entre disciplinas se consume, y da lugar a una experiencia total que trasciende lo meramente físico. Al efectuar ese recorrido empírico que se propone, y tratando de concretar sintéticamente los mecanismos espaciales que resultan de las operaciones que acaban de describirse, lo primero que entra en juego es la arquitectura de los dos pabellones, que se expresa en clave escultórica. Desde su aproximación exterior, su lectura ya habla de un espacio implícito en las construcciones longitudinales, que en su interior se vincula al eje dado que define una *promenade architecturale* en términos corbuserianos. Sin embargo, y como ya se ha apuntado, al seguir ese recorrido en cada edificio de extremo a extremo, se contraponen en perpendicular la espacialidad que define el eje principal, que se abre en sentidos opuestos hacia las inmediaciones (figura 94).

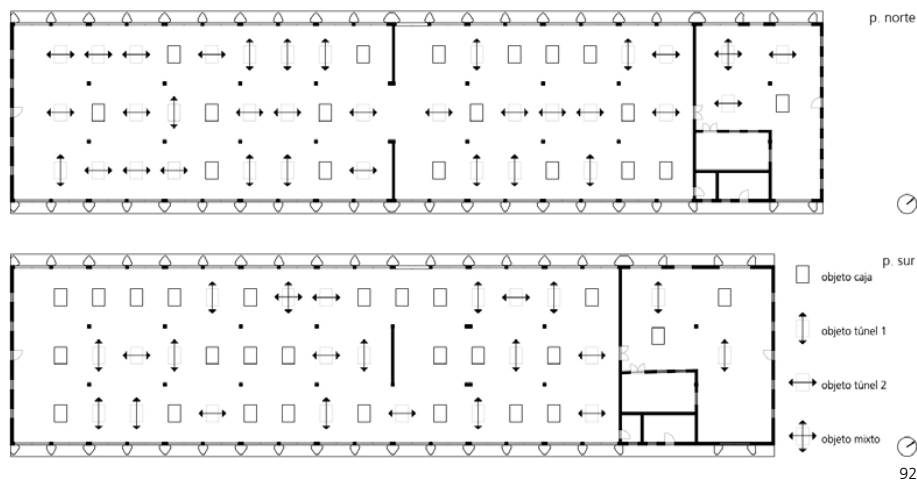
Es en ese punto cuando entra en acción el orden espacial que definen las cien cajas de aluminio, en cuya presentación, y por efecto de la naturaleza reflexiva del metal, se produce una segunda alteración de las trayectorias espaciales que capta el espectador en un estadio previo. Aquí adquiere un papel destacado la condición lumínica que, según el crítico de arte neoyorquino Jed Perl, “*anima las superficies de las cajas de aluminio, volviéndolas teñidas y oscuras en las sombras y, a veces, casi transparentes a la luz, otorgando a estas formas abstractas e impasibles un brillo naturalista*”⁶⁶. Así mismo, los paneles cambiantes son capaces de



90



91



92

62. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 26, pp. 56-57.

63. Ídem.

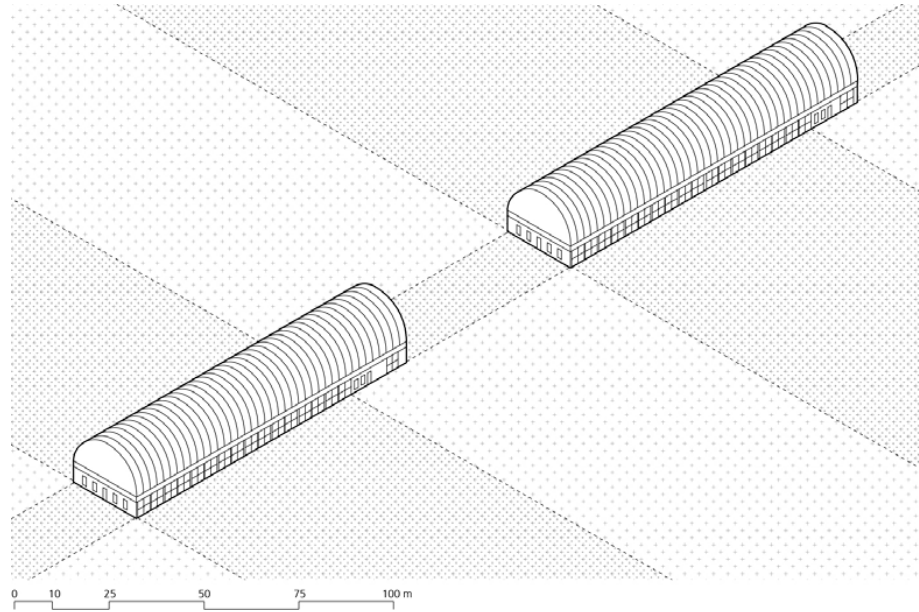
64. JUDD, Donald. Artillery Sheds. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 286-289. ISBN 978-0-300-16939-3.

65. KOHN, Adrian. Judd on Phenomena. En: *Rutgers Art Review*. Nuevo Brunswick: Department of Art History at Rutgers, State University of New Jersey, 2007, vol. 23, pp. 92-94. ISSN 0194-049X.

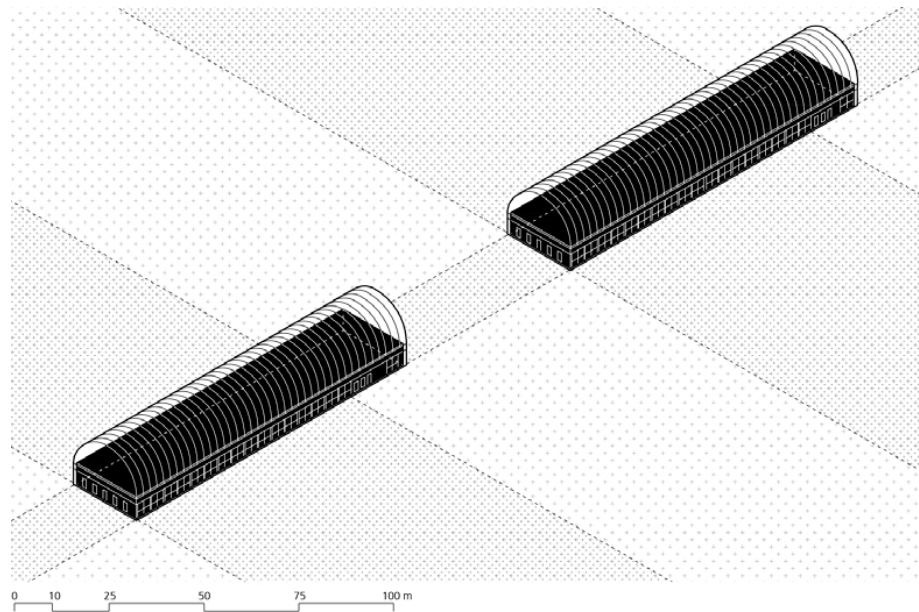
66. PERL, Jed. South by Southwest. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2001, vol. 6, p. 42 [consulta: 27-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter06.pdf>



93



94



95

93 Donald Judd, *100 Untitled Works in Mill Aluminum (Work 25)*, 1982-1986. Aluminio anodizado. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

94 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad interior de los pabellones de artillería en Marfa, Texas.

95 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que generan las *100 Untitled Works in Mill Aluminum*, superpuesta a la interior de los pabellones de artillería en Marfa, Texas.

capturar los colores del entorno en un estado de constante cambio⁶⁷, prueba irrefutable de una temporalidad tácita. Fruto de esos efectos colaterales a los que conduce su materialidad, los espacios contenidos en cada una de las piezas que integran la propuesta, no solo extienden sus propiedades en las direcciones individuales que definen, sino que lo hacen de una manera más difusa. En ese preciso instante se superpone esa multiplicidad de espacios sobre aquellos principales de la arquitectura, en lo que se entiende como un dispositivo de disolución espacial, que confiere al interior de los pabellones un aura metafísica que activa el pensamiento y el sentimiento (figura 95).

Como resultado de esa experiencia que tiene lugar en los pabellones, el visitante reconoce una propuesta artística y arquitectónica integrada, en la que al espacio se suman dos aspectos más, elementales en su trabajo: materia y color⁶⁸; componentes todos ellos que se concretan en un *continuum* experiencial y que, aunque pueden analizarse separadamente en las distintas fases del proyecto en las que intervienen, comprenden una entidad fusionada e indivisible en su percepción. Dicho *continuum* posibilita la visión unificada del arte y la arquitectura, que daría cumplimiento al objetivo principal fijado en Marfa; una integración inspiradora, según Willian C. Agee, “*que recuerda a los ideales de William Morris, Joseph Albers y la Bauhaus, o de Piet Mondrian, Theo van Doesburg y los artistas de De Stijl*”⁶⁹.

Como ha podido probarse, Judd parte de un espacio real que acentúa con mecanismos de la arquitectura, y que ocupa simultáneamente con la instalación de una propuesta artística. Con esa operación, trató de mostrar una alternativa a la excesiva autonomía y descontextualización con la que se presentaban sus obras en museos y galerías, sin reparar en la espacialidad que propicia esa integración del objeto con su medio. Intervenciones arquitectónicas posteriores que trabajan con las mismas claves del espacio y un programa afín, no alcanzarían el desarrollo experimentado con los pabellones de artillería.

IV.3.2. Concatenación en el Chamberlain Building (1981-1986)

Ante el deseo de fundar un complejo artístico en la localidad de Marfa que fuera tomado como modelo en la exposición de arte contemporáneo, Judd quiso demostrar que sus principios en la adecuación espacial no solo eran válidos en la exhibición de su obra, sino en la de artistas coetáneos. Éste habría sido el caso de John Chamberlain, cuya obra, en cierto modo desconocida por el gran público, captó el interés de Judd, que decidió darla un impulso en un entorno plenamente adecuado: “*Creí que había que apoyarle, y que su obra debía estar disponible y visible*”⁷⁰. En una nota del 6 de septiembre de 1979, llega incluso a considerar a Chamberlain como uno de los mejores artistas del momento, aunque sin tal reconocimiento⁷¹, olvidado por una crítica de arte absorta en una labor reduccionista y sugestionada. En la misma nota también llega a plantearse la revisión de algunos de

67. STOCKE BRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 26, p. 58.

68. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Fort D. A. Russell: un nuevo modelo de museo. Materia, espacio y color en la rehabilitación de los pabellones de artillería de Donald Judd en Marfa, Texas. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2017: a vision for the future*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017, p. 1559. ISBN 978-989-654-403-4. Disponible en: <http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2019/01/ICEUBI2017.livrodeproceedings.pdf>

69. AGEE, William C. Endless Possibilities of Color, continued. En: Marianne STOCKE BRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 211. ISBN 978-0-300-19765-5.

70. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 42, p. 30.

71. JUDD, Donald. Notes, September 1979 to January 1981. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 291. ISBN 978-1-941701-35-5.



96



97

sus artículos dedicados al artista en los años sesenta, tratando de poner de relieve esa significativa, pero poco valorada, evolución artística. A partir de ello, Judd consideró la posibilidad de adquirir otro edificio en Marfa, para leerlo en su expresión espacial una vez vaciado y efectuar la instalación de obras de Chamberlain acorde a sus criterios de diseño más específicos. Según ha relatado Jamie Dearing, quien fuera asistente artístico de Judd entre 1968 y 1983, dichas obras de Chamberlain ocuparon inicialmente los pabellones de artillería⁷² (figuras 96 y 97), pero se ubicarían en otra construcción, intervenida ex profeso para su muestra.

El edificio finalmente escogido estaba emplazado en el centro de Marfa, en la intersección que forman Highland Street y la línea del ferrocarril, y fue sede de la empresa Marfa Wool & Mohair Company, con oficinas y almacén (figura 98). La construcción, que databa de 1943, constaba de tres áreas diferenciadas siguiendo una disposición longitudinal, en un largo total de 320 pies, casi 100 metros, y en una misma plataforma elevada a la altura de la vía. Al igual que ocurría en los referidos cobertizos de artillería, la proporción alargada de este edificio definía un espacio de naturaleza extensiva, ideal para la concreción de un recorrido expositivo. Pero tal y como lo describe el propio Judd en el texto donde expone el enfoque de su intervención, las tres secciones que integraban el edificio “*estaban en mal estado y, en este caso, no estaban bien construidas*”⁷³. En ese punto inició un proceso de rehabilitación, mejorando las condiciones arquitectónicas de fachadas, cubiertas y carpinterías, en una operación que devolvía la habitabilidad al espacio y lo hacía óptimo para su reutilización expositiva (figuras 99 y 100).

Sin embargo, aunque los acuerdos iniciales con la Dia Art Foundation contemplaban otros fines para el edificio, fue en 1980 cuando se decidió instalar allí las obras de Chamberlain, dos años después de que la institución comprara el inmueble. En su interior, y de manera complementaria a ese propósito principal, Judd incorporó una oficina

96 y 97 Esculturas de John Chamberlain instaladas en los pabellones de artillería en Marfa, Texas.

98 Localización del Chamberlain Building, en el interior de la población de Marfa, Texas.

99 y 100 Fotografías exteriores del Chamberlain Building, tomadas tras la intervención de Donald Judd.

101 Planimetría del Chamberlain Building, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.



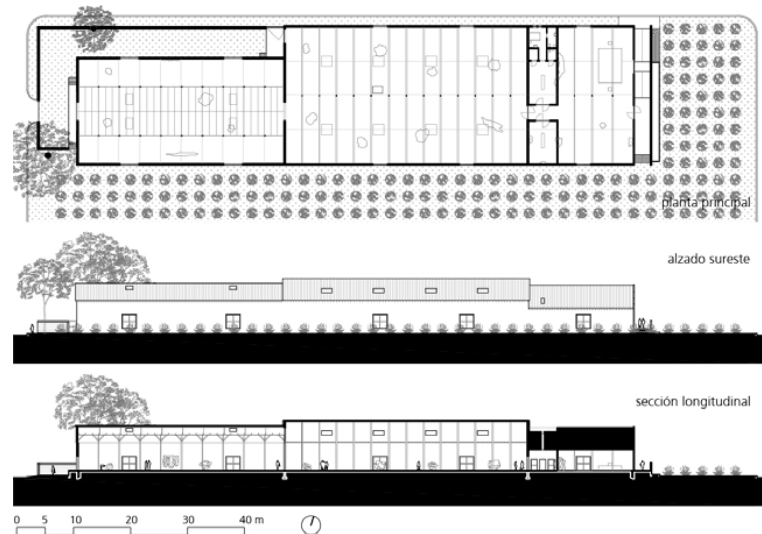
99



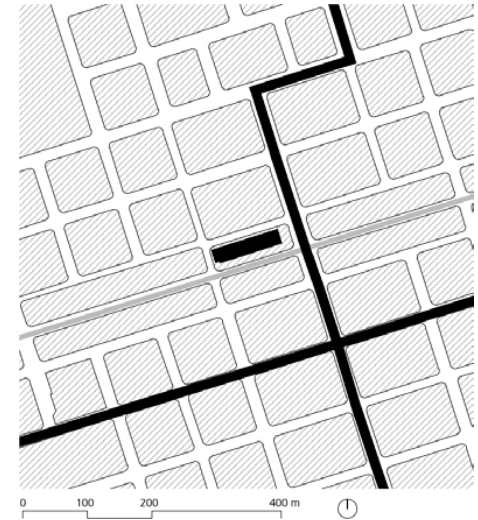
100

y un apartamento, que expresaba nuevamente su interés en fusionar arte y vida, como había estipulado en La Mansana de Chinati. En el exterior, dispuso un muro de adobe en el extremo oeste completando en planta una disposición rectangular, y en el resto de parcela, en contacto con la vía, dispuso grava y plantas de sotol siguiendo una retícula ortogonal⁷⁴. Las operaciones arquitectónicas para acoger el trabajo de Chamberlain se completarían con un muro bajo en el frente este, que conseguía generar un acceso menos inmediato, vinculado ya a un recorrido (figura 101).

A la luz de la planimetría final de la intervención en el edificio, dichas operaciones pueden leerse como una manera de armonizar las tres áreas diferenciadas de la construcción, que en origen albergaban usos complementarios del programa. La articulación de esos espacios interiores se llevó a cabo desde un eje longitudinal, siguiendo la dirección que establecen los muros de carga paralelos que recogen la estructura de cubierta. Para la definición de dicho eje se tomó aquel que determinaba el último de los espacios de la construcción, ofreciendo una posición descentrada en los dos primeros, cuya línea de centro también se presentaba ocupada por toda una fila de pilares metálicos (figura 102). Tratando de enfatizar aún más si cabe esa disposición axial, Judd optó por cegar algunos de los huecos preexistentes y abrirlos en posiciones estratégicas, garantizando con su orientación un espacio cohesivo⁷⁵. A diferencia de lo que ocurría en los pabellones de artillería, aquí no adquieren protagonismo los ejes transversales, cuyo uso se confía a la configuración del acceso y a una iluminación enfrentada (figura 103).



101



98

72. STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 11 [consulta: 30-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

73. JUDD, Donald. Chamberlain Building. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 78. ISBN 3-89322-495-5.

74. *Ibid.*, pp. 78-79.

75. *Ídem.*



104

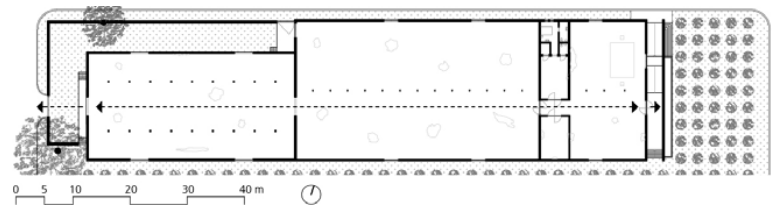
Antes incluso de que se dieran por concluidas las obras, y según ha apuntado Stockebrand, Chamberlain visitaría el edificio para supervisar la instalación de su trabajo, y verificar según su propio criterio la integración con la arquitectura⁷⁶. La cronología de dicha instalación también la habría relatado con gran profusión Stockebrand, en una exposición que entremezcla con los aspectos esenciales de su propuesta, como la materialidad y el color de sus superficies plegadas⁷⁷. Pero quizás lo más destacado del montaje podría ser la disposición de esas obras a ambos lados del eje, que refuerza la direccionalidad del espacio y cualifica el recorrido que se genera a lo largo de toda su longitud; un recorrido que, en su experiencia, se ve activado por la iluminación de las esculturas, que se efectúa en algunos puntos desde lucernarios superiores generando efectos sorprendentes para el espectador (figuras 104, 105 y 106).



105



106



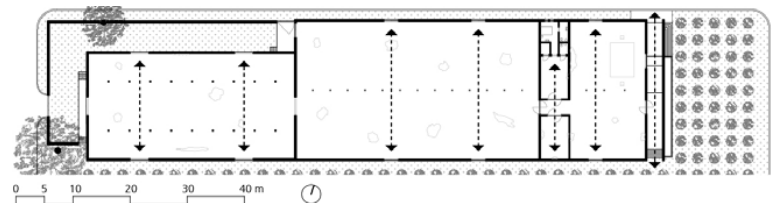
102

102 Análisis en planta de la direccionalidad longitudinal del espacio que se genera en el interior del Chamberlain Building en Marfa, Texas.

103 Análisis en planta de la direccionalidad transversal del espacio que se genera en el interior del Chamberlain Building en Marfa, Texas.

104, 105 y 106 Fotografías del recorrido expositivo sobre el eje longitudinal que se define espacialmente en el interior del Chamberlain Building.

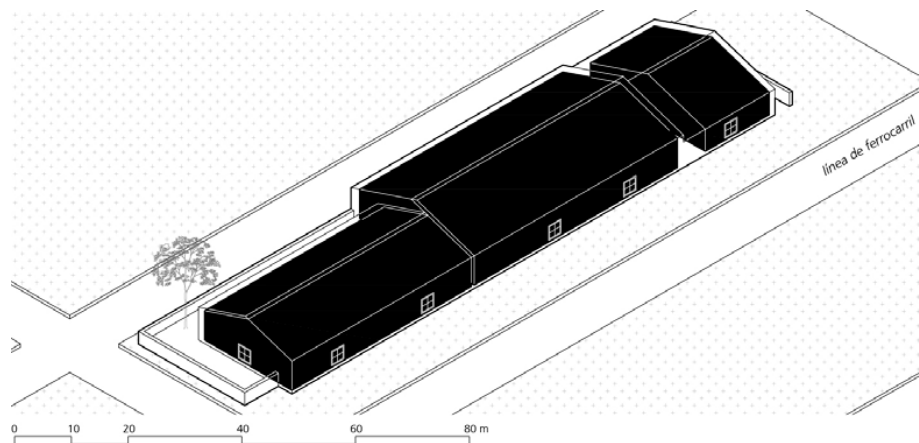
107 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad interior del Chamberlain Building en Marfa, Texas.



103

En suma, la integración de arte y arquitectura se consiguió en este caso desde la fuerza espacial potenciada por Judd con su intervención, que ayuda a entender la propuesta como un todo unificado que se lee en una experiencia total. El espacio del extremo por el que se efectúa el acceso, con un falso techo que oculta las cerchas de la cubierta, no solo acoge al espectador en su llegada, sino que le predispone a iniciar un camino de naturaleza empírica. Así mismo, y dentro de ese primer ámbito expositivo, las dos puertas giratorias enfrentadas ayudan a reconocer esa dirección que establece el eje, y que tendrá su continuidad en las salas adyacentes. Una vez superado el umbral que define la banda transversal que se interpone en el recorrido, en una suerte de espacio intermedio que pone a prueba la efectividad del eje con la inclusión en ese punto de dos puertas más enfrentadas, la proyección axial se reconoce hasta el límite final del edificio; una secuencia de ámbitos concatenados que conduce al espectador por la instalación de Chamberlain, siguiendo la dirección que establece el espacio (figura 107).

La fragmentación inicial de la espacialidad interior, que se expresaba en las tres dimensiones fundamentales de cada parte de la construcción, consiguió resolverla Judd desde el discurso que establece el recorrido axial; una trayectoria que hace fluir el espacio en un mismo sentido, siguiendo los mismos principios desarrollados con los objetos que partían de una disposición en túnel, y cuya experiencia se cualifica ahora con un último aspecto que reconoce perspicazmente Urs Peter Flückiger: el sonido que los trenes generan a su paso con una trayectoria paralela a la edificación⁷⁸. Esto aportaría a dicha experiencia un efecto multisensorial, donde el sonido del ferrocarril se suma a la percepción del conjunto, y potencia la condición maquinista que subyace en las más de veinte obras que allí se instalaron.

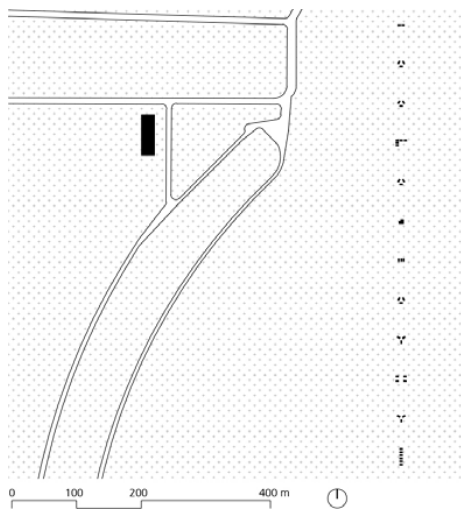


107

76. STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. John Chamberlain Building, 1983. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 114. ISBN 978-0-300-16939-3.

77. *Ibíd.*, pp. 114-127.

78. FLÜCKIGER, Urs Peter, *op. cit. supra*, nota 46, p. 99.



108

IV.3.3. Bifurcación en el Arena Building (1979-1986)

De nuevo en los límites de lo que había sido Fort D. A. Russell, y de manera paralela a las dos intervenciones analizadas anteriormente, Judd se interesó por otra construcción militar, en la que daría continuidad a sus intereses multidisciplinares desde el trabajo con la condición direccional del espacio. Ésta se ubicaba en el extremo norte de la antigua base, en la parte externa de la curva que definía la disposición de los barracones (figura 108). Judd describió la preexistencia como una estructura de pilares metálicos embebidos en unos potentes muros paralelos de adobe, sobre los que se resolvía el apoyo de ocho grandes cerchas que soportaban la cubierta⁷⁹. Esa estructura, que salvaba una nada despreciable luz de 66 pies, algo más de 20 metros, generaba un gran espacio diáfano y perfectamente iluminado, ligado a sus usos originales. Su configuración recordaba en gran medida a las dos construcciones simétricas que Judd había adaptado en el interior de La Mansana de Chinati, en cuya intervención había comenzado a trabajar con esa espacialidad dirigida, aplicada desde la arquitectura. En esa línea, Judd trataría ahora de iniciar un proceso de renovación integral en esta construcción, que presentaba ciertas deficiencias en su estado de conservación, evidentes incluso desde los terrenos aledaños (figura 109).

En origen, el edificio había sido empleado como un hangar de aviones, lo que quizás explica la relativa posición distante que tomara con respecto a las otras construcciones que configuraban la antigua base militar. Este primer uso, justificado con la necesidad de patrullar los terrenos fronterizos en un momento convulso de revolución en México, acabaría por abandonarse, y la infraestructura albergó un gimnasio y almacenes de la intendencia. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, una vez cerrado el fuerte, Judd relata que se desmontó el suelo del gimnasio y se rellenó con arena, con el propósito de convertirlo en sala ecuestre⁸⁰ (figura 110); un hecho que habría dado nombre al inmueble:

108 Localización del Arena Building, en las inmediaciones de la población de Marfa, Texas.

109 Fotografía exterior del Arena Building en Marfa, Texas, antes de la intervención de Donald Judd.

110 Fotografía interior del Arena Building en Marfa, Texas, tomada cuando era usada como sala ecuestre, alrededor del año 1950.

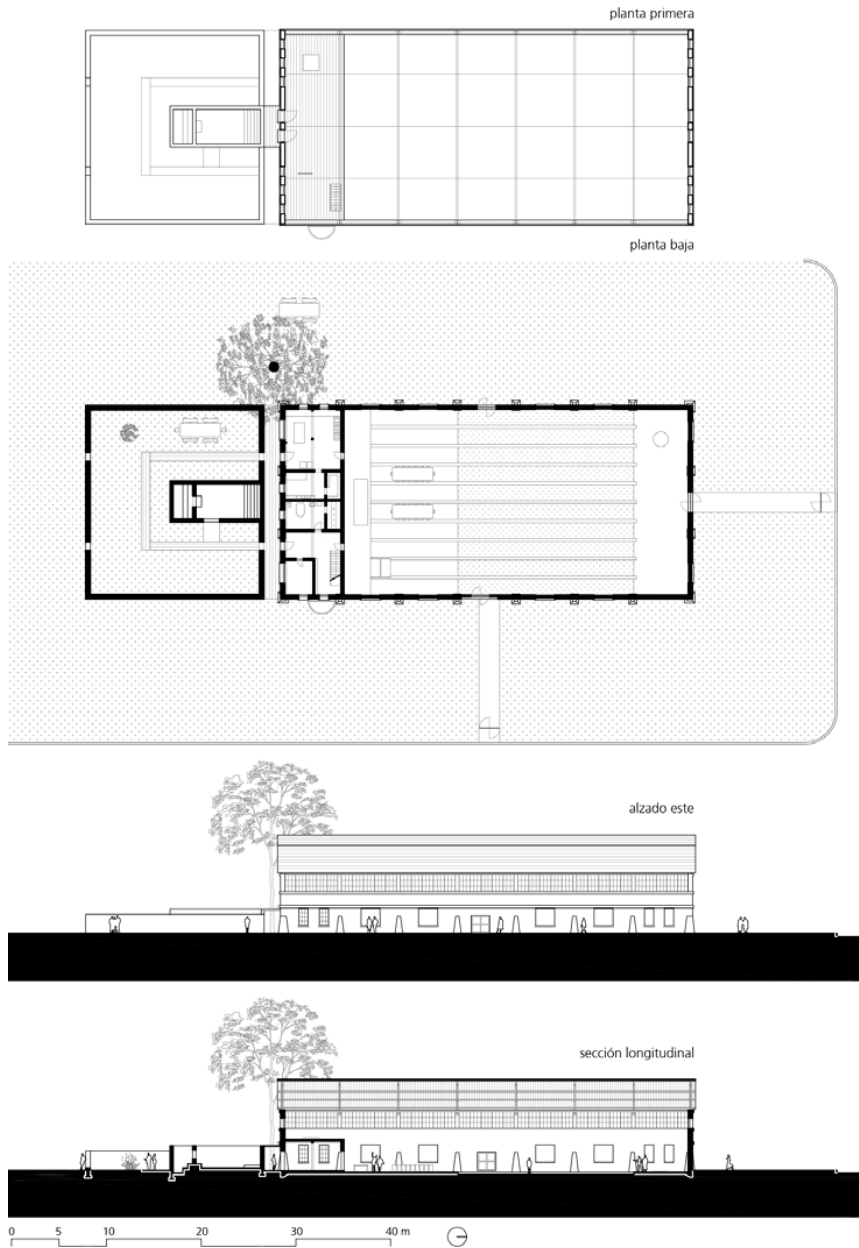
111 Planimetría del Arena Building, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.



109



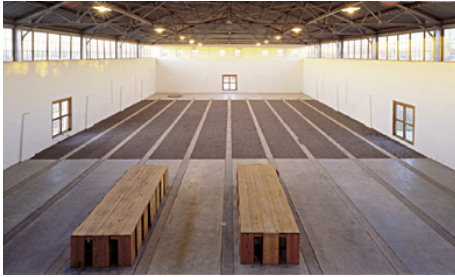
110



111

79. JUDD, Donald. Arena. En: Marianne STOCKE-BRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 82. ISBN 3-89322-495-5.

80. Ídem.



112



113

edificio Arena. A través del artista, la Dia Art Foundation adquirió el edificio en 1979, aunque las obras de renovación no comenzaron hasta 1980, con unos propósitos iniciales para el mismo que no estaban del todo claros. Stockebrand apunta que Judd pudo haberlo planteado como un gran estudio de arte⁸¹, pero Dearing, con cierta implicación en el proyecto, lo habría definido como un centro de estudios audiovisuales:

Don está pensando en términos de construir una biblioteca de música, diapositivas de su obra y de otras no instaladas en Marfa, y de películas, todo lo cual permanecería como parte del proyecto total. Estos materiales coleccionados por Don tendrían un valor real y específico para los estudiosos e historiadores, y estas incorporaciones formarían parte de una instalación permanente y de la naturaleza del estudio que está construyendo Don⁸².

De esa nota, puede deducirse que Judd habría tratado de transferir al edificio algunos de los usos que aún estaba acomodando en La Mansana de Chinati. En esa línea de actuación, lo que parece claro es que Judd no descartaba la posibilidad de instalar también una gran obra suya realizada en metal u hormigón, dispuesta a lo largo de las dos largas paredes enfrentadas⁸³. Así pues, vuelve a aflorar el deseo de fortalecer los valores espaciales del edificio en su desarrollo longitudinal, como sucedía con las intervenciones planteadas en los pabellones de artillería y en el edificio Chamberlain; un planteamiento asumido con determinación, del que habría resultado la organización final de la edificación (figura 111).

De entre todas las operaciones efectuadas sobre el edificio, se reconocen dos como las más destacadas en el trabajo con esa direccionalidad del espacio, que introducen cambios con respecto a las otras renovaciones. La primera de ellas tiene que ver con el tratamiento del suelo en el área de la nave, y se planteó al comienzo de la rehabilitación. Al retirar la arena del picadero, Judd destapó “unos largos soportes de hormigón que dividían el

112 Fotografía interior del Arena Building en Marfa, Texas, tras la intervención de Donald Judd.

113 Donald Judd, *Untitled*, 1980. Grabado en negro. Localización desconocida.

114 Análisis en planta de la direccionalidad longitudinal del espacio que se genera en el interior del Arena Building en Marfa, Texas.

115 Fotografía interior del Arena Building en Marfa, Texas, tras la intervención de Donald Judd.

116 Fotografía exterior del Arena Building en Marfa, Texas, tras la intervención de Donald Judd.

118 Análisis en planta de la direccionalidad transversal del espacio que se genera en el interior del Arena Building en Marfa, Texas.



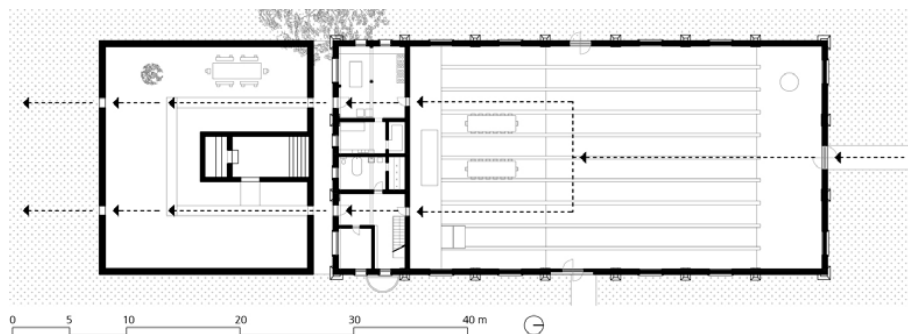
115

*suelo en diez partes iguales*⁷⁸⁴, y que habían configurado el firme de un solado de madera. En su reconocimiento, el artista optó por preservar esos apoyos corridos, con el vertido de grava en sus franjas intermedias. Pero, ante la necesidad de contar con un suelo estable para hacer útil el espacio, decidió introducir dos soleras de hormigón en los extremos (figura 112). Con esas marcas visibles, Judd reproducía algunos de los grabados que estaba realizando en aquel momento (figura 113), como continuación de una serie iniciada en los sesenta, en cuyas superficies se aludía a unos impulsos visuales, que remiten a un espacio en continuidad y claramente dirigido. A la vista de estas relaciones, que conectan planteamientos espaciales desde manifestaciones creativas diferentes, el área de la nave se torna un espacio único con una dirección enfatizada desde el suelo, manifestando la presencia de un eje principal, que recorre la edificación en toda su longitud (figura 114).

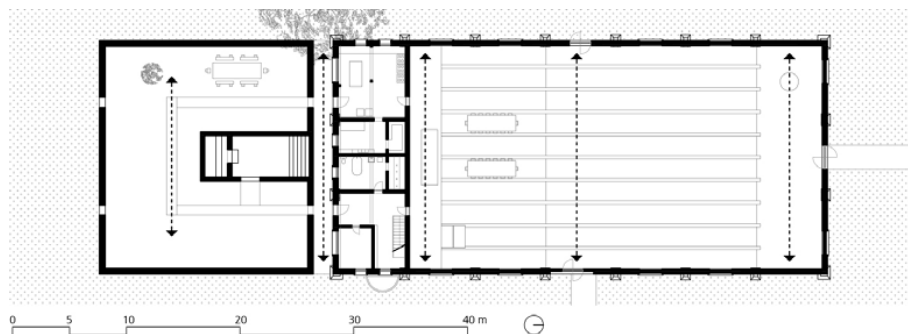
Cuando se sigue en su interior ese recorrido, la visión parece desviarse hacia un ámbito superior, tratando de escapar de una banda transversal, que se opone a dicho movimiento. Esa franja definida, que también albergaba unos usos relativos a la vida y el trabajo, interrumpe el discurrir por la nave, al mismo tiempo que presenta dos puertas



116



114



118

81. STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Arena, 1980-1987. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Cbinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 132. ISBN 978-0-300-16939-3.

82. STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER, *op. cit. supra*, nota 72, p. 15.

83. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 79, p. 83.

84. BRIGITTE, Huck. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 36. ISBN 3-7757-1132-5.

85. Ídem.

86. STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER, *op. cit. supra*, nota 81, p. 139.



117



119

simétricas como alternativas de continuidad (figuras 115). Es en esos dos puntos donde el eje único se bifurca, con dos trayectorias que salen del edificio y se introducen en otra estructura adosada a modo de patio (figura 116); un espacio cercado en sus límites, que recoge una zona ajardinada y un estanque en el centro, como complemento al resto de estancias del programa (figura 117). Este patio, que condensaba algunas de las reflexiones desarrolladas en intervenciones previas⁸⁵, se levantaba sobre los restos de un antiguo recinto auxiliar de instalaciones, y con su secuencia espacial se remite a aquellas estructuras de acceso adosadas a la basílica paleocristiana.

Como ocurría en el edificio Chamberlain, la presencia de ejes transversales no es destacada y se reduce a su mínima expresión (figura 118), confiando la extensión espacial a la dirección longitudinal del edificio. A esos esfuerzos contribuyeron otra serie de operaciones arquitectónicas ejecutadas en el conjunto, que no por estar localizadas, dejan de ser importantes en el fortalecimiento de esa espacialidad. Se trata de la eliminación de muchos de los huecos de fachada, la mayoría en planta baja, con lo que trataba de enfocar más claramente el espacio comprendido entre los muros, evitando distracciones visuales que se alejaban de esa dirección. La iluminación de la nave iba a confiarse a las superficies acristaladas que coronaban dichos muros, generando un efecto de flotación de la cubierta⁸⁶. De ahí, al patio abierto que remata el extremo, los distintos espacios se suceden de manera concatenada, vinculados a unos ejes que los articulan en una secuencia, revelada a la percepción (figura 119).

Acabada la intervención en 1987, el edificio Arena alberga dos obras de David Rabinowitch (figuras 120 y 121) y se emplea en la realización de eventos públicos de la Chinati Foundation, introduciendo al espectador y visitante en una experiencia excepcional. La monumentalidad de la propuesta, que se despliega en la escala humana siguiendo unas leyes internas fundamentadas en el espacio, lleva incluso a su reconocimiento como una escultura habitable; un nuevo desbordamiento de los límites entre disciplinas, que se confirma en los dos pabellones de artillería, en el edificio Chamberlain y en el edificio Arena ahora, donde Judd consigue trasladar los principios de su arte a la arquitectura.

117 Fotografía exterior del Arena Building en Marfa, Texas, tras la intervención de Donald Judd.

119 Fotografía exterior del Arena Building en Marfa, Texas, tras la intervención de Donald Judd.

120 David Rabinowitch, *6-Sided Bar III*, 1969. Acero. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.

121 David Rabinowitch, *Elliptical Plane in 3 Masses and 4 Scales III*, 1973–1975. Acero. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.



120



121

BIBLIOGRAFÍA

- AGEE, William C. Endless Possibilities of Color, continued. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 194-227. ISBN 978-0-300-19765-5.
- BAKER, Elizabeth. Judd the Obscure. En: *ARTnews*. Nueva York: ARTnews Magazine, abril 1968, vol. 67, n.º 2, pp. 44-45, 60-63. ISSN 0004-3273.
- BRENSON, Michael. Donald Judd's Boxes Are Enclosed by the 60's. En: *The New York Times*. Nueva York: The New York Times Company, 13 noviembre 1988, p. 35. ISSN 0362-4331.
- BRIGITTE, Huck. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.
- COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, pp. 21-26.
- ESMAY, Francesca. On Donald Judd's Concrete Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 26-31 [consulta: 07-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- FUCHS, Rudi. Decent Beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, pp. 5-7. ISBN 1-878283-31-6.
- FUCHS, Rudi. The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1996, vol. 1, pp. 1-6 [consulta: 16-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter01.pdf>
- GRUBE, Susanne. A Brief History of Camp Marfa and Fort D. A. Russell. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1997, vol. 2, pp. 16-18 [consulta: 23-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter02.pdf>
- JUDD, Donald. Arena. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 82-85. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Artillery Sheds. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 72-74. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Chamberlain Building. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 78-79. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. La Misión del Sagrado Corazón. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 92-93. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Artillery Sheds. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 286-289. ISBN 978-0-300-16939-3.
- JUDD, Donald. Judd Foundation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 284-286. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Leo Castelli. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 302-305. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 424-432. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Note, 1976. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 283. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, September 1979 to January 1981. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 291-293. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 832-858. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Statement, 1968. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 199. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Statement for the Chinati Foundation / La Fundación Chinati. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 484-489. ISBN 978-1-941701-35-5.

KOHN, Adrian. Judd on Phenomena. En: *Rutgers Art Review*. Nuevo Brunswick: Department of Art History at Rutgers, State University of New Jersey, 2007, vol. 23, pp. 79-99. ISSN 0194-049X.

KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 46-60 [consulta: 11-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 6-17 [consulta: 10-09-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Fort D. A. Russell: un nuevo modelo de museo. Materia, espacio y color en la rehabilitación de los pabellones de artillería de Donald Judd en Marfa, Texas. En: *International Congress on Engineering ICEUBI 2017: a vision for the future*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017, pp. 1551-1560. ISBN 978-989-654-403-4. Disponible en: <http://iceubi.ubi.pt/wp-content/uploads/2019/01/ICEUBI2017.livrodeproceedings.pdf>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd. En: *Branca. Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, pp. 8-17. ISSN 2183-9190.

MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea: una investigación*. Trad. de Andrés PIRK y Ricardo POCHTAR. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971. ISBN 978-950-03-9926-5.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017. ISBN 978-84-16906-49-9.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Trad. de Alcira GONZÁLEZ MALEVILLE y Antonio BONANNO. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-84-252-1805-7.

OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's Untitled (U and V Channel) Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, pp. 4-15 [consulta: 09-09-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>

PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte. En: Javier MADERUELO RASO, ed. *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, pp. 47-65. ISBN 978-8496258662.

PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, pp. 55-70 [consulta: 17-08-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

PERL, Jed. South by Southwest. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2001, vol. 6, p. 42 [consulta: 27-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter06.pdf>

RAMOS JULAR, Jorge. *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2018. ISBN 978-84-948470-2-8.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008.

RIEGL, Alois. Arquitectura romana tardía: tipologías de la "planta central" y de la "basilica". En: Luciano PATETTA, ed. *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Trad. de Jorge SAINZ AVIA. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pp. 130-133. ISBN 84-8211-084-5.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier y Anatxu ZABALBEAS-COA. Un arte intransitivo. En: José María VINUELA DÍAZ, ed. *La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear*. Alcobendas-Cáceres: Centro de Arte Alcobendas y Fundación Helga de Alvear, 2018, pp. 59-71. ISBN 978-84-942467-4-6.

ROJO DE CASTRO, Luis y Emilio TUÑÓN ÁLVAREZ. Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. En: *CIRCO*. Madrid: CIRCO M. R. T. coop., 1993, n.º 2, pp. 1-12.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 946-948. ISBN 0-631-16575-4.

STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, pp. 45-61 [consulta: 07-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. *Arena, 1980-1987*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 128-145. ISBN 978-0-300-16939-3.

STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. John Chamberlain Building, 1983. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*.

Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 106-127. ISBN 978-0-300-16939-3.

STOCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 12-49. ISBN 978-0-300-16939-3.

STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 4-19 [consulta: 30-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

TAYLOR, Lonn. Fort D. A. Russell, Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, pp. 57-67 [consulta: 23-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>

WEIGEL, Viola. La escultura como vía y lugar. Del monumento a la instalación. En: Markus BRÜDERLIN, ed. *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Trad. de Rafael ABURTO BASELGA. Basilea: Fondation Beyeler, 2005, pp. 156-165. ISBN 84-95216-45-0.

WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, pp. 13-35 [consulta: 17-11-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- 0 LOOS, Ted. Thinking Outside Judd's Boxes: His Legacy Still Shapes Artists. *The New York Times* [en línea]. Nueva York: The New York Times Company, 27-02-2020 [consulta: 24-02-2022]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2020/02/27/arts/design/donald-judd-legacy-artists.html>
- 1 Local History: Don Judd at The Whitney, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-don-judd-at-the-whitney-1968/>
- 2 Donald Judd, Untitled, 1968. *Whitney Museum of American Art* [en línea]. Nueva York: Whitney Museum of American Art, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://whitney.org/collection/works/619>
- 3 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 4 Donald Judd, *Sans titre*, 1965. Centre Pompidou [en línea]. París: Centre Pompidou, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cajrngK>
- 5 Donald Judd, Untitled, 1969. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1969/>
- 6 Donald Judd, Untitled, 1975. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1975/>
- 7 Elaboración propia.
- 8 Donald Judd, Untitled, 1969. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1969-3/>
- 9 Elaboración propia.
- 10 Don Judd at the van Abbemuseum in 1970. *FTN-blog* [en línea]. Leidschendam: FTN-blog, 25-08-2018 [consulta: 28-02-2022]. Disponible en: <https://ftn-blog.com/2018/08/25/don-judd-at-the-van-abbemuseum-in-1970/>
- 11 1966 Annual Exhibition. *Tumblr, Whitney Museum of American Art* [en línea]. Tumblr, Whitney Museum of American Art, 05-02-2015 [consulta: 01-03-2022]. Disponible en: <https://whitneymuseum.tumblr.com/post/110164024014/the-1966-annual-exhibition-of-sculpture-and-prints>
- 12 y 13 OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's Untitled (U and V Channel) Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, p. 10 [consulta: 01-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>
- 14 OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's Untitled (U and V Channel) Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, p. 9 [consulta: 01-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>
- 15 Elaboración propia.
- 16 Special Exhibitions. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 01-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/exhibitions/>
- 17 Donald Judd, January 13 - February 3, 1973, 420 WEST BROADWAY. *Castelli Gallery* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, sin fecha [consulta: 01-03-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/donald-judd3?view=slider>
- 18 Elaboración propia.
- 19 Untitled (for Leo Castelli). *Los Angeles County Museum of Art* [en línea]. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, sin fecha [consulta: 01-03-2022]. Disponible en: <https://collections.lacma.org/node/199225>
- 20 Elaboración propia.
- 21 Elaboración propia.
- 22 Donald Judd, Untitled, 1977. *Tumblr, Don Judd* [en línea]. Tumblr, Don Judd, 13-01-2013 [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://donjudd.tumblr.com/post/40438430767/untitled-1977-donald-judd-douglas-fir-plywood>

23 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 197. ISBN 978-84-15462-10-1.

24 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

25 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

26 Elaboración propia.

27 Elaboración propia.

28 Elaboración propia.

29 Untitled, 1977. *Kröller-Müller Museum* [en línea]. Otterlo: Kröller-Müller Museum, sin fecha [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://krollermuller.nl/donald-judd-untitled>

30 Elaboración propia.

31 Elaboración propia.

32 y 33 Donald Judd. *Michiel Morel* [en línea]. La Haya: Michiel Morel, 17-11-2021 [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <http://www.michielmorel.nl/donald-judd/>

34 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

35 Elaboración propia.

36 Elaboración propia.

37 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 14 [consulta: 02-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

38 WALDOW, Jennie. Art in the Landscape: Exploring Marfa, TX. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, 30-06-2014

[consulta: 02-03-2022]. Disponible en: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/06/30/art-in-the-landscape-exploring-marfa-tx/

39 STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, p. 45 [consulta: 02-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

40 STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, p. 45 [consulta: 02-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

41 Elaboración propia.

42 Elaboración propia.

43 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 97. ISBN 978-0-7148-6194-4.

44 Carl Andre, Secant, 1977. *Tumblr, RUDY/GODINEZ* [en línea]. Tumblr, RUDY/GODINEZ, 27-11-2013 [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://rudygodinez.tumblr.com/post/68276752836/carl-andre-secant-1977>

45, 46 y 47 Fotografías del autor.

48 Sun Tunnels. *Holt/Smithson Foundation* [en línea]. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation, sin fecha [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>

49 STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, p. 50 [consulta: 02-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>

50 Elaboración propia.

51 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 46. ISBN 3-7757-1132-5.

52 Fotografía del autor.

53 Fotografía del autor.

54 Fotografía del autor.

55 Le poème de l'angle droit. *Fondation Le Corbusier* [en línea]. París: Fondation Le Corbusier, sin fecha [consulta: 02-03-2022]. Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysid=13&IrisObjectid=6474&sysLanguage=en>

56 El momento favorito de José Luis Alcaine y despedida. *Días de Cine* [en línea]. Madrid: Radio y Televisión Española, sin fecha [consulta: 21-01-2022]. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/dias-cine-elmomento-favorito-jose-luis-alcaine-despedida/6308518/>

57 Elaboración propia.

58 Elaboración propia.

59 STOCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 35. ISBN 978-0-300-16939-3.

60 Headquarters building of the Chinati Foundation. *Library of Congress* [en línea]. Washington D. C.: Library of Congress, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/2014630322/>

61 Arena. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/collection/donald-judd/arena/>

62 John Chamberlain. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/collection/john-chamberlain/>

63 y 64 RIEGL, Alois. Arquitectura romana tardía: tipologías de la "planta central" y de la "basílica". En: Luciano PATETTA, ed. *Historia de la arquitectura:*

- antología crítica*. Trad. de Jorge SAINZ AVIA. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, p. 132. ISBN 84-8211-084-5.
- 65 y 66 History. Friends of the Ruidosa Church [en línea]. Alpine: Friends of the Ruidosa Church, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://www.ruidosachurch.org/history>
- 67 Ruidosa, Texas. *Texas Escapes* [en línea]. Texas Escapes, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <http://www.texasescapes.com/TexasGhostTowns/Ruidosa-Texas.htm>
- 68 Elaboración propia.
- 69 Elaboración propia.
- 70 Elaboración propia.
- 71 TAYLOR, Lon. Fort D. A. Russell, Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, p. 57 [consulta: 06-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>
- 72 Cavalry at Camp Marfa, Part 1. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/cavalry-at-camp-marfa/>
- 73 REHWAGEN, Ulrike. *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung. Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*. Directores: Michael F. Zimmermann y Hubertus Kohle. Tesis Doctoral. Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, 2008, p. 329.
- 74 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Artillery Sheds with 100 Works in Mill Aluminum, 1982-1986. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 84. ISBN 978-0-300-16939-3.
- 75 Elaboración propia.
- 76 Kimbell Art Museum in Fort Worth. *Blogger, ArtChist Arquitectura* [en línea]. León: Blogger, ArtChist Arquitectura, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://artchist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html>
- 77 Elaboración propia.
- 78 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 66. ISBN 3-7757-1132-5.
- 79 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 67. ISBN 3-7757-1132-5.
- 80 y 81 Artillery Shed Renovation. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/artillery-shed-construction/>
- 82 GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 28 [consulta: 06-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>
- 83 y 84 Artillery Sheds Renovation and Aluminum Works Installation. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 06-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/sheds/>
- 85 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 76. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- 86 Fotografía del autor.
- 87 Elaboración propia.
- 88 Donald Judd. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 07-03-2022]. Disponible en: https://chinati.org/press_images/donald-judd/
- 89 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Artillery Sheds with 100 Works in Mill Aluminum, 1982-1986. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 85. ISBN 978-0-300-16939-3.
- 90 y 91 STOCKEBRAND, Marianne. The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at the Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2004, vol. 9, p. 56 [consulta: 07-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter09.pdf>
- 92 Elaboración propia.
- 93 Donald Judd. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 07-03-2022]. Disponible en: https://chinati.org/press_images/donald-judd/
- 94 Elaboración propia.
- 95 Elaboración propia.
- 96 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 10 [consulta: 07-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf
- 97 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 13 [consulta: 07-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf
- 98 Elaboración propia.
- 99 y 100 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 101. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- 101 Elaboración propia.
- 102 Elaboración propia.
- 103 Elaboración propia.
- 104 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 103. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- 105 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 104. ISBN 978-3-7643-7526-3.

106 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 105. ISBN 978-3-7643-7526-3.

107 Elaboración propia.

108 Elaboración propia.

109 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. *Arena, 1980-1987*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 133. ISBN 978-0-300-16939-3.

110 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. *Arena, 1980-1987*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 133. ISBN 978-0-300-16939-3.

111 Elaboración propia.

112 Donald Judd. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 07-03-2022]. Disponible en: https://chinati.org/press_images/donald-judd/

113 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions. 2.^a ed.* Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 83. ISBN 3-88814-710-7.

114 Elaboración propia.

115 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. *Arena, 1980-1987*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 136-137. ISBN 978-0-300-16939-3.

116 Donald Judd. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 07-03-2022]. Disponible en: https://chinati.org/press_images/donald-judd/

117 STOCKEBRAND, Marianne y Rob WEINER. *Arena, 1980-1987*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 142-143. ISBN 978-0-300-16939-3.

118 Elaboración propia.

119 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 95. ISBN 978-3-7643-7526-3.

120 David Rabinowitch. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 07-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/collection/david-rabinowitch/>

121 David Rabinowitch. *Chinati Foundation* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, sin fecha [consulta: 07-03-2022]. Disponible en: <https://chinati.org/collection/david-rabinowitch/>



0 Donald Judd posando ante una estructura de hormigón circular en el paisaje de Marfa, Texas, en una fotografía tomada en la década de 1970.

V. EL ESPACIO RELACIONAL DESDE LA ESPECIFICIDAD DETERMINADAPOR EL CONTEXTO

V.1. OBJETOS ALTERNATIVOS ENTRE EL *SITE* Y EL *NON-SITE*

- V.1.1. La incorporación de la pendiente en el Guggenheim
- V.1.2. *Objetos topográficos* como condensadores de las características del lugar

V.2. LA CONQUISTA DE LA ESCALA URBANA

- V.2.1. Construcción aislada en Providence (1983-1984)
- V.2.2. Estructuras concéntricas en Belley (1988)
- V.2.3. Fuentes alineadas en Winterthur (1991-1994)

V.3. LA INTEGRACIÓN DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA

- V.3.1. La fusión plena del objeto con el contenedor expositivo
- V.3.2. Compleción exterior en Marfa (1977) y Viena (1987)

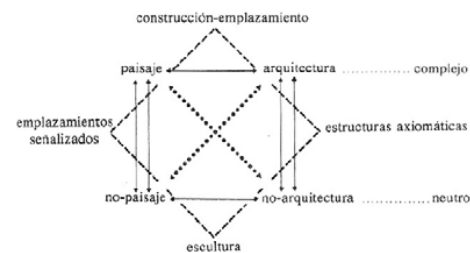
Más allá del desarrollo creativo anterior, y movido por una búsqueda de especificidad espacial, Donald Judd desarrolla una nueva categoría, que ejemplifica como ninguna este hecho. Es objeto de este quinto capítulo analizar los términos en los que el autor incorpora a sus creaciones las condiciones físicas del contexto, creando dispositivos condensadores de las características de un determinado lugar. Se trata de una exploración de objetos alternativos entre el *site* y el *non-site*, en los márgenes del Land Art, con un trabajo en exteriores que le conduce a proponer este tipo de realizaciones en la escala urbana. Adquiere mucha importancia en el análisis de esta categoría la determinación de los elementos de referencia con los que se vinculan este tipo de obras, y que generan un efecto perceptivo de integración plena en el lugar. Una integración que se lleva al extremo con las propuestas más evolucionadas, en las que se diluye el límite entre creación y ámbito expositivo. Resulta ésto una exploración fundamental en la trayectoria del autor, implícita en buena parte de sus creaciones posteriores. Un hecho que pone de relieve esa importancia concedida a la especificidad determinada por un contexto, y a las posibilidades que ofrece el espacio relacional.

Beyond the previous creative development, and driven by a search for spatial specificity, Donald Judd develops a new category which exemplifies this fact like no other. The purpose of this fifth chapter is to analyze the terms in which the author incorporates the physical conditions of the context into his creations, thus generating condensing devices of the characteristics of a given place. It is an exploration of alternative objects between the site and the non-site, on the margins of Land Art, with an outdoor work leading him to propose this type of creations on an urban scale. In the analysis of this category, the determination of the reference elements with which this type of work is connected, and which generate a perceptive effect of full integration in the place, acquires great significance. An integration brought to the limit with the most evolved proposals, in which the boundary between creation and exhibition space is diluted. This is a fundamental exploration in the author's career, implicit in many of his later creations. A fact which highlights the relevance given to the specificity determined by a context, and to the possibilities offered by the relational space.

V.1. OBJETOS ALTERNATIVOS ENTRE EL SITE Y EL NON-SITE

Más allá de la propuesta minimalista, y con los impulsos del Arte Conceptual, la creación artística de los años setenta en Estados Unidos disolvió por completo la categoría de la escultura. Así lo expuso en 1979 Rosalind Krauss con su ensayo *Sculpture in the Expanded Field*, donde cuestionaba los límites de lo escultórico tras la aparición de trabajos difícilmente clasificables: “estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños de habitaciones comunes; líneas provisionales trazadas sobre la superficie del desierto”¹. Para la autora, la categoría de la escultura había sido manipulada desde la crítica de arte para acoger a tales manifestaciones; una circunstancia que acabó por reconducir el arte norteamericano de posguerra, y que se sumaba a otras derivas en lo artístico como el fin de la lógica del monumento. Es en ese punto donde Krauss define un *campo expandido* de opciones creativas para las nuevas propuestas que se estaban presentando, en el improbable esfuerzo de terminar de esclarecer “la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de la escultura”² (figura 1). Se profundizaba con ello en espacios mixtos en torno a lo escultórico, reconocibles en obras como *Perimeters/Pavilions/Decoys*, realizada por Mary Miss en 1978, y con la que se abría el ensayo (figuras 2 y 3).

Tan solo dos años antes, con la publicación de *Passages in Modern Sculpture*, Krauss ya había analizado con profusión muchas de esas nuevas propuestas. Reunidas todas ellas en un mismo capítulo que recibió el título de *The Double Negative: A New Syntax for Sculpture*, en clara alusión al trabajo homónimo que Michael Heizer realizara en 1969 sobre el territorio de Overton, Nevada (figura 4), se efectuaba todo un recorrido por las nuevas tendencias creativas a la luz de los movimientos precedentes. Pero si en algo reparaba Krauss con su análisis era en el marcado carácter experiencial con el que parecían contar las nuevas propuestas y que, desde la definición de posiciones excéntricas, conducía al doble encuentro del espectador con la obra de arte y consigo mismo³. Esa naturaleza empírica, que venía defendiéndose por artistas como el propio Donald Judd, es la que conecta con el enfoque filosófico del pragmatista John Dewey, quien se ocupó de concretar con su trabajo el carácter estético de la experiencia. Dewey había abierto precisamente



1

1. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, p. 30. ISSN 0162-2870.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977, p. 280. ISBN 0-670-54133-8.



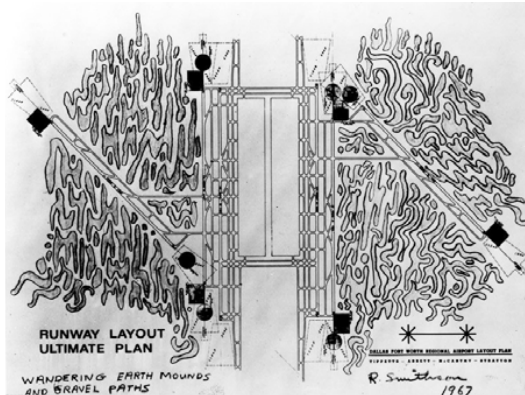
2



3



4



5



6

1 Esquema del campo expandido de la escultura definido por Rosalind Krauss en su ensayo *Sculpture in the Expanded Field*, publicado en 1979.

2 y 3 Mary Miss, *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1978. Estructura de madera y cubierta de tierra. Intervención no conservada.

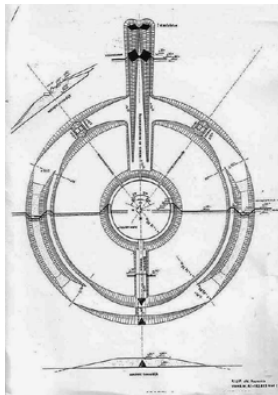
4 Michael Heizer, *Double Negative*, 1969. Zanja abierta en la tierra. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, Estados Unidos.

5 Robert Smithson, *Dallas-Fort Worth Regional Airport Layout Plan*, 1967. Lápiz y crayón sobre papel. Holt/Smithson Foundation, Santa Fe, Estados Unidos.

6 Walter de Maria, *Mile-Long Chalk Drawing*, 1968. Líneas a tiza sobre tierra. Intervención no conservada.

7 Robert Morris, *Plan for Observatory*, 1971. Planimetría a tinta sobre papel. Localización desconocida.

8 Robert Morris, *Observatory*, 1971. Contención de madera y montículos de tierra. Intervención no conservada y reconstruida en Lelystad, Países Bajos.



7



8

el debate dualista entre la contemplación estética y el pensamiento lógico sobre el que Judd construyó su evolucionado planteamiento teórico, y que podría aplicarse también ahora en la interpretación de muchas de las nuevas obras de finales de siglo; obras cuya comprensión total no podría permanecer, si se atiende a los postulados de Dewey, ajena a la experiencia humana:

En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. Puesto que la obra de arte real es lo que el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión. [...] Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano. [...] El arte bello es siempre el producto en la experiencia, de una interacción de seres humanos con su ambiente. La arquitectura es un ejemplo notable de la reciprocidad de los resultados de esa interacción⁴.

Las palabras de Dewey se adaptan muy bien al rumbo que tomó el arte minimalista, y que llevó incluso a suprimir la etiqueta reduccionista, como consecuencia del valor otorgado a la experiencia. La presencia del objeto artístico se fue disolviendo a medida que aumentó su escala y se revisaron sus formatos, en favor de la sensibilización del espectador ante el espacio real y su propia corporeidad. En esos términos, ya en la década de 1960 artistas avezados se lanzaron a explorar el mundo natural, como base sobre la que trabajar en clave minimalista desde esa experiencia física y corporal. El desplazamiento de las presiones sensoriales desde objeto al lugar, considerado como la contribución más destacada del Minimal Art⁵, condujo a fijar la atención en emplazamientos que multiplicaran los efectos sensoriales producidos sobre la experiencia del espectador. Las obras minimalistas evolucionaron de ese modo hacia nuevas concepciones artísticas como los *sites-specific*, pero fundamentalmente hacia la noción de *earthworks*, cuyas propuestas englobó el movimiento definido como Land Art.

En ese escenario que se presenta, esas nuevas propuestas se vieron favorecidas por los debates de la crítica institucional, que había denunciado la difícil relación entre la creación minimalista con el museo; algo que propició la búsqueda de espacios alternativos en un desplazamiento de la actividad fuera del museo, ampliando “*los límites espaciotemporales del pensamiento artístico*”⁶. De entre las figuras que siguieron esa vía destaca Robert Smithson, que no solo revisó los parámetros creativos y cuestionó lo mercantil del arte con su trabajo, sino con declaraciones como *Cultural Confinement*, de 1972⁷. Con ese texto se confirmaba así el traslado fuera de los museos del nuevo arte, el cual había iniciado en 1966 una desmaterialización del objeto que, según la crítica de arte Lucy Lippard, también se evidenció en las *obras en tierra*.

4. DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Trad. de Jordi CLARAMONTE ARRUFAT. Barcelona: Ediciones Paidós, 2008, pp. 3 y 260. ISBN 978-84-493-2118-4.

5. LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Trad. de María Luz RODRÍGUEZ OLIVARES. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 132. ISBN 978-84-460-1175-0.

6. LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 41. ISBN 978-84-945656-3-2.

7. SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 946-948. ISBN 0-631-16575-4.



12

Entre las primeras earthworks realizadas durante este año estaban las de Richard Long en Inglaterra, la maqueta de Robert Morris para el Project in Earth and Sod y la maqueta de Robert Smithson Tar Pool and Gravel Pit, mostrada esta última en otoño en la Dwan Gallery y descrita más tarde por el artista como una propuesta que 'le hace a uno consciente del barro primigenio' (Artforum, septiembre de 1968). En 1960, Lawrence Weiner ya había realizado una exposición en el Mill Valley que consistía en un cráter realizado con explosivos⁸.

El protagonismo de estas propuestas fue creciendo en los siguientes años, y la formalización de la estética del *earthwork* concentró aspectos de la escultura, la arquitectura y el paisaje, alcanzando dimensiones insólitas de naturaleza mixta. Ejemplo de ello es el proyecto de Smithson para el Dallas-Fort Worth Regional Airport de 1967, que planeó como asesor artístico y que preveía la participación de otros artistas (figura 5). Paralelamente, otras obras anunciaban actuaciones más comedidas en su materialización como *Mile-Long Chalk Drawing*, realizada por Walter de Maria en 1968, que planteaba acciones más sensibles en el desierto de Mojave, California (figura 6). En otros casos, ejemplificados por Robert Morris con su *Observatory* de 1971, las conexiones visuales con el firmamento se producían desde puntos muy marcados de la tierra (figuras 7 y 8). Todos esos trabajos sobre la superficie terrestre conferían un carácter enigmático, al tiempo que establecían un paralelismo con la huella humana que Armstrong dejara plasmada sobre la superficie de la Luna en 1969; un hecho que ha conducido a reconocer en estos trabajos un interés astronómico, por el que también habría mostrado predilección el propio Judd a lo largo de su trayectoria⁹.

9 Robert Smithson, *Mono Lake Non-Site (Cinders Near Black Point)*, 1968. Recipiente de acero esmaltado, cenizas y mapa del sitio. Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, Estados Unidos.

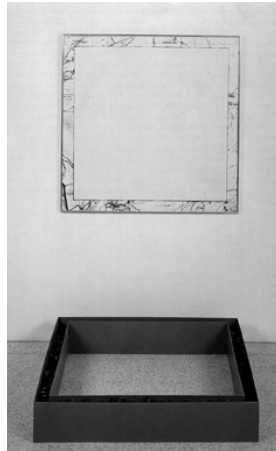
10 Robert Smithson, *Gypsum Non-Site (Benton, California)*, 1968. Yeso, acero y fotografía. Localización desconocida.

11 Robert Smithson, *A Non-Site (Franklin, New Jersey)*, 1968. Recipientes de madera pintada, piedra caliza e impresión sobre papel montado en cartón. Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, Estados Unidos.

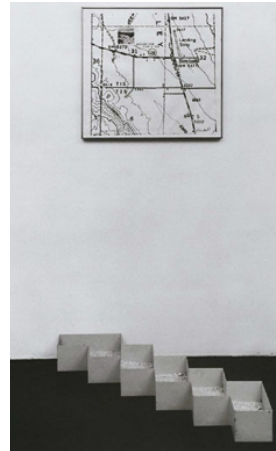
12 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Rocas, barro, sal y agua. Dia Art Foundation, Utah, Estados Unidos.

13 Richard Long, *The Circle*, 1972. Rocas en disposición circular. Localización desconocida.

14 Richard Long, *Sea Lava Circles*, 1988. Rocas volcánicas de Islandia. Chinati Foundation, Marfa, Estados Unidos.



9



10



11

Así mismo, lo que se reconoce también como una constante en todas las propuestas es la definición de un concepto de lugar o *topos*, entendido como lugar de permanencia o emplazamiento sobre el que se presenta lo físico; un planteamiento que rescata buena parte de las nociones definidas por Aristóteles en su *Teoría del lugar*, recuperadas por la filosofía existencialista europea tras la Segunda Guerra Mundial y extendidas a la creación artística y arquitectónica¹⁰. En definitiva, la influencia aristotélica habría tenido su reflejo de manera generalizada sobre las obras del Land Art, que reclamaron el territorio y la naturaleza como soporte físico de una experiencia unificada, de cariz existencial.

No cabe duda de que la vinculación al lugar constituye la característica más notoria de estas propuestas, que no solo asumen las cualidades físicas de un emplazamiento particular, sino que potencian su condición material subrayando los valores inherentes del enclave. A ello alude Robert Smithson cuando relata su aproximación artística a los lugares: “*Mi interés por el lugar fue en realidad una vuelta a los orígenes del material*”¹¹. Al centrar su planteamiento en esos valores específicos del lugar o *site*, Smithson también definió una dialéctica con su noción contraria, el *non-site*, configurado como un estado intermedio entre las formas minimalistas y los proyectos de paisaje. Entre 1968 y 1969 Smithson realizó un elevado número de estos *non-sites*, que llevaban a la memoria lugares alejados del entorno de museos y galerías (figuras 9, 10 y 11). Cuando el *non-site* posibilita que el *site* esté en cualquier parte, sucede una descontextualización que cuestiona la representación del territorio como tal, debido a la pérdida de especificidad de lo representado en la asunción de una obligada simplificación comunicativa¹². Estas creaciones, que volvían al museo, contaban con un poder relacional en la reproducción de aspectos espaciales reales, que se reconocerá en los trabajos de Donald Judd que se analizan en este capítulo.

El énfasis en las cualidades sensoriales del lugar parecía aportar la inmunidad física necesaria para superar cualquier tipo de control ideológico. Pero donde la evidencia sensorial alcanza su verdadera razón de ser es en el medio natural, cuya experiencia fenomenológica ejemplifica *Spiral Jetty* de 1970, construida por Smithson en el Great Salt Lake de Utah (figura 12); un camino en espiral de tierra y piedra que pone en comunión al espectador y al medio. Algo de ello hay también, como una postura intermedia entre el *site* y el *non-site*, en las huellas circulares que Richard Long trazara en el paisaje, y que también traslada a espacios interiores como ocurrió en la *Documenta 5* de Kassel, celebrada en 1972 (figura 13). Long, siendo británico, fascinó por su labor en el lugar al propio Judd, que adquirió a través de la Chinati Foundation su obra *Sea Lava Circles*, de 1988, que emplazó en Marfa (figura 14).

A partir de lo anterior, puede afirmarse que, fundamentalmente, todas estas configuraciones abordan las relaciones del espectador con el medio, y cómo sus condiciones más específicas afectan a su comportamiento. Dicho de otro modo, las aspiraciones de estos trabajos se ven cumplidas cuando el ser humano entra en contacto con la situación física de un enclave dado. Es justamente ahí donde aparece en escena Donald Judd, con



13



14

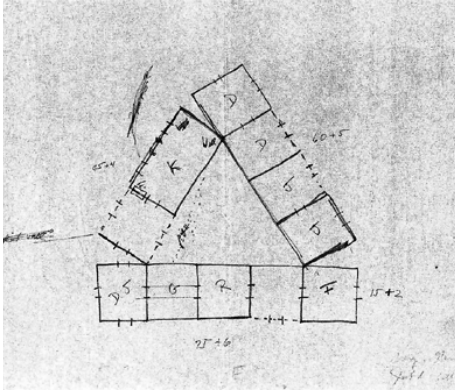
8. LIPPARD, Lucy, *op. cit. supra*, nota 5, p. 43.

9. El enorme interés de Judd por la astronomía se evidencia en el gran número de notas escritas sobre el tema, así como en los libros y revistas que, también sobre ello, están presentes en su biblioteca. Cabe añadir que, en febrero de 1989, Judd se unió al Board of Visitors of the McDonald Observatory de Fort Davis, Texas, participando en sus actividades.

10. VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Trad. de Fernando VALERO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, p. 35. ISBN 84-376-0316-1.

11. Robert Smithson pronuncia esas palabras en la entrevista que le realiza Patricia Ann Norvell en abril de 1969, y que recoge Lucy Lippard en una versión editada. Véase LIPPARD, Lucy, *op. cit. supra*, nota 5, p. 141.

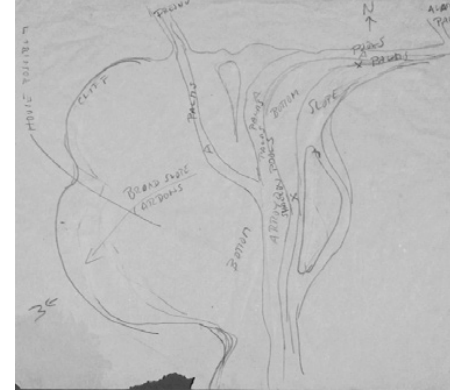
12. LLORACH, Enric, *op. cit. supra*, nota 6, p. 48.



22



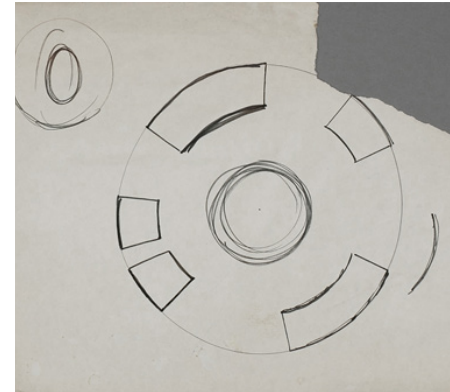
15



18



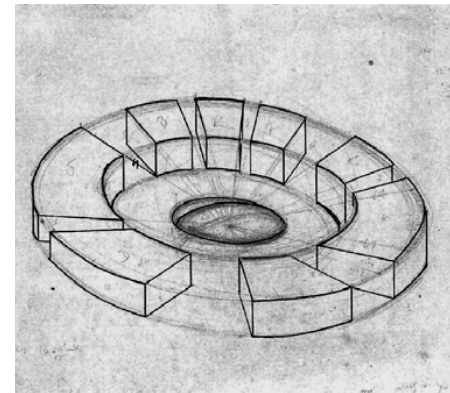
16



19



17



20

15, 16 y 17 Fotografías de un círculo escalonado de piedra en el paisaje árido de Baja California, México, tomadas por Donald Judd entre 1969 y 1970.

18 Donald Judd, *Map of Arroyo Grande*, sin fecha. Dibujo a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

19 y 20 Donald Judd, *Drawings for circular house at Arroyo Grande*, hacia 1971. Dibujos a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

21 Análisis en planta y sección del proyecto para la casa circular de Arroyo Grande, en Baja California, México.

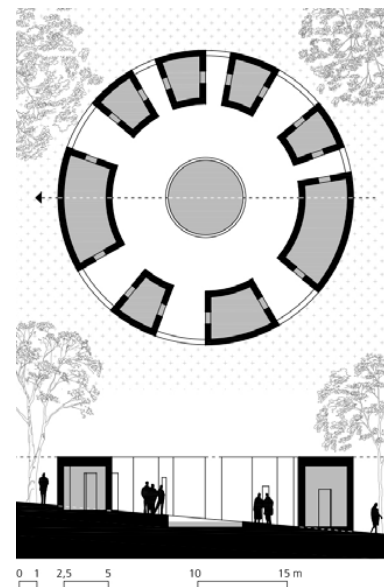
22 Donald Judd, *Sketch for a triangular house in Arroyo Grande*, 1971. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

toda una serie de obras que participan tangencialmente de esas cuestiones. Judd efectúa un conjunto de creaciones que, por su analogía configurativa, constituyen una categoría espacial, y que tratarían de poner de relieve las condiciones locales con las que el espectador se relaciona. En todos los casos se van a manejar aspectos de equilibrio que desafían lo horizontal, en distintas situaciones que involucran el declive del terreno exterior, o la pendiente del suelo de un museo¹³.

La primera de esas creaciones que trataban de incorporar las especificidades de un enclave, y que sería el germen de la categoría, fue desarrollada en el paisaje desértico de Baja California, México; el mismo territorio que Judd había descubierto en sus viajes expeditivos por esa región en los años sesenta, en los que llevó a cabo una exploración sobre construcciones vernáculas insertas en el paisaje. Prueba de ello son las fotografías que el artista tomara, de las que destacan unas vistas aproximativas a un misterioso círculo escalonado de piedra, cuya presencia prefigura el interés por las formas inmiscuidas en un entorno natural, de las que iba a hacer gala el Land Art (figuras 15, 16 y 17). Esa enigmática construcción absorbía de algún modo las cualidades del lugar, enterrándose parcialmente para asumir la ligera pendiente de un terreno árido en depresión; algo que reprodujo ya en los setenta, al planear la construcción de una vivienda en el paraje mexicano de Arroyo Grande, con la que se propuso lograr un acuerdo físico con el medio, apoyado en esa tradición local. Así lo describía el propio artista:

La casa nunca llegó a construirse, ya que el acceso era bastante complicado. En cualquier caso, la frontera constituía una barrera en todos los sentidos para el arte [...]. Una primera idea consistió en que la casa fuese circular, alrededor de un estanque cuyo fondo se inclinaba siguiendo la pendiente del terreno. El círculo sería discontinuo, cortado según los distintos usos del programa en edificios separados. Esto parecía demasiado grande y difícil de construir. Una idea relacionada es un edificio circular en el Perú del periodo Chavín, que por el simple hecho de ser circular proporcionaba una distinción de función y privacidad¹⁴.

Fue en los viajes a Baja California de los veranos de 1970 y 1971 cuando se concibió el proyecto, que incorporaba la pendiente del cañón de Arroyo Grande, en un área descendente desde el cerro El Matomi. Según relata Judd, pensó en construir una pequeña vivienda en ese lugar, “después de acampar un mes bajo el sol”¹⁵. La ubicación concreta respondía a un valle profundo con una delimitación circular, de la que habría tomado dicha forma, que albergaba una amplia variedad de especies vegetales dispuestas a lo largo del arroyo; una descripción del emplazamiento que también habría quedado reflejada gráficamente en un croquis del lugar, en el que se posicionan los elementos fundamentales (figura 18). A partir de ello, comenzó a elaborar dibujos de la vivienda con distintos tipos de representación, con los que trató de encajar las distintas partes del programa (figuras 19 y 20); unos usos que intentaban amoldarse a la geometría circular, absorbiendo el desnivel del terreno, que también se evidenciaba en el estanque central. Y aunque no existe una



21

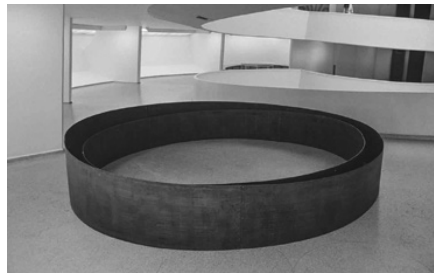
13. MORRISON, Gavin. Donald Judd and Iceland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2018, vol. 23, pp. 44-46 [consulta: 31-12-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter23.pdf>

14. JUDD, Donald. Arroyo Grande. En: Marianne STOC-KEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 25. ISBN 3-89322-495-5.

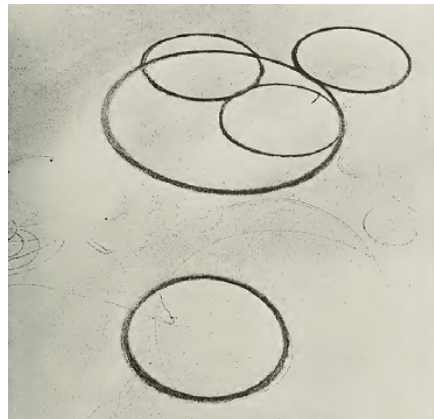
15. JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 426. ISBN 978-1-941701-35-5.

planimetría más detallada que permita profundizar en su espacialidad interior, el análisis de su configuración permite reconocer las líneas definidoras del proyecto, que revelan la pendiente propia del lugar y el nivel básico de la horizontal (figura 21). Una segunda versión del proyecto, que tampoco llegó a ejecutarse por las dificultades que señalara el artista, se resolvió en una disposición triangular, readaptándose a la geomorfología del valle¹⁶ (figura 22).

La reflexión en torno a este proyecto inauguró así el desarrollo de una categoría objetual, muy relacionada con las especificidades del lugar y, por tanto, con las propuestas paralelas que estaba desplegando el Land Art. Es por tanto destacada en este caso la transferencia de ideas desde lo arquitectónico hacia lo artístico, en una operación que incorpora a la experiencia del arte nuevas referencias visuales, para su posterior reconocimiento por parte del espectador. Judd va a partir de un estudio profundo de los contextos expositivos de todas estas obras, interiores y exteriores, identificando las condiciones locales ligadas a desniveles y otros factores, que refleja con su condición material.



23



24



25

23 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Acero laminado en caliente. Obra destruida.

24 Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970. Tierra movida. Intervención no conservada.

25 Richard Serra, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, 1970. Acero encastrado en el pavimento. Intervención no conservada.

V.1.1. La incorporación de la pendiente en el Guggenheim

Aunque pueda parecer que los objetos artísticos que incorporan la variación de niveles lo hacen en entornos naturales y paisajísticos, esto no fue exclusivo de espacios exteriores. El caso más representativo es el de una obra que Donald Judd presentara en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York en 1971, constituida por dos círculos concéntricos, que se relacionaban con la pendiente de la icónica rampa de la institución museística (figura 23). Dichas formas circulares, confeccionadas en acero, permitirán descubrir en su análisis el estrecho vínculo que se establece entre la obra y la arquitectura del museo proyectado por Frank Lloyd Wright, de cuya configuración se toman la disposición concéntrica e inclinada. Como podrá verse, el resultado es una propuesta enraizada en un contexto concreto, como “*un encuentro espacial que pertenece tanto a la arquitectura y al ambiente planeado, como a la escultura y a las bellas artes*”¹⁷. En definitiva, se trata de una creación que remite tanto a las particularidades físicas características de los *sites*, como a las evocaciones más objetuales propias de los *non-sites*.

Pero antes de pasar al estudio de la obra, conviene detenerse brevemente en la muestra de la que formaba parte: *Guggenheim International Exhibition*, celebrada entre febrero y abril de 1971; una exposición que se centró en las nuevas tendencias artísticas del Posminimalismo y del Arte Conceptual, reuniendo las obras de más de veinte artistas internacionales. A través del catálogo elaborado con motivo de la muestra, que incluía un desplegable por cada uno de los artistas participantes, se comprueba la presencia de otras obras que, empleando también la geometría circular, establecían un diálogo con lugares específicos (figuras 24 y 25). En el caso de Judd, los dos anillos concéntricos que componían su obra expresaban dos condiciones diferenciadas, la horizontal y la inclinada, que autores como Annie Ochmanek han interpretado como una crítica a la institución del museo, en los términos en los que lo venía haciendo en sus textos más incisivos. Según Ochmanek, ese contraste explícito entre planos dejaba “*ver en esta obra una postura crítica, o un distanciamiento analítico, y un gesto de revelación apuntado hacia el propio museo*”¹⁸; una hipótesis que sostiene con la postura adoptada por Judd ante un episodio ocurrido en el Guggenheim poco después de su participación, cuando se canceló una exposición de Hans Haacke, al ser considerada como políticamente controvertida. Las implicaciones políticas que Judd reconociera en su trabajo tan solo un año antes¹⁹, le habrían conducido a enviar una carta al por entonces director del museo, Tom Messer, con la que Ochmanek defiende su postura interpretativa sobre la obra:

Usted ha cometido un grave error. No puede negarse a exponer un tipo concreto de arte. Cualquier manifestación política, ya sea por declaración o por incorporación a un contexto, puede ser arte. Usted reniega de todo tipo de arte cuando se opone a mostrar un tipo concreto que es político. Siempre he pensado que la mayoría de los museos y los coleccionistas no entendían lo que estaban comprando; su afirmación de que el arte expositivo debería ser generalizado y simbólico

16. Esta segunda propuesta, que ya ha aparecido en el capítulo anterior de la investigación, constituía según el artista una versión más moderada que la primera, en tamaño y complejidad constructiva. Véase JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 14, p. 25.

17. LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 7 [consulta: 04-01-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

18. OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's Untitled (U and V Channel) Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, pp. 15 [consulta: 04-01-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>

19. JUDD, Donald. The Artist and Politics: A Symposium. En: Flavín JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 215. ISBN 978-1-941701-35-5.



28

lo confirma. Yo estoy interesado en hacer arte llamado abstracto, y no me gusta la idea de que sea expositivo en virtud de su carácter abstracto o ininteligible²⁰.

Más allá de la lectura que sobre la obra efectúa Anni Ochmanek, que únicamente reconoce en su formalización un contraste de pendientes que asocia a una posición crítica, parece lógico pensar que en el momento de su realización, la intención del artista pasaba por buscar una integración de la obra con el difícil contexto expositivo; un espacio museístico finalizado en su construcción tras la muerte de Wright en 1959 y que levantó cierta polémica, pues ciertas voces consideraron que su imagen moderna no compensaba el acomodo del arte en su interior, que se resolvía con dificultad en según qué casos (figura 26). Es precisamente esa confrontación de geometrías la que Donald Judd trataría de armonizar con su propuesta, evidenciando las particularidades internas del edificio,



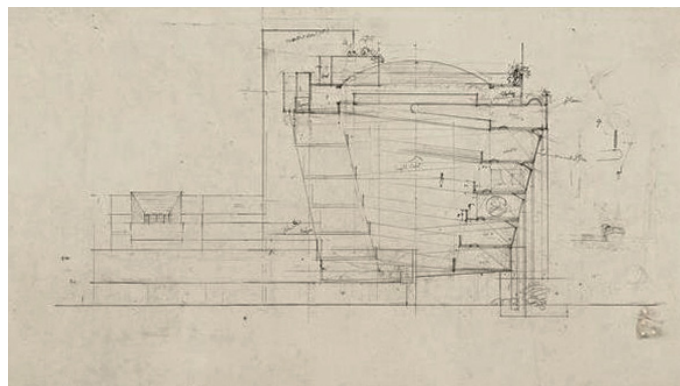
26

26 Fotografía interior del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, tomada en la década de 1960.

27 Frank Lloyd Wright, *Section Sketch of the Guggenheim*, sin fechar. Dibujo a lápiz sobre papel. Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Estados Unidos.

28 Kenneth Noland, *Turnsole*, 1961. Pintura polimérica sintética sobre lienzo. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

29 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra.



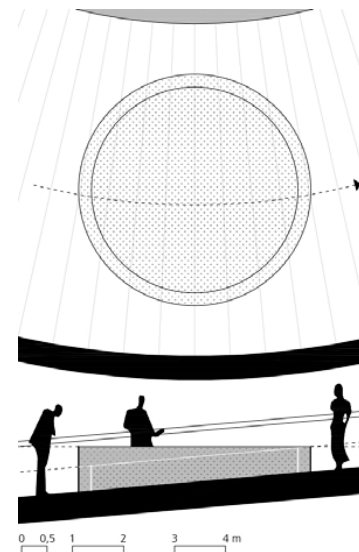
27

que también se reflejaban externamente con la forma poco natural de encajarse en el paisaje urbano de Fifth Avenue. Se confirma, por tanto, que esa fuerza que emergía sobre el entorno circundante con la imagen de un zigurat invertido (figura 27), es incorporada por Judd a su obra, proponiendo una experiencia basada en el reconocimiento unificado del arte y la arquitectura. La espacialidad del museo se traslada así al objeto de acero, en unos términos que también podrían reconocerse en otras obras, como la pintura *Turnsole* que Kenneth Noland realizara en 1961, cuya vibración óptica remite a la visión interior del museo²¹ (figura 28).

En lo que se refiere a las particularidades dimensionales que acabaron de definir la obra de Judd, éstas se reflejaron en los dos anillos concéntricos, asumiendo en cada caso condiciones específicas del área expositiva. Se decidió que el anillo interior contara con los tres grados de pendiente de la rampa y fuera recogido por un anillo mayor, que se elevaba por encima de él hasta alcanzar una misma altura. El punto más alto de este anillo externo no sobrepasaba la altura máxima del peto interior, que remata helicoidalmente los cantos de los forjados volados sobre el espacio central del museo. Así mismo, su diámetro ocupaba casi por completo la anchura de la rampa, a modo de obstáculo para el espectador, al que Judd presenta el ejercicio inverso de reconocimiento que él siguiera desde el proceso de diseño.

En un proceso de aproximación reconstruido que siguiera dicho espectador ante la obra, descendiendo en su visita por la rampa del museo, su primer reconocimiento se dirige hacia el anillo exterior, que se presenta en su recorrido como un contenedor estático, equilibrado con las fuerzas del lugar. Al acercarse, en un encuentro más íntimo con la obra, descubre un anillo interno cuyo borde superior no se sitúa en el mismo plano que el externo, siguiendo un mecanismo dinámico de adaptación a la pendiente, que lo une directamente al edificio. Así pues, la experiencia perceptiva arroja las claves implícitas en la propuesta, en los términos que se detallan en el análisis gráfico adjunto (figura 29), revelándose con ello el misterio oculto tras las formas que Judd sitúa en el museo. En ese punto, se confirma la identificación y posterior traslación a su obra de las cualidades del espacio proyectado por Wright; algo que confirmaría el propio artista tiempo después a través de uno de sus escritos: “*La única vez que he estado involucrado con el Guggenheim fue para una exposición colectiva, en la que hice un trabajo circular en acero para la rampa, en un intento por tratar de reconocer la arquitectura de Frank Lloyd Wright*”²².

Con un planteamiento muy próximo al que Judd desarrollara con aquel proyecto de vivienda en Arroyo Grande, la obra del Guggenheim comprendía una cualidad binaria, que sería reproducida en las obras que, afines tipológicamente, se emplazaran en espacios exteriores. Desde dicha obra, que condensaba las especificidades del edificio de Wright, se iba a consolidar un nuevo abordaje creativo, que alcanzaría en el medio natural sus mayores grados de expresión; nuevos pasos en la decidida tarea de manifestar el necesario compromiso que establece una creación y el lugar que ésta ocupa en el espacio.



29

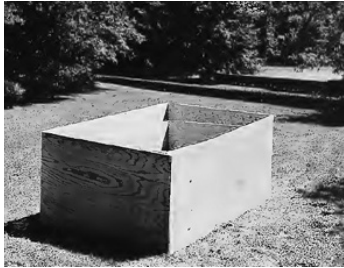
20. STOCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, p. 10 [consulta: 04-01-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

21. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, junio 2020, vol. 8, n.º 1, p. 12. ISSN 2341-0515. DOI: <https://doi.org/10.14198/i2.2020.1.03>

22. JUDD, Donald. Una stanza per Panza. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 697. ISBN 978-1-941701-35-5.



31



32

V.1.2. *Objetos topográficos como condensadores de las características del lugar*

Cuando al final de su trayectoria Judd hacía repaso de la evolución artística que había seguido su trabajo, concedió una importancia significativa a aquellas obras que, exhibidas al aire libre, estaban en relación con accidentes dados²³. Y es que, siguiendo el mismo proceso configurativo de la pieza expuesta en el Guggenheim, fue un nutrido grupo de obras de exterior las que basaron su concepción en la incorporación de una superficie inclinada al aire libre. Todas ellas habían manifestado una dependencia del lugar, ya que su desnivel determinaría sus líneas generales, incluyendo a la tierra como parte indisoluble del espacio creado, que revela parcialmente su existencia física; una manera de erigirse en el territorio que va a remitir de nuevo a Frank Lloyd Wright y, más concretamente, a algunos de sus últimos proyectos residenciales, que se funden de un modo orgánico con la naturaleza del paisaje.

La veneración y respeto de Wright hacia lo natural, le habría llevado a integrar sus edificios en el paisaje, con el objetivo de hacer partícipe al ser humano de la belleza de la naturaleza. Así mismo, ese profundo respeto a la tierra se habría mezclado con sus convicciones declaradamente antiurbanas, y sería a través de la casa aislada con la que consiguió representar su reconocida identidad americana, heredera de la tradición jeffersoniana. El propio Judd consideró a Wright como uno de los grandes y más influyentes arquitectos del siglo XX, que “*han configurado la historia de la arquitectura, en lo que sería un período brillante y productivo de la misma*”²⁴. Los proyectos con los que se van a relacionar los trabajos de Judd son las casas que Wright proyectara tras el éxito obtenido con sus *Prairie Houses*, con las que exploró la geometría del trazado, obteniendo todo un repertorio de nuevas naturalezas espaciales; unas construcciones que constituían una alternativa personal sobre lo moderno, y que llevaban hasta sus últimas consecuencias lo que sería denominado como arquitectura orgánica. Y son esas formas de carácter orgánico, que se reconocen como un estudio topológico de soluciones arquitectónicas alternativas al Estilo Internacional (figura 30), las que parecen influir sobre la nueva familia de objetos que

30 Esquemas topológicos de viviendas proyectadas por Frank Lloyd Wright. De izquierda a derecha, Life House de 1938, Ralph Jester House de 1938 y Vigo Sundt House de 1941.

31 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Acero inoxidable. Obra destruida.

32 Donald Judd, *Mock-up for Untitled Work*, 1970. Madera contrachapada. Maqueta destruida.

33 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Acero laminado en frío. Obra destruida.

34 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra.

35 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra.



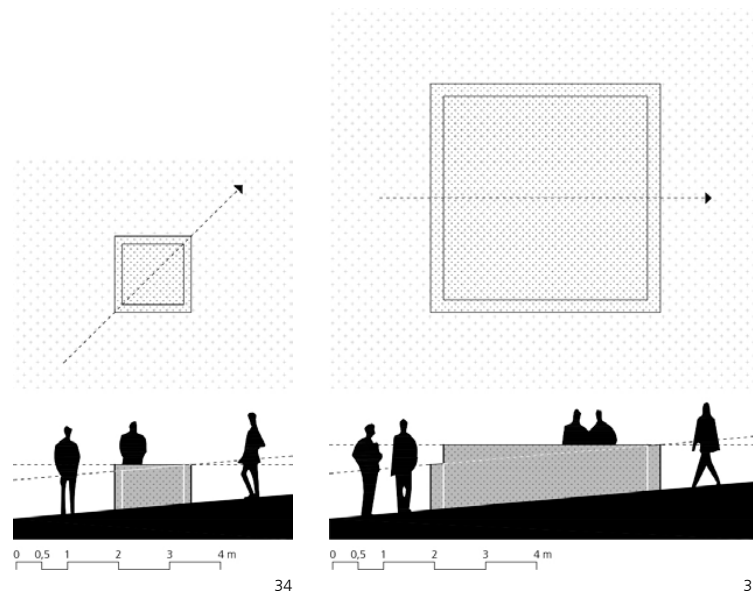
30

Judd desarrolla en el paisaje. Por tanto, en la arquitectura de Wright, Judd va a encontrar algunas claves configurativas, que ponen lo matérico y lo espacial al servicio del acuerdo establecido con el medio natural.

En las múltiples interpretaciones que la crítica ha arrojado sobre ellas, este conjunto de obras que Judd desarrollara desde comienzos de los años setenta, ha recibido diferentes denominaciones; un claro intento por tratar de sintetizar la relación espacial binaria que reproducen, tomada de un entorno paisajístico. El primero en establecer un término habría sido el profesor David Raskin en una de sus investigaciones más notables publicadas sobre el artista estadounidense, y se habría referido a las mismas como *level/land works*.²⁵ A esa expresión, fiel reflejo de las nociones manejadas por la categoría, le seguirían algunas otras, de entre las que destaca el sobrenombre que el crítico e historiador del arte James Lawrence emplea: *topographic objects*.²⁶; una denominación que alude expresamente a las especificidades propias del lugar, y que por su precisión semántica se empleará a lo largo de las páginas siguientes para hacer referencia a los trabajos que pertenecen a la tipología. A partir de esta aclaración denominativa, y al igual que las formas topológicas de Wright, se verá cómo Judd despliega todo un repertorio de formas básicas, con cuya condición topográfica se hace evidente el contraste entre lo general y lo particular; una realidad perceptiva que requiere confirmación por parte del observador, que reconoce las condiciones locales del lugar a través del registro que sobre ellas materializan las obras.



33



34

35

23. JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 815-816. ISBN 978-1-941701-35-5.

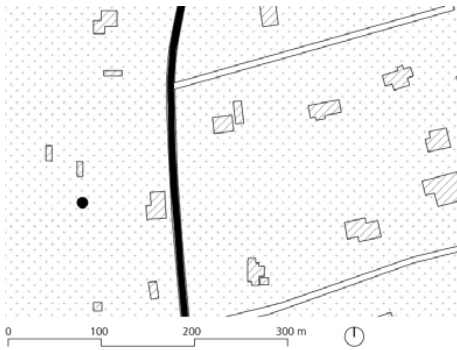
24. JUDD, Donald. On Architecture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 403. ISBN 978-1-941701-35-5.

25. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 27. ISBN 978-0-300-22868-7.

26. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 7.



36



37

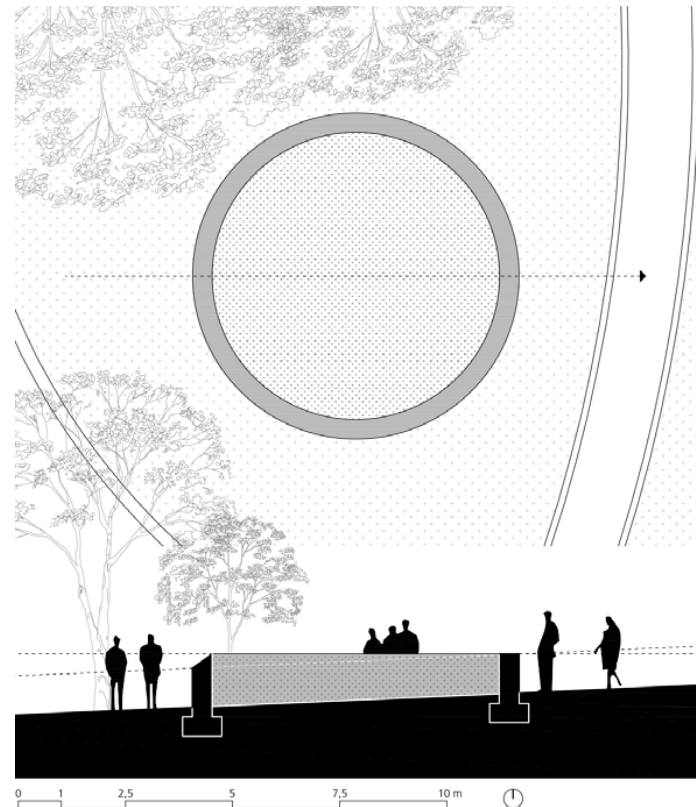
36 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Hormigón armado. Glass House Visitor Center and Design Store, New Canaan, Estados Unidos.

37 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Plano de implantación de la obra con el esquema de su espacialidad.

38 Donald Judd, *Untitled*, 1971. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra.

39 Donald Judd, *Drawing for Untitled Work*, 1971. Dibujo y anotaciones a rotulador negro sobre papel amarillo. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

El primero de los *objetos topográficos* que Judd realizara en el espacio exterior, sería una obra de 1971 para los terrenos del célebre periodista y editor Joseph Pulitzer Jr. en San Luis, Misuri, años antes de que instituyera con su mujer la Pulitzer Arts Foundation (figura 31). Según el artista, la obra comprendía “*un rectángulo de dos paredes concéntricas de acero inoxidable: la pared exterior plana y la interior paralela al talud de la tierra*”²⁷. Una fotografía, fechada en 1970, revela que se confeccionó una maqueta previa en madera contrachapada sobre el lugar, de la que se habrían obtenido las dimensiones definitivas (figura 32). Meses después de la realización de esta obra, una segunda creación en acero laminado y de mayor tamaño que empleaba el mismo principio con variaciones, se presentó en el festival de escultura *Sonsbeek 71*, que se celebrara en la ciudad holandesa de Arnhem (figura 33). Para Lawrence, en esta obra ganaba presencia el plano inclinado, “*el cual queda en contraste con el horizontal ideal que refuerza nuestro sentido fisiológico de equilibrio*”²⁸.



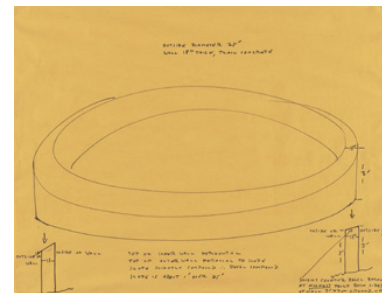
38

Ambas propuestas se apoyaban en una geometría rectangular, la primera dentro del repertorio topológico identificado en los proyectos paisajísticos de Wright, pero sus diferencias contribuyen en la evolución que seguiría la tipología. En el primer caso, el volumen que absorbe el talud con su borde superior es el situado en el interior, como ocurría en el Guggenheim, y la línea de máxima pendiente la determina la diagonal que definen los vértices opuestos (figura 34). En el segundo caso las paredes se invierten, y la pendiente del terreno, que discurre en perpendicular a la obra, se exterioriza con más inmediatez, activando su experiencia visual desde su reconocimiento (figura 35).

Estas obras en acero, incluida la del Guggenheim, ejemplifican el interés de Judd en la condición binaria que Richard Shiff define como una polaridad²⁹; término que, como se ha visto, el historiador ya empleara en obras anteriores. En otras investigaciones, y en referencia a estas obras, Shiff también la definió como una silepsis, en tanto en cuanto combinaba “*lo que había a su alrededor y lo que optó por hacer, creando estructuras extrañamente integradas que van mucho más allá de la lógica de la forma*”³⁰. Esta condición tendría su continuidad en la siguiente de sus obras, que Judd construyera en 1971 en las inmediaciones de la *Glass House* de Philip Johnson en New Canaan, Connecticut (figura 36). Se trata de un círculo de hormigón colocado a algo más de 20 metros al sur de la *Brick House*, diseñada por Johnson como pabellón de huéspedes, y aproximadamente a 45 de la propia *Glass House* (figura 37). En relación a las obras previas, Judd puntualizó que “*el espacio estrecho anteriormente encerrado y que a su vez encerraba un espacio mayor, es aquí un sólido extendido que envuelve un solo espacio grande*”³¹.

Así pues, y como si se tratara de esa solidificación del molde que parecían reproducir las obras de acero, Judd empleó el hormigón para mostrar una entidad unificada, que fuera capaz de concentrar las particularidades topográficas del enclave. A través del encofrado, realizado con tablillas verticales del mismo ancho, consiguió que la altura de la pared interior se mantuviera constante, mientras que la externa, que se correspondía con el círculo exterior de algo más de 7,5 metros de diámetro, se adaptaba a la pendiente del terreno (figura 38). Al solidificar ese espacio como un muro de 45 centímetros de espesor, y en la integración de ambas superficies, Judd resolvió el borde único según describiera en un dibujo conservado (figura 39), a modo de bisel que variaba la inclinación con su desarrollo; un punto que atrapa todas las miradas que tratan de descifrar su origen, y que hallarán en el propio territorio.

A partir de ese momento, y para con sus siguientes *objetos topográficos*, el hormigón se convirtió en la vía para dotar de significado al espacio, fortaleciendo su conexión con el lugar y realizando su presencia en el mismo. La propuesta que quizá mejor ilustra esos valores sea la realizada para *Skulptur Projekte 77*, la primera de toda una serie de exhibiciones de escultura que se celebran cada diez años en Münster (figura 40). En la muestra participaron un total de nueve artistas, entre ellos Carl Andre, Richard Long, Claes Oldenburg o Richard Serra, pero destaca el hecho de que solo la obra de Judd fuera una instalación



39

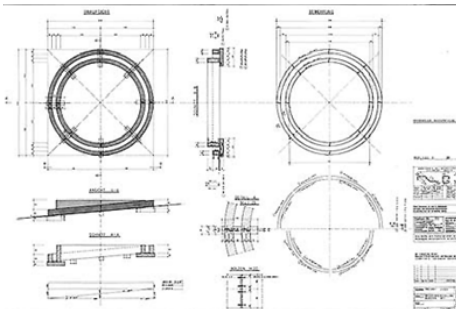
27. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 15, p. 426.

28. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 7.

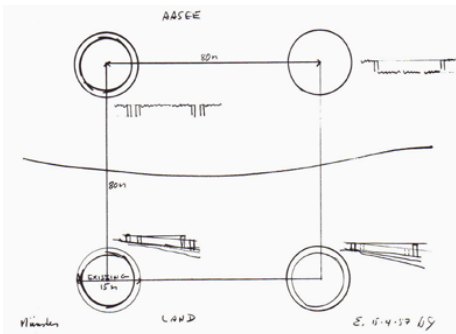
29. SHIFF, Richard. *Sensuous Thoughts*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 134-135. ISBN 978-0-300-19765-5.

30. SHIFF, Richard. *Judd through Oldenburg*. En: *Tate Papers* [en línea]. Londres: Tate, 2004, n.º 2, p. 10 [consulta: 07-01-2021]. ISSN 1753-9854. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/judd-through-oldenburg>

31. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 23, p. 815.



41



43

permanente. Es por ello que ha sido considerada como su primera obra pública, aunque eso no modificara según el artista los principios de su trabajo: “*Las categorías de lo público y lo privado no significan nada para mí; la calidad de una obra no se altera por las condiciones de su exposición o por el número de personas que la ven*”³². Según estas declaraciones, enunciadas con motivo de la muestra, se trataba aquí de los mismos requerimientos sencillos y generales que los manejados en obras previas. Judd partió de un amplio espacio abierto con pendiente moderada hacia el lago Asee, que inspeccionó en una visita que realizara al enclave, del que habría salido una primera idea. Siguiendo su método creativo, de ahí se habría pasado a elaborar una planimetría precisa, definida hasta el detalle (figura 41), con la que dio comienzo su replanteo y su posterior construcción.

El resultado fue una obra que recurría nuevamente a dos anillos, uno exterior de 15 metros y otro interior de 13,5; una configuración que la conectaba con las obras previas de acero, pero que contaba ahora con el espesor de 60 centímetros. Algo muy destacado de la propuesta, que se desprende de su análisis gráfico (figura 42), es que, aparte de la línea de pendiente, la horizontal ideal va a conectar con otra condición local: el nivel horizontal del agua; un elemento natural que iba a incorporar en creaciones posteriores, y que también estaba presente en la propuesta no ejecutada para ampliar la pieza de Münster con tres obras más, en la edición de 1987 (figura 43). Lo que parece claro a la luz de la descripción que sobre la pieza única hace Judd³³, es que el espacio no parece tan importante en términos interiores, sino más bien en clave relacional, que condensa los valores espaciales de un determinado lugar.

40 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Hormigón armado. Kunsthalle Münster, Münster, Alemania.

41 Donald Judd, *Plan for Münster Work*, 1977. Planimetría a tinta sobre papel. Localización desconocida.

42 Donald Judd, *Untitled*, 1977. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra.

43 Donald Judd, *Drawing for Enlargement of Work in Münster*, 1987. Dibujo y anotaciones a tinta sobre papel. Localización desconocida.

44 Maqueta del proyecto no construido para la Ralph Jester House en Palos Verdes, California, proyectado por Frank Lloyd Wright en 1938.

45 Planta del proyecto no construido para la Ralph Jester House en Palos Verdes, California, proyectado por Frank Lloyd Wright en 1938.

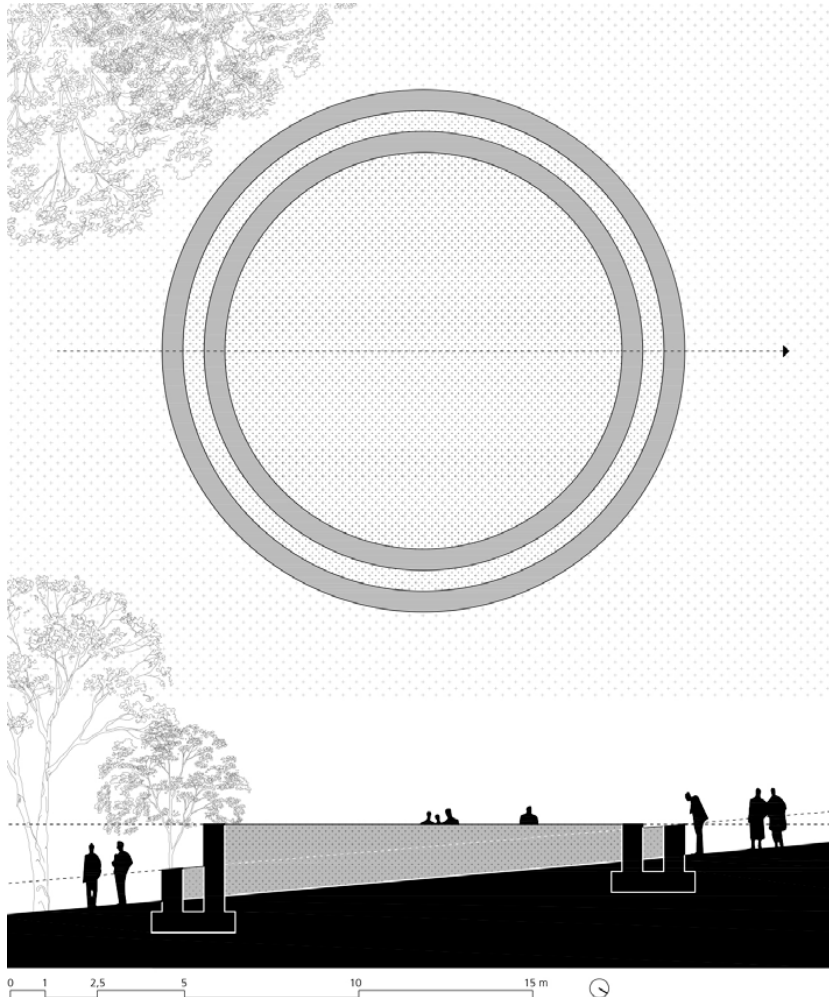


40

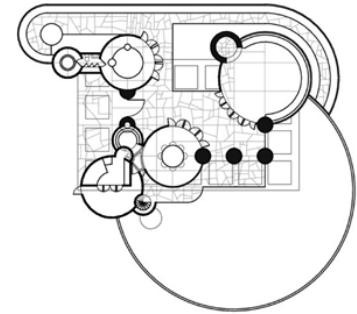
La geometría con la que la obra se conectaba al paisaje, recuerda en gran medida a la manera en la que lo hiciera Wright con su proyecto no construido para la *Ralph Jester House* en Palos Verdes, California (figura 44). Sin embargo, mientras que la propuesta de Donald Judd en Münster se traduce en la expresión del carácter estático del círculo, el diseño de Wright obedece a un desarrollo mucho más extensivo, con unos espacios residenciales que se diluyen gradualmente en el entorno circundante³⁴ (figura 45).



44



42



45

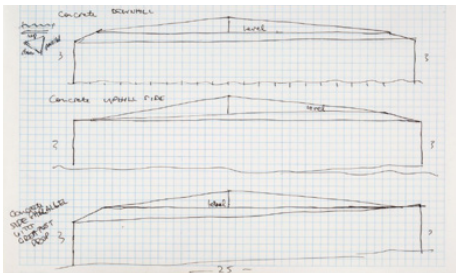
32. JUDD, Donald. Statement, 1977. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 287. ISBN 978-1-941701-35-5.

33. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 23, p. 815.

34. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos de hormigón. La influencia wrightiana en la obra de Donald Judd. En: *En Blanco. Revista de Arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2018, vol. 10, n.º 25, p. 132. ISSN 1888-5616. DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2018.10507>



46



47

Una tercera configuración formal que Judd raramente maneja en toda su producción artística, se reconoce en la pieza que realizara en 1974 para la Art Gallery of South Australia, Adelaida, donde recurre a una disposición triangular (figura 46). La adopción de esa geometría habría resultado de los límites de un espacio ajardinado de la galería, que Judd visitara *in situ* en mayo de ese mismo año, cuando definiera las características concretas para la obra (figura 47). Su ejecución en hormigón, que se inició en otoño y se extendió hasta el año siguiente, requirió de un encofrado en madera, que ya no pasó desapercibido para el público local³⁵ (figuras 48, 49 y 50). La pieza resultante, en síntesis, recuperaba todos los atributos de la realizada junto a la *Glass House*: elemento único en hormigón, dimensiones fundamentales y borde biselado en la asunción topográfica entre la cara interior y la exterior.

La posición urbana que ocupó la obra con respecto a los anteriores *objetos topográficos*, hace más dificultoso reconocer en el lugar las condiciones locales que Judd reproduce con sus líneas configurativas (figura 51). En todo caso, el inusual recurso a una geometría oblicua para vincularse a un enclave, comprende la misma estrategia que también empleara Wright en algunas de sus construcciones, como es el caso de Taliesin West, cerca de Phoenix, Arizona, y en otras anteriores (figura 52). A través de la planimetría de ese proyecto puede leerse que, como ocurre con la obra de Judd, no se ejerce un control absoluto

46 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Hormigón armado. Art Gallery of South Australia, Adelaida, Estados Unidos.

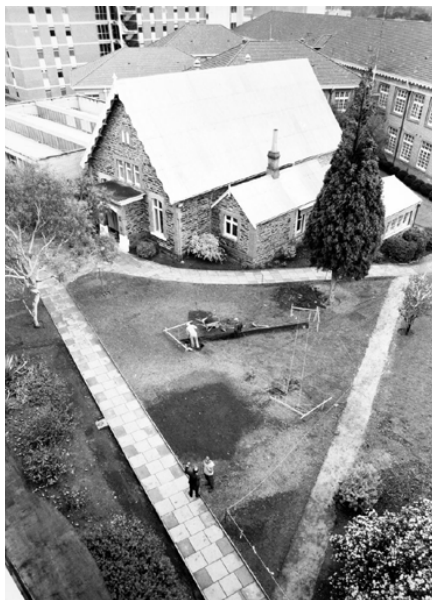
47 Donald Judd, *Elevation drawings for sculpture*, 1974. Dibujo a bolígrafo sobre papel cuadrículado. Art Gallery of South Australia, Adelaida, Estados Unidos.

48, 49 y 50 Fotografías de la construcción de la obra *Untitled*, que Donald Judd realizara en 1974 en el jardín de la Art Gallery of South Australia, Adelaida.

51 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra.

52 Fotografía del interior del estudio de Taliesin III en Spring Green, Wisconsin, proyectado por Frank Lloyd Wright y construido entre 1925 y 1935.

53 Planta de Taliesin West en Paradise Valley, Arizona, proyectado por Frank Lloyd Wright en 1938.



48



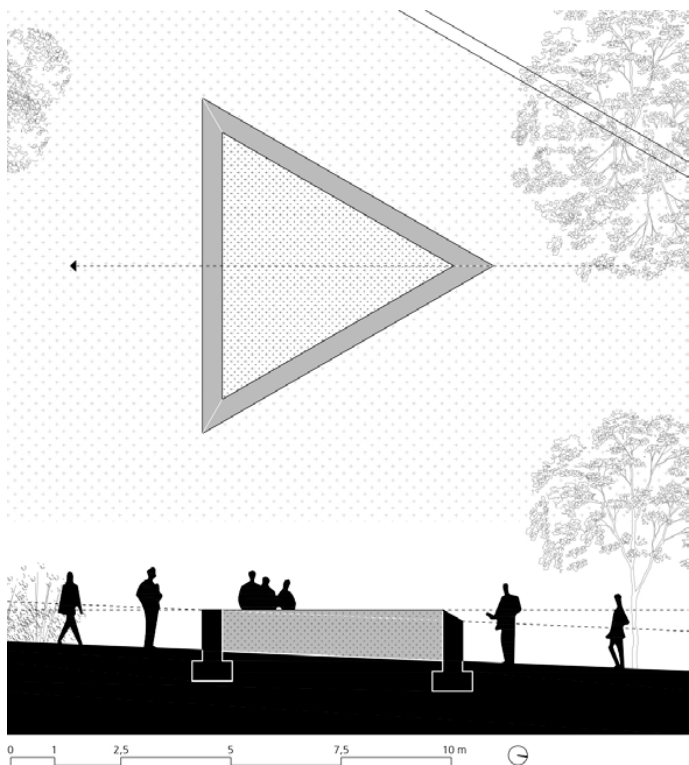
49



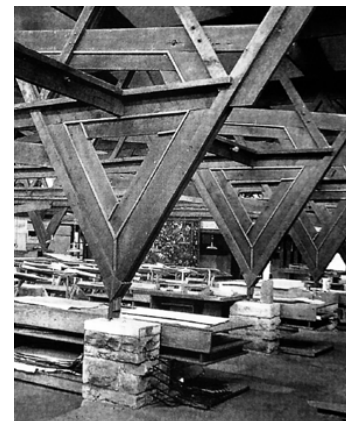
50

del territorio, sino que se consigue un maridaje perfecto con él desde la expresividad de la forma³⁶ (figura 53).

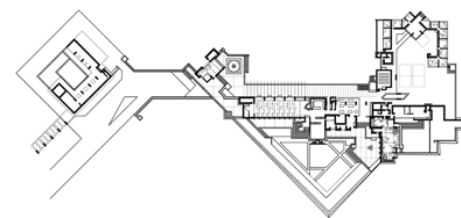
Así pues, se confirma en ambos autores un uso muy similar de la geometría en el paisaje, que se desarrolla en la naturaleza como un ser vivo. Los perfiles básicos del cuadrado, la circunferencia y el triángulo que se emplean en ambos casos, constituyen la manera más lógica de conectarse de modo orgánico con el territorio. En esos términos se habría desarrollado la idea de relación geométrica con respecto a un enclave que reproducen los *objetos topográficos* de Donald Judd, cuya significación se ha concretado en su “*colocación concéntrica, espacios cerrados y raíces firmes en determinado lugar*”³⁷. Vinculado a todo ello, el logro de estos objetos también se reconoce en el consabido salto que protagonizó la forma desde la abstracción pictórica al espacio real, promovido por la problemática que suscitaba el buscar inexorablemente lo tridimensional en lo bidimensional. La difícil relación entre las formas representadas y el lienzo que Judd apreciaba en las obras de



51



52

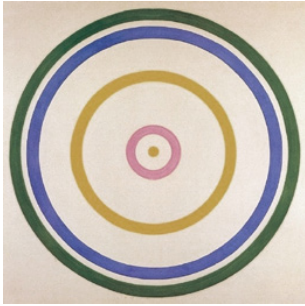


53

35. Lawrence relata que un sector estudiantil de la Universidad de Adelaida se manifestó frente a la obra en construcción, criticando el arte imperialista y la importación de tendencias. Véase LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 9.

36. El proyecto de Wright, que se expresa desde una poética en la que aún se reconocen tintes neoplásticos, revela una mayor conexión con el lugar que la pieza de Judd en Adelaida, por su integración natural en un entorno desértico. Véase LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR, *op. cit. supra*, nota 34, p. 131.

37. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 7.



54



55

Kenneth Noland debía desaparecer según su criterio, pues constituían “*una reliquia de objetos representados en su espacio*”³⁸ (figuras 54 y 55); algo que se disolvía con los *Portrait Series* que Frank Stella realizara en 1963, cuyas formas recortadas realizaban la materialidad del lienzo y hacían más evidente su relación con el soporte (figura 56). En esa evolución del trabajo con perfiles geométricos, los *objetos topográficos* alcanzan la máxima expresión como objetos físicos en el espacio real, que asumen en su configuración formal.

Así mismo, y al igual que las viviendas que Wright realizara en las tres décadas que van de los treinta a los cincuenta, el conjunto de todos estos objetos revela la aproximación de Judd a un espacio de carácter existencial, percibido como fenómeno. Son las características específicas que incorpora con su materialización y que se refieren al lugar las que convierten al objeto en un elemento revelador, con el que Judd nos invita a descubrir las singularidades del mundo; algo que, en definitiva, obliga a enfrentarnos con un aspecto de nuestra existencia, y que autores como Shiff han vinculado con el enfoque existencialista de Wittgenstein cuando afirmara que “*no hay más mundo que éste*”³⁹.

En suma, los *objetos topográficos* de Judd pueden interpretarse como dispositivos fenomenológicos que revelan las propiedades del lugar y que, de una manera análoga a la arquitectura referida de Wright, con la que se establecerán más paralelismos, consiguen definir un espacio de carácter existencial; algo que tiene que ver con el tratamiento de la espacialidad en términos de relación con el entorno, consiguiendo, como en ciertas propuestas vinculadas al Land Art, que las obras se sometan al medio natural sin alterar su curso. Así pues, en ese equilibrio entre el lugar y lo geométrico, el descubrimiento de las condiciones locales y su trasmisión desde la creación artística va a verse continuado en otra serie de obras posteriores; propuestas que, progresivamente, van a ir intensificando sus cualidades arquitectónicas, al tiempo que concederán más importancia al emplazamiento preestablecido como espacio soporte.

54 Kenneth Noland, *Sunshine*, 1961. Pintura acrílica sobre lienzo. Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, Estados Unidos.

55 Kenneth Noland, *Daybreak*, 1963. Pintura acrílica sobre lienzo. Smithsonian American Art Museum, Washington D. C., Estados Unidos.

56 Fotografías de los *Portrait Series* en la exposición *Frank Stella*, celebrada en la Castelli Gallery de Nueva York entre el 4 de enero y el 6 de febrero de 1966.



56

V.2. LA CONQUISTA DE LA ESCALA URBANA

Como se ha visto en páginas previas, los objetos de Donald Judd desbordaron los límites de museos y galerías e invadieron el espacio exterior, participando de aquellas tendencias creativas que tomaban el paisaje como medio y soporte. Pero no solo eso; en ese trabajo con las especificidades del lugar, dichas obras fueron integrándose progresivamente en contextos urbanos, explorando la capacidad de activación del arte en el espacio público. Así pues, se abordarán a continuación algunos de esos proyectos públicos, con los que el artista revisaba además el papel de la escultura en esos enclaves; reflexiones propositivas sobre dichos enclaves urbanos, que reunirían nociones artísticas y arquitectónicas a un mismo tiempo, desde la definición de configuraciones espaciales integradas en la escala de la ciudad.

En la conquista de esa nueva escala, la postura de Judd podría asociarse con una nueva categoría artística surgida a mediados de los setenta: el arte público; según Javier Maderuelo, “*un tipo específico de arte [...] cuya ubicación es el espacio público abierto que conforman las calles, plazas y jardines*”⁴⁰. Esta concepción del arte público reabría nuevamente el debate surgido en torno a la lógica del monumento, al que Judd prestó cierta atención. Cabe recordar a este respecto que la negación total del monumento se produjo a comienzos del siglo XX con las manifestaciones más vanguardistas, y se perpetuó sistemáticamente hasta el auge del Pop Art; momento en el que diversos artistas plantearon la renovación del carácter monumental de la escultura⁴¹, como ocurrió en el caso de Claes Oldenburg con sus propuestas concebidas a modo de anti-monumentos (figuras 57 y 58). Con anterioridad a estos proyectos de finales de los sesenta, esa recuperación monumentalista se reconoció en contadas ocasiones, de entre las que destaca el *Monumento al preso político desconocido* que Max Bill proyectara en 1952 (figura 59); una propuesta constituida por tres grandes piezas cúbicas organizadas de manera concéntrica y radial, en una disposición afín a aquellas exploradas por Donald Judd. Sin embargo, y como podrá descubrirse, el empleo de la gran escala en el espacio público no supuso en el caso de Judd esa recuperación de lo monumental aplicado a sus objetos urbanos, sino más bien lo contrario: una fusión completa con el contexto o entorno que les sirve de soporte.

38. JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, September 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 93. ISBN 978-1-938922-93-0.

39. SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 19. ISBN 978-3-86930-390-1.

40. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 239. ISBN 978-84-460-1261-0.

41. *Ibíd.*, p. 194.



57



58

Atendiendo a sus opiniones vertidas sobre esta cuestión, se comprueba que, ya como punto de partida, la colocación de obras individuales en las ciudades implicaba para Judd una acción problemática⁴². Es por ello que reconoce mayores dificultades a la hora de plantear esculturas en cascos antiguos, donde la acumulación de significados históricos parecía imposibilitar la acogida de manifestaciones contemporáneas; algo que, de sucumbir ante esas presiones que ejercían con su lenguaje esos contextos históricos, acabarían por concretar en el espacio unas obras que se expresan siguiendo esa lógica del monumento. Judd atribuye esa misma consideración monumentalista a las obras ubicadas frente a los modernos rascacielos⁴³, descontextualizadas completamente del entorno como piezas extrañas, y que parecen evocar valores representativos. De ello se deduce que sus planteamientos para el espacio público se orientarían a la aspiración de una integridad urbana, conseguida desde la intervención artística.

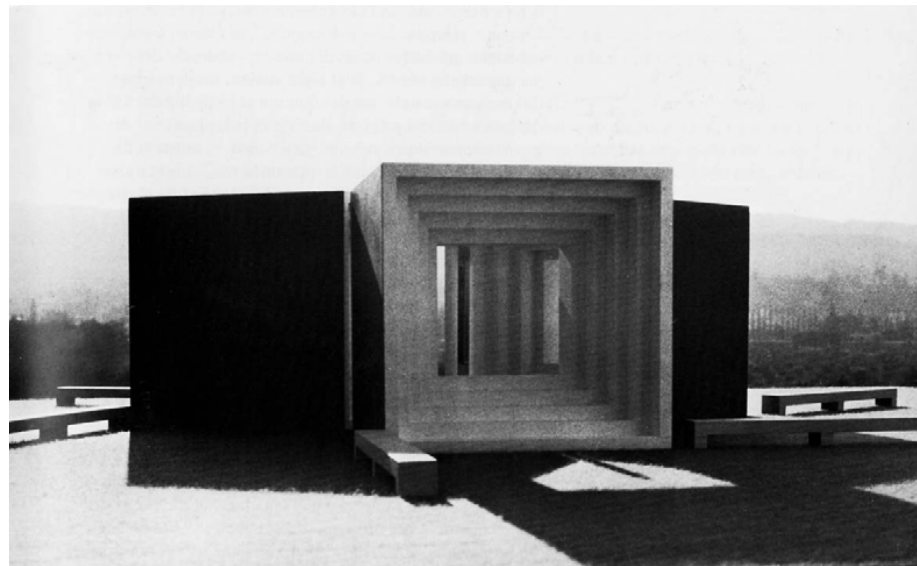
Como podrá verse, si algo toman de la escultura monumental las propuestas de Judd sería la gran escala, con la que cuestionan su pertenencia al lugar que ocupan; en este caso, espacios públicos de naturaleza urbana. Se tratará de grandes trabajos que, desde la enorme presencia física que despliegan en el espacio, se erigen como verdaderas construcciones que participan de ciertas cualidades arquitectónicas; un hecho que llevó a Judd a asociarse con profesionales de la arquitectura como la arquitecta Lauretta Vinciarelli, con quien desarrolló trabajos colaborativos en el transcurso de una década.

57 Claes Oldenburg, *Proposed Colossal Monument for Park Avenue (Good Humor Bar)*, 1965. Lápiz y acuarela sobre papel. Colección particular.

58 Claes Oldenburg, *Proposed Colossal Monument for Thames River (Thames Ball)*, 1967. Lápiz y acuarela sobre papel. Colección particular.

59 Fotografía de la maqueta para el *Monumento al preso político desconocido*, que Max Bill realizara en 1952 para el concurso convocado por el Institute of Contemporary Arts de Londres.

60 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Acero corten. Obra destruida.



59

V.2.1. Construcción aislada en Providence (1983-1984)

Cuando en 1983 Judd recibió la invitación para participar en el concurso de elaboración de una escultura frente al ayuntamiento de Providence, Rhode Island, el artista trataría de llevar a la práctica su enfoque sobre el arte público. Así pues, y para no caer en la creación o instalación urbana que se convierte en una estatua o monumento al situarse frente a un edificio, Judd optaría por proponer una o varias estructuras que resultasen desarrolladas de un modo integral⁴⁴; algo que parecía reconocer en la obra de 1981 que Richard Serra hubiera planteado en la Foley Square de Nueva York como *Tilted Arc* (figura 60), que no solo aspiraba a la unidad desde el manejo de la escala, sino que conseguía destruir críticamente la arquitectura burocrática circundante⁴⁵. Un doble propósito que ejemplificaba la actitud tomada por muchos artistas, entre ellos el propio Judd, al enfrentarse a contextos urbanos afines.

La invitación para participar en la convocatoria de Providence se enmarcaba dentro de un proceso iniciado por la ciudad para la renovación de un punto concreto de su centro urbano (figura 61), descuidado ante la tendencia generalizada de crecimiento y especulación en los bordes de las urbes. Implicaba por tanto un planteamiento de aquellos en los que Judd solía declinar su participación debido a las usualmente malas condiciones del lugar dado, que se sumaban al carácter competitivo de las convocatorias, donde los meses de trabajo podrían considerarse perdidos en caso de no resultar ganador. A la vista de sus escritos, parece que ese no habría sido el caso de este proceso selectivo. Según reconoce: “*Acepté ‘concurrir’ e ir a Providence porque alguien [...] me envió una carta diciendo que los trámites carecían de sentido y que, al margen de la burocracia, querían que yo hiciera una obra para el lugar*”⁴⁶. Este hecho admitido, que pondría en duda la validez del procedimiento, condujo al artista a desplazarse a Providence, en un reconocimiento del espacio público que también describe:

*Fui a Providence y Barry Greenlam, un representante del alcalde, me enseñó el lugar. El sitio se encontraba en uno de los extremos de una plaza alargada y rodeada por calles, frente a la escalinata del ayuntamiento; un edificio que, a su vez, estaba enfrentado al edificio similar del palacio de justicia, en el otro extremo de la plaza. [...] La premisa para la ‘escultura’ era la habitual de que se ubicara de un modo irrelevante, como un ‘zurullo en la plaza’ dijo alguien. Por supuesto, esta suposición se basa en una escultura anterior centrada en una plaza o colocada frente a un edificio público, y que debe de ser representativa, simbólica y monumental*⁴⁷.

Como cabía esperar Judd ganó el concurso y, junto con Vinciarelli, comprobaron *in situ* la realidad del enclave y el planteamiento de su nueva urbanización, que contemplaba la posición de la pieza escultórica. Rechazando esos esquemas, Judd descubrió algunas fotografías históricas, similares posiblemente a las recopiladas (figuras 62, 63 y 64), en las que se reconocía una disposición a base de círculos alineados; un diseño que



60

42. A partir de sus conocimientos en historia del arte y la arquitectura, Judd ahonda con profusión en el asunto, desde la concepción espacial pública de distintos períodos históricos. Véase JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 23, p. 814.

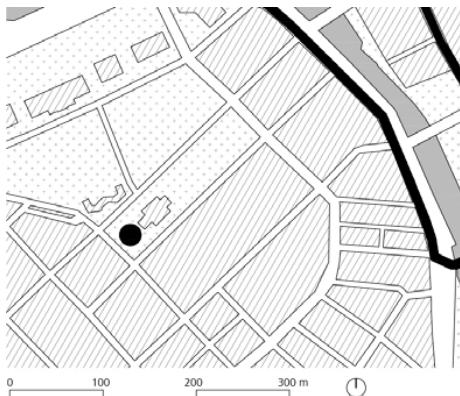
43. Ídem.

44. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 23, p. 814.

45. JUDD, Donald. Letter to the Editor, 9 December 1981. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 301. ISBN 978-1-941701-35-5.

46. JUDD, Donald. Providence. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 597. ISBN 978-1-941701-35-5.

47. *Ibíd.*, p. 598.



61



62



63



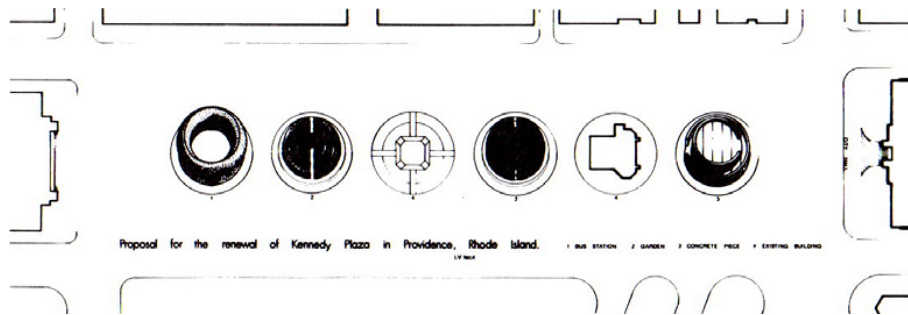
64

61 Localización de la intervención propuesta por Donald Judd en Providence, Rhode Island, en el extremo suroeste de la Kennedy Plaza.

62, 63 y 64 Fotografías aéreas de la Kennedy Plaza en Providence, Rhode Island, con el antiguo diseño de círculos alineados.

65 Donald Judd, *Mall of Circles for Kennedy Plaza, Providence, Rhode Island*, 1983. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

66 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Proposal for the Renewal of Kennedy Plaza in Providence, Rhode Island*, 1984. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



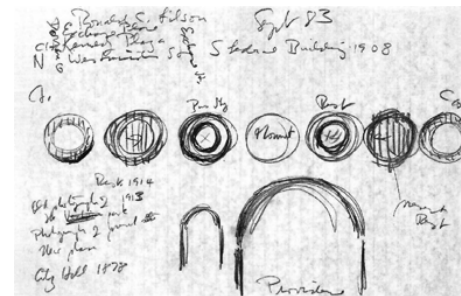
66

albergaba una construcción, una estatua conmemorativa y superficies ajardinadas, y que, por su interacción espacial, fue elegido por el artista como base de una propuesta que se enfocaba en la definición completa de la plaza (figura 65). Con ese primer dibujo, que dio lugar a alguna representación más técnica y precisa atribuible a Vinciarelli (figura 66), ya se descubre la intención de trabajar con unas condiciones de uso muy pragmáticas, que conectarían con la historia del lugar⁴⁸.

Esa ambiciosa propuesta contemplaba así la recuperación de la referida hilera de círculos, a los que se asignaban propósitos específicos reconocibles en su percepción aproximativa. A partir de ese punto, las conversaciones con la administración local trataron de sugerir la reducción del tamaño y la simplificación material, en lo que podría ser un intento por resolver la intervención con el presupuesto previamente establecido. Todo ello habría conducido a desarrollar el diseño de un solo círculo, que sería el que finalmente se presentó ante los líderes municipales, en un evento que concitó expectación y que no estuvo ajeno a la polémica⁴⁹. Y aunque la propuesta no contó con el apoyo esperado, resulta muy interesante el modo en que se vinculaba al lugar, muy próximo a sus principios topográficos, como se reconoce en sus dibujos preparatorios (figuras 67, 68 y 69); apuntes iniciales que, como en algunas de sus obras previas en el paisaje, trataban de combinar con sus líneas compositivas lo horizontal y lo inclinado, a pesar ahora de la extrema simplicidad orográfica del emplazamiento urbano seleccionado.

Aunque a priori pueda parecer extraña la utilización de ese recurso, lo cierto es que Judd rechazaba la colocación del arte de modo descontextualizado, abogando, según Brigitte Huck, por “*algo construido en el lugar, particularmente para el sitio, [...] y con algún propósito*”⁵⁰. Es por ello que debía de existir alguna idea generadora en su definición, que llevara al empleo de esos bordes crecientes y decrecientes. Puesto que en sus dibujos se reconoce la incorporación con variaciones de peldaños ascendentes y descendentes, parece lógico pensar que un elemento escalonado estaba en el origen de la propuesta; dada su posición, dicho elemento podría reconocerse en la escalera de acceso al ayuntamiento, que se iniciaba a pie de calle acompañada de dos balaustradas curvas y que tenía su continuidad en el interior del edificio (figura 70). Esta conexión se pondría de manifiesto en una representación técnica de la obra, que emplea la perspectiva militar desde extremos opuestos, donde se reconoce esa ascensión articulada en tramos curvos, identificada en el edificio institucional (figura 71). Cabe destacar que el último tiro en ese ascenso aludía a la referida escalinata, generando una especie de graderío orientado hacia la sede municipal, con la que conectaba visualmente y justificaba su presencia en la plaza.

El levantamiento y posterior análisis gráfico de la propuesta favorecerían la comprensión de esta lectura que, como no podía ser de otro modo, encuentra en el lugar las claves que Judd habría codificado en su intervención (figura 72). A ello se sumaba, por el carácter participativo de la obra, un recorrido empírico claramente dirigido, que potenciaría la experiencia perceptiva en el reconocimiento de las condiciones locales con las que

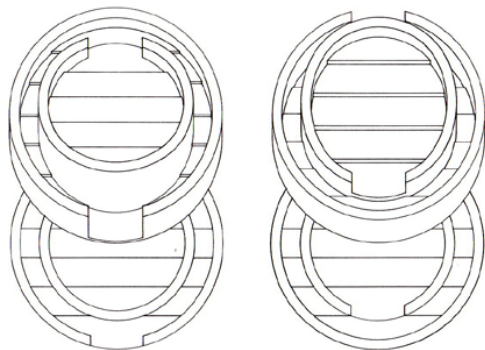


65

48. KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004, p. 98.

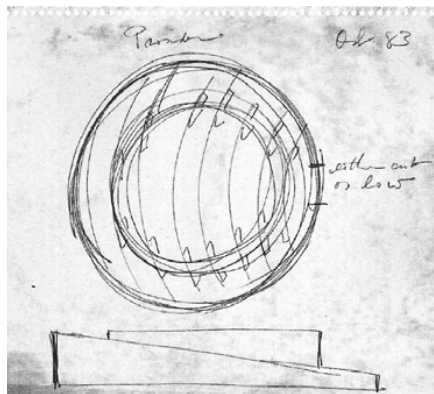
49. Judd relata dicho evento como una conferencia en la que intervino el alcalde de Providence y que iba a ser televisada; una presentación teatralizada, en la que distintos empresarios se opusieron a la propuesta, sin contar al menos con el respaldo de aquellos que habían instigado al artista a participar. Véase JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 46, pp. 600-601.

50. HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 37. ISBN 3-7757-1132-5.

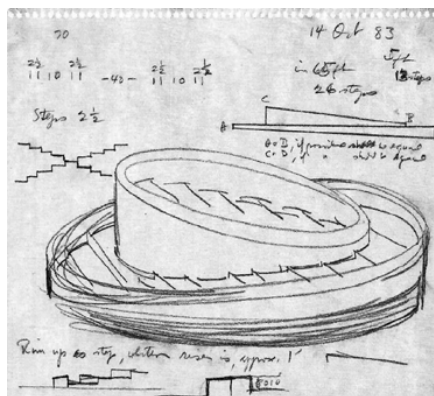


Pages for Providence, Rhode Island, by Donald Judd and Lauretta Vinciarelli. Scale 1/32" = 1'-0" M&M

71



67



68



70

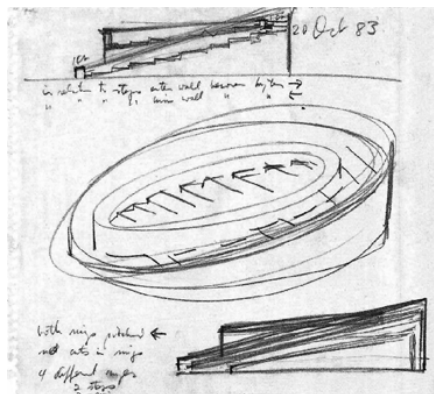
67, 68 y 69 Donald Judd, *Designs for a Circular Sculpture for Kennedy Plaza, Providence, Rhode Island, 1983*. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

70 Fotografía exterior del City Hall de Providence, Rhode Island, con su escalera de acceso frente al extremo suroeste de la Kennedy Plaza.

71 Donald Judd and Lauretta Vinciarelli, *Project for Providence, Rhode Island, 1984*. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

72 Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la intervención propuesta por Donald Judd en Providence, Rhode Island.

73 Fotografía de la urbanización de la Kennedy Plaza de Providence, Rhode Island, tomada en el año 2001.



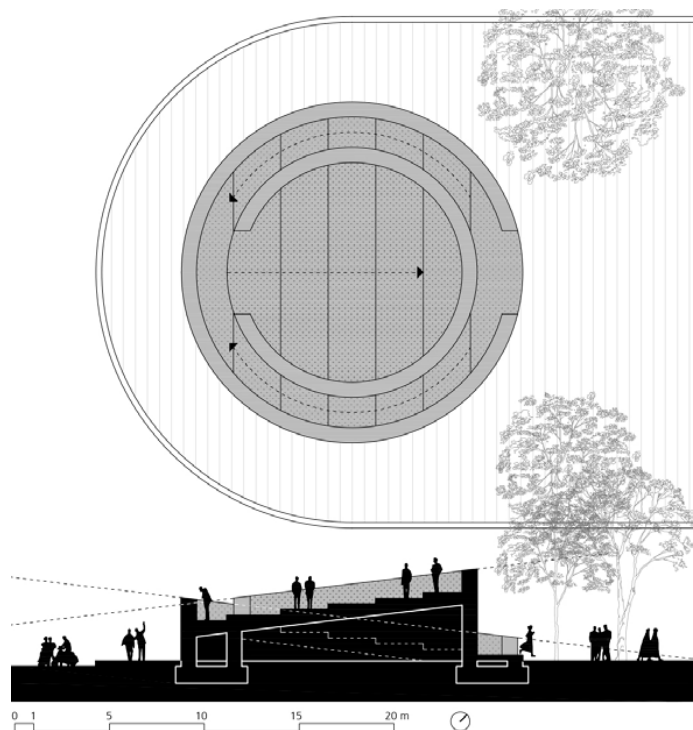
69



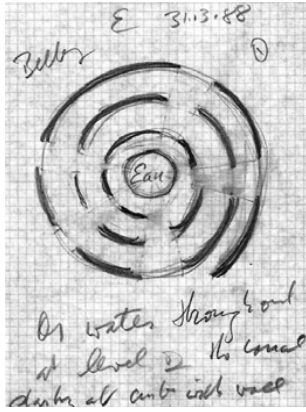
73

trataba de vincularse. Así pues, y según su diseño, el acceso a la estructura se efectuaba junto al pabellón preexistente en la explanada, y con una pendiente moderada se dirigía un ascenso, que progresivamente descubría la sede municipal de Providence. Desde ese punto se accedía a la plataforma escalonada del círculo central, con una mayor pendiente, la cual dialogaba frontalmente con el edificio consistorial, sin descartar una posible postura crítica hacia la institución.

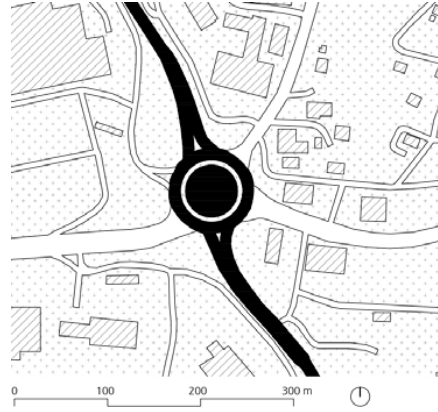
Judd relató que finalmente recibió una carta informando de la suspensión del proyecto presentado junto a Vinciarelli, que sería reemplazado por otra propuesta bajo los criterios de la corporación municipal⁵¹. Lo que finalmente se llevó a cabo fue el traslado de la escultura que se ubicaba en el centro de la plaza a la posición que ocupaba la propuesta de Judd, cuya única prueba de su existencia puede distinguirse en el trazado circular que se incorporó sobre el pavimento en su urbanización (figura 73). Dicha acción, que continuaba en la senda de la escultura monumental, reflejó la tendencia generalizada del tratamiento del arte en el espacio público, diametralmente opuesta al enfoque de Judd.



51. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 46, p. 601.



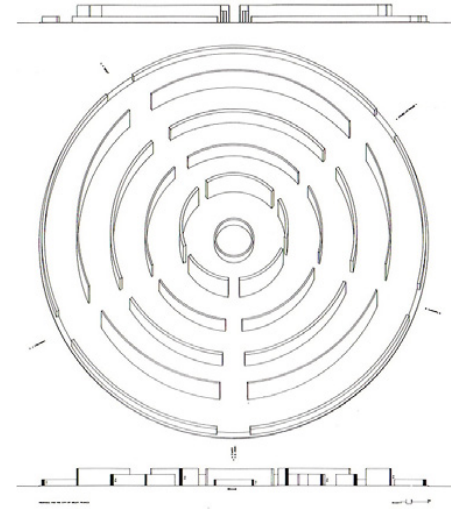
75



74



78



76

74 Localización de la intervención propuesta por Donald Judd para Belley, en las inmediaciones de la localidad.

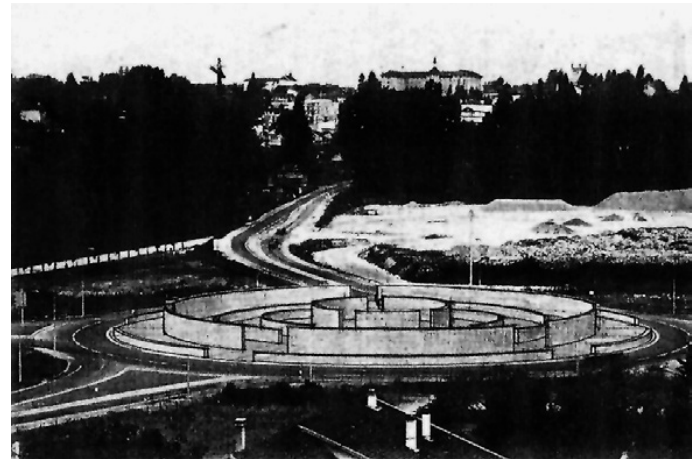
75 Donald Judd, *Study for the Traffic Circle Outside of Belley, France*, 1988. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

76 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Project for the Traffic Circle Outside of Belley (Elevation, Section and Axonometric Perspective)*, 1988. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

77 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Project for the Traffic Circle Outside of Belley (Photo Montage)*, 1988. Dibujo sobre fotografía. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

78 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Project for the Traffic Circle Outside of Belley (Project Plan)*, 1988. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

79 Fotografía del lago Bourget, en Francia, ante la cadena montañosa de la Espina y el macizo de Bauges.



77

V.2.2. Estructuras concéntricas en Belley (1988)

A pesar de lo decepcionante que había sido la experiencia de Providence, cuando en 1988 invitaron a Judd a participar en el concurso para la elaboración de una escultura en Belley, Francia, el artista aceptó, considerándolo como una nueva oportunidad para desarrollar sus ideas en el espacio público. Se trataba de una competición para emplazar un objeto escultórico sobre una nueva rotonda, localizada en la carretera principal de acceso a Belley (figura 74). De las tres propuestas presentadas resultó ganadora la de Bernar Venet, escultor francés, en un concurso que no fue del agrado de Judd, que “*tampoco estaba de acuerdo con colocar únicamente una escultura en el centro de la rotonda*”⁵². Aún así, resulta interesante descubrir el planteamiento de su propuesta, que dio inicio con el reconocimiento del lugar en su visita a la ciudad, en la que se le mostró la rotonda en cuestión, descrita como sigue:

*Hay cinco vías que entran en la rotonda, una de ellas de Culoz, donde Gertrude Stein vivió durante la Segunda Guerra Mundial. La rotonda se encuentra próxima al nivel de la nueva derivación del río Rbône, que está muy cerca. Debía haber alguna construcción alrededor de la rotonda. Es visible desde las montañas al este de Belley. Como una idea provisional, círculos concéntricos de hormigón parecían ser lo mejor para estas circunstancias. La propuesta nunca se desarrolló completamente, debido a la incertidumbre del concurso. Hay un límite para trabajar [...]. Es muy difícil pensar y tomar en serio situaciones hipotéticas*⁵³.

Con todo ello, de la visita resultaron unos primeros dibujos, como aquel fechado a finales de marzo de 1988, en el que se reconoce el trazado de un muro en espiral, cuyo centro ocupaba un estanque (figura 75). De otra documentación conservada se descubre un cambio de solución, que resolvía la propuesta con series de círculos abiertos radialmente desde su centro hasta las cinco vías de acceso (figuras 76, 77 y 78). Una de las premisas de Judd era hacer visible el tráfico a través de los muros; una decisión que transformaba lo problemático del emplazamiento en una experiencia visual, ahora desde el automóvil, pero que de igual manera incidía en la condición empírica del arte. Así, y aunque las condiciones de la rotonda no permitían acceder físicamente a la obra como sí ocurría en Providence, la importancia concedida a la experiencia sitúa la obra dentro de su trayectoria objetual. James Lawrence también vincula la propuesta con obras precedentes por la utilización del agua⁵⁴, y que se podría extender al empleo de muros concéntricos de hormigón; elementos que Judd quiso extender más allá de la rotonda, tratando de reforzar visualmente su posición, “*como una puerta de acceso a la ciudad*”⁵⁵.

Como en otros casos, esa capacidad de extensión en el entorno que Thomas Köhler define ahora como matriz o principio formador del espacio público⁵⁶, asumía también las especificidades del territorio de manera codificada. Dada la planitud del cruce viario, la presencia de la pendiente no tuvo su reflejo en las líneas compositivas de la pro-



79

52. JUDD, Donald. Belley. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 609. ISBN 978-1-941701-35-5.

53. Ídem.

54. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 16.

55. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 52, p. 609.

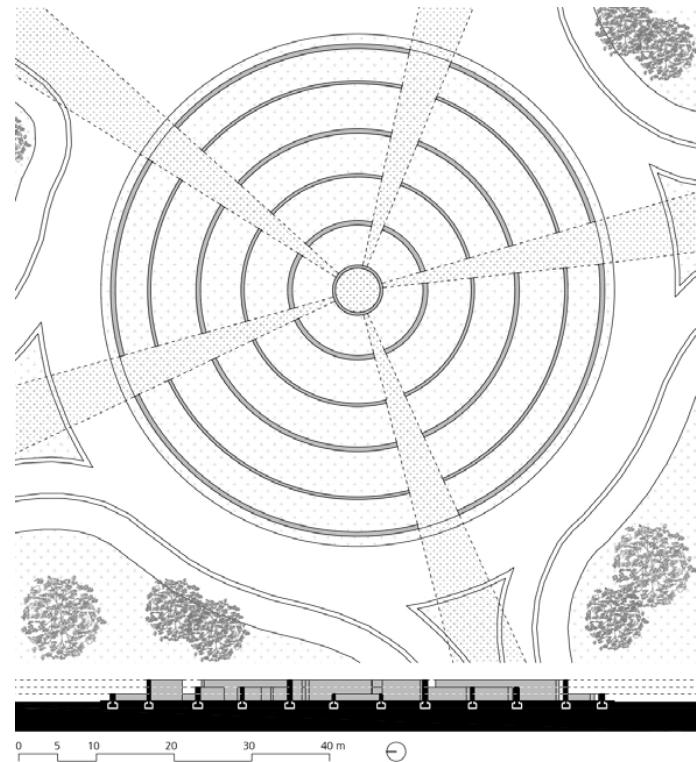
56. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 48, p. 99.



81

puesta, que recurrieron a una disposición horizontal, en el centro de un ligero cinturón montañoso; una concepción ideal, eso sí, vinculada conceptual y referencialmente a la superficie de un lago próximo, identificado con el lago Bourget, cuya presencia tendida también resalta entre la cadena montañosa de la Espina y el macizo de Bauges (figura 79). En esos términos se reconocen tres alturas máximas en los seis círculos de hormigón, dos por nivel (figura 80), que planteaban la utilización de piedra caliza de la zona, reforzando la integración en el lugar.

Sobre la propuesta de Belley, Köhler también ha profundizado en el origen que subyace tras el diseño de Judd, y que demostraría cómo el artista recurrió a elementos históricos, que revisó en clave contemporánea. Así es como reconoce en su formalización la idea de laberinto, que relaciona con esos precedentes históricos, ampliamente conocidos por Judd en sus viajes y en los libros presentes en su biblioteca; Köhler se refiere a los viajes por Italia con Vinciarelli, y apunta a un laberinto que decora el techo del Palacio



80

80 Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la intervención propuesta por Donald Judd en Belley, Francia.

81 Fotografía del techo del Palacio Gonzaga de Mantua, con el característico laberinto de su decoración.

82 Robert Morris, *Untitled*, 1974. Serigrafía sobre papel. Centre Pompidou, París, Francia.

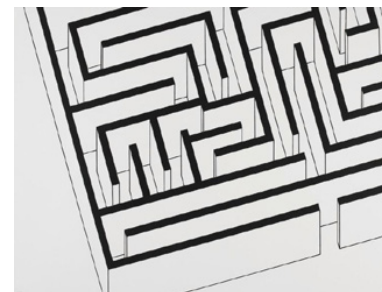
83 Robert Morris, *Untitled (Philadelphia Labyrinth)*, 1974. Tableros de madera curvados, pintados en color gris. Obra destruida.

Gonzaga de Mantua, como posible motivo que habría inspirado al artista⁵⁷ (figura 81). Javier Maderuelo también ha advertido de un modo más general la recuperación en lo cultural de esa imagen del laberinto, cuya presencia adquirió importancia en la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges⁵⁸. En esa tendencia, la estética minimalista también la habría incorporado a su repertorio formal; el artista que mejor lo ejemplificara sería Robert Morris, que exploró su artificiosa formación desde la representación, para pasar luego a su construcción física en el espacio real (figuras 82 y 83).

Al margen de esa referencia a la imagen del laberinto, la propuesta de Judd fue rechazada en el concurso desde un planteamiento que, aun siendo claro en su concepción formal, todavía presentaba aspectos sin resolver de gran calado: “*La superficie entre los anillos de hormigón podría cubrirse con grava o ser una superficie de agua*”⁵⁹; una cuestión en tono dubitativo, que refleja la poca concreción que presentó finalmente su proyecto. Sin embargo, poco tardaría el artista en recuperar parte de las ideas implicadas en Belley, en las inmediaciones del rancho conocido como Las Casas que, ubicado a 80 millas de Marfa, había comprado en 1989. En un primer dibujo esquemático que data de septiembre de ese mismo año (figura 84), Judd lleva a cabo un estudio de lo que él llama “*estructuras circulares*”, con las que trataría de rodear un tanque de agua preexistente. A la vista de otro croquis realizado un mes más tarde (figura 85), parece confirmarse la intención de configurar una estructura para el baño, que incorporaba escaleras entre los muros concéntricos, como ya hubiera planteado en el caso de Providence.

Desde su levantamiento en planta (figura 86), se constatan variaciones con respecto al proyecto de Belley: aparte de la asignación programática en Las Casas, que incrementa el carácter arquitectónico del diseño, los círculos concéntricos se redujeron de seis a tres, al igual que las aberturas radiales, que también pasaron de cinco a tres. Como se aprecia en la planimetría, ahora en Las Casas la superficie ocupada por la estructura también tenía su reflejo en un segundo círculo anexo de la misma dimensión, pero sin muros, que se empleó como huerto⁶⁰. En suma, la imponente presencia de esta construcción en piedra (figura 87), que de alguna manera define la presencia del hombre en el territorio, podría remitir nuevamente a trazados de Wright como el de la *David and Gladys Wright House* (figura 88), cuya geometría compartida revela claramente modos afines de imponerse en el paisaje americano⁶¹.

Aunque el proyecto de Las Casas retornaba a la naturaleza, su importancia reside en la conexión establecida con la propuesta urbana presentada un año antes en Belley; un trabajo que confirmaba el deseo de conquistar el espacio público en los mismos términos que lo hubiera hecho en el paisaje, pero incorporando las condiciones locales que sitúan sus creaciones en una escala vinculada a la ciudad. En cualquier caso, un hecho destacado en ambos proyectos comentados paralelamente es la destacada inclusión del agua, que alcanzará sus mayores cotas de expresión en su siguiente proyecto urbano, donde adquiere un papel fenoménico revelador que multiplica la experiencia física del espectador.



82



83

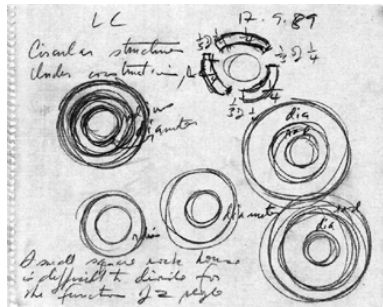
57. Ídem.

58. MADERUELO RASO, Javier, *op. cit. supra*, nota 40, p. 369.

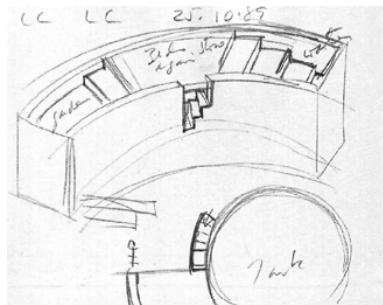
59. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 52, p. 609.

60. STOCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 46. ISBN 978-0-300-16939-3.

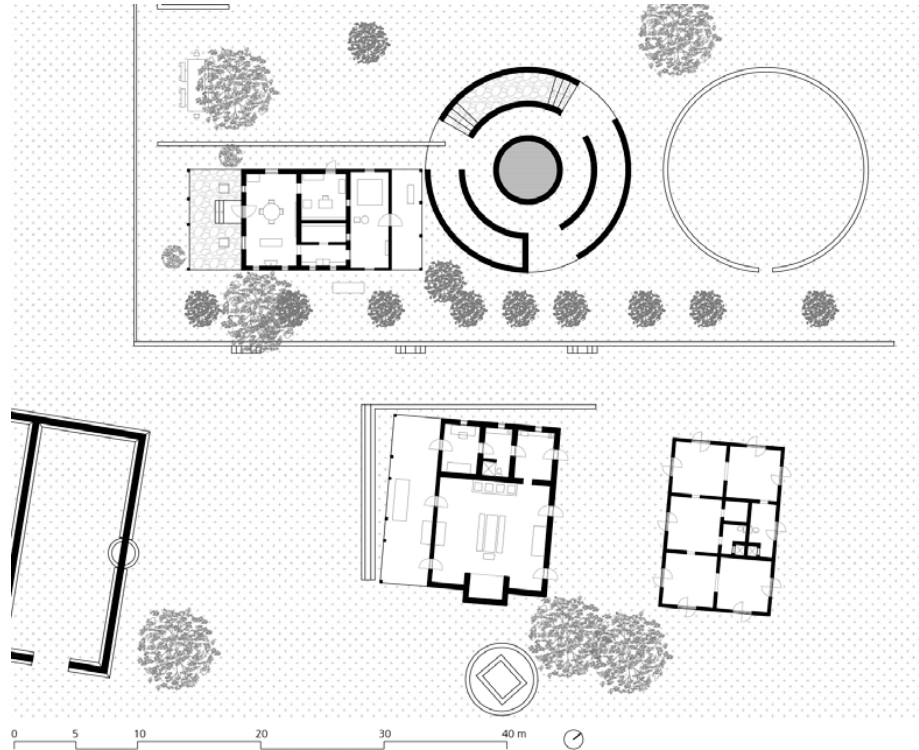
61. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR, *op. cit. supra*, nota 34, p. 134.



84



85



86

84 Donald Judd, *Study for a Bath at Las Casas*, 1989. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

85 Donald Judd, *Study for a Bath at Las Casas (Detail)*, 1989. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

86 Planimetría de las estructuras concéntricas del rancho Las Casas, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

87 Fotografía de las estructuras concéntricas del rancho Las Casas, en una vista de su implantación en el paisaje.

88 Planta del proyecto no construido para la David and Gladys Wright House en Phoenix, Arizona, proyectado por Frank Lloyd Wright en 1952.



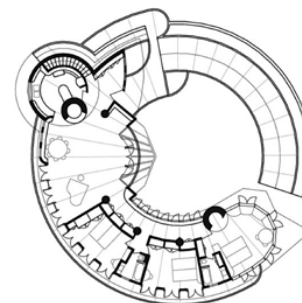
87

V.2.3. Fuentes alineadas en Winterthur (1991-1994)

La siguiente oportunidad de Judd para intervenir con su arte en el espacio público llegó a comienzos de los noventa en un emplazamiento europeo, aunque su propuesta partía de un proyecto de intervención previo, que conviene explicar. Fue en noviembre de 1988 cuando el ayuntamiento de la ciudad suiza de Winterthur convocó un concurso entre arquitectos, ingenieros y paisajistas, con el propósito de llevar a cabo una remodelación del casco histórico de la localidad (figura 89); una práctica habitual desde mediados de los sesenta que, bajo el influjo de reflexiones teóricas como las recogidas en el *Informe Buchanan* publicado en 1963, condujo a la restricción del tráfico rodado en el interior de las ciudades. De esas premisas partían los proyectos de los participantes, que fueron profesionales locales en su totalidad, como descubren Llamazares, Zaparaín y Ramos en su investigación sobre la intervención de Judd⁶². En dichas propuestas presentadas se trató con sumo cuidado la puesta en valor de distintas localizaciones urbanas (figura 90), primando la preservación de sus cualidades espaciales, que beneficiaban así mismo la intensa actividad de la ciudad. Ese era el caso de uno de los enclaves seleccionados, la calle Steinberggasse, que daba cabida a mercados y otros acontecimientos de tipo cultural⁶³.

La oficina Schneider and Prêtre obtuvo el primer premio con el encargo de ejecutar su propuesta, apostando firmemente por la supresión de aquellas barreras a la movilidad, que condicionaban al ciudadano de a pie. Esto ocurría en 1989; momento en el que los autores del proyecto ganador iniciaron por recomendación del jurado una revisión de su propuesta, con el propósito de definir ciertos aspectos de cara al proyecto de ejecución. Finalmente, y dentro de lo proyectado, la plaza de Neumarkt y Kasinostrasse se resolvió desde un adoquinado de la geometría del espacio, dando respuesta al drenaje y a la acomodación de usos (figuras 91 y 92). Más problemática fue la concreción urbana de la referida calle Steinberggasse que, en una fase de participación ciudadana, los propietarios de los comercios locales forzaron al equipo a incluir un atractivo que hiciera reconocible la histórica vía.

De ahí surgió una primera idea como remodelación del proyecto de la calle, que consistió en la sustitución de la fuente de la Fischmädchen, ubicada en un extremo; una escultura que reproducía la figura de una joven pescadora, y que Max Weber realizara en bronce en el año 1938 (figura 93). Cabe indicar que, en ese momento, la ciudad estaba ganando notoriedad en lo que se refiere a colecciones y exposiciones artísticas. Quizás es por ello que el comisario de arte Kasper König sugirió a los arquitectos contactar para intervenir en el enclave con Donald Judd, quien en la primavera de 1991 visitó el lugar y aceptó dicha colaboración; desde ese preciso instante el artista se opuso a remover la fuente existente, que debería integrarse según su criterio en la nueva definición espacial de la calle como conjunto⁶⁴. Judd daría así inicio a un primer planteamiento para su intervención en Winterthur, que plasmó en forma de dibujos preliminares remitidos a

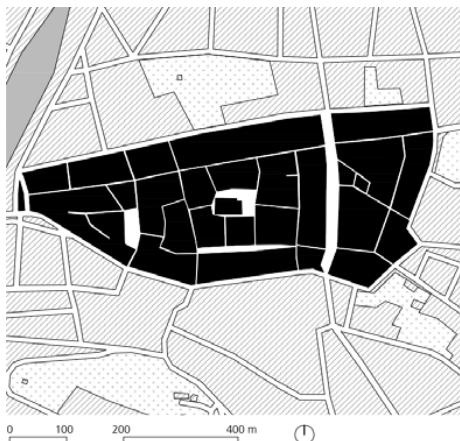


88

62. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Soporte. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, n.º 19, p. 71. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>

63. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 12 [consulta: 02-02-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter03.pdf>

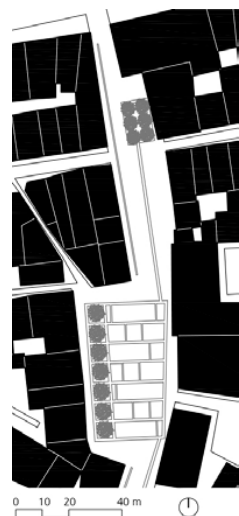
64. Ídem.



89



90



91



92



93

89 Delimitación del casco histórico de la ciudad de Winterthur, Suiza, y su entorno más próximo.

90 Localización de los emplazamientos propuestos por el ayuntamiento de Winterthur para remodelar el casco histórico de la localidad.

91 Planimetría de la intervención de la plaza de Neumarkt y Kasinostrasse de Winterthur, proyectada por el estudio Schneider and Pretre en 1989.

92 Fotografía de la plaza de Neumarkt y Kasinostrasse de Winterthur, tras la ejecución del proyecto de Schneider and Pretre.

93 Fotografía de la calle Steinberggasse de Winterthur con la fuente de la Fischmädchen en primer plano, tomada en torno al año 1945.

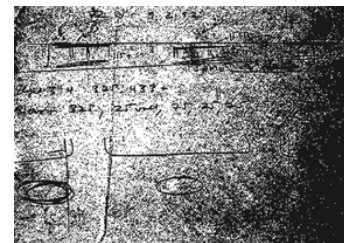
94 y 95 Donald Judd, *Drawings for Winterthur Fountains*, 1992. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

los autores del proyecto, Thomas Schneider–Hoppe y Gérard Prêtre, a los pocos días de descubrir el lugar *in situ* (figuras 94 y 95). El artista incorporaba tres nuevas fuentes siguiendo la forma elíptica de la existente, y dichas estructuras se planteaban como elementos centrales que contenían agua, rodeados a su vez por otra serie de anillos externos que seguían la pendiente de la calle⁶⁵; una vez más, recursos empleados previamente con sus *objetos topográficos*.

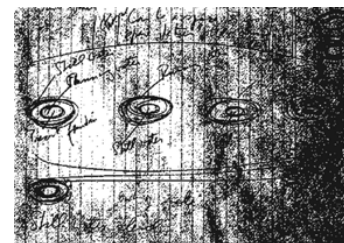
Aunque esta propuesta de Judd se descartó, cabe destacar que la presencia del agua no solo se mostraba estática en los anillos internos, sino que se planteaba de modo corriente en los anillos externos, marcando el curso de un antiguo arroyo que fluía por el centro de la calle; con ese pretexto enlazaba las fuentes en su descenso por la pendiente de este a oeste, al igual que lo hacía el referido cauce histórico hasta su desembocadura en el río Eulach⁶⁶. Este trabajo con el agua puede interpretarse como un recurso arquitectónico, que arquitectos como Carlo Scarpa o Luis Barragán supieron integrar en sus proyectos, evocando una experiencia que activa los sentidos. A este respecto, la exploración que Judd desplegara con su propuesta sobre las posibilidades del agua sí que permite una lectura fenomenológica, que completaría la intervención de un espacio público con la interacción sensible del espectador.

Esta incorporación del agua en sus diseños se había iniciado unos años antes en La Mansana de Chinati, donde Judd proyectó una especie de vaso rectangular doble, para su uso como piscina (figura 96). El diseño se limitó finalmente a un único rectángulo de hormigón armado, aunque la intencionalidad de un segundo límite exterior aún se reconoce con los doce álamos plantados a su alrededor (figura 97); elementos todos ellos que se identifican en los dibujos que Vinciarelli hiciera por encargo de Judd en 1979, con objeto de acondicionar el jardín de la Walker House, una propiedad que también poseía en Marfa (figura 98). Lourdes Peñaranda interpreta la piscina de La Mansana como una “*gran caja*”, donde un cuerpo de agua se corresponde volumétricamente con la estructura de hormigón⁶⁷; una reiteración de la correspondencia unívoca defendida entre forma y contenido. Ejemplos de otros depósitos de agua con trazado circular también se descubren en dibujos como los realizados en 1985 y 1986 para la Casa Pérez, otro de sus ranchos en el Condado de Presidio (figuras 99, 100 y 101).

Al ampliar la búsqueda de estructuras afines que incorporaran con anterioridad a Winterthur la pendiente del terreno, aparecen datos reveladores de lo que luego haría en esa ciudad. Se han localizado dos dibujos fechados en 1976 que plantean sendas piscinas para un lugar no especificado, que exploran en cada caso situaciones alternativas para asumir el desnivel de la superficie (figuras 102 y 103). Puede que se tratase de propuestas para el mismo lugar en el que planteara ese mismo año una secuencia de piscinas, donde Judd trató de dar un uso al agua en su sentido descendente, que encajó, según relata, con las necesidades de recreo acuático detectadas en el enclave⁶⁸ (figura 104). El artista proponía así una conciliación de las condiciones locales con las necesidades funcionales,



94



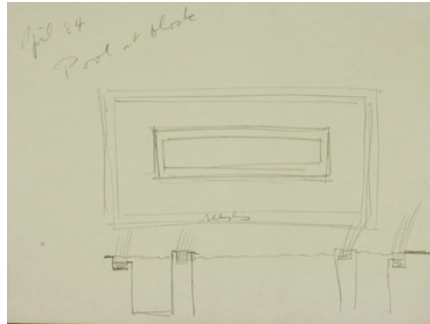
95

65. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, pp. 16-17.

66. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR, *op. cit. supra*, nota 62, p. 75.

67. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 235. ISBN 978-84-15462-10-1.

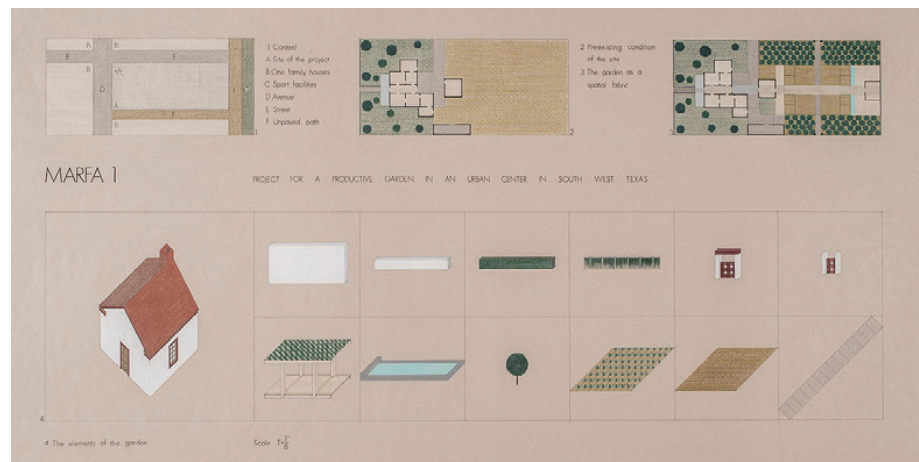
68. JUDD, Donald. Sequence of pools. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 33. ISBN 3-89322-495-5.



96



97



98

96 Donald Judd, *Drawing for the Pool at La Mansana de Chinati*, 1984. Dibujo a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

97 Fotografía de la piscina en La Mansana de Chinati, tomada por Lauretta Vinciarelli en los años ochenta.

98 Lauretta Vinciarelli, *Project for a Productive Garden in an Urban Center in South West Texas*, 1979. Dibujo realizado con lápices de colores sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

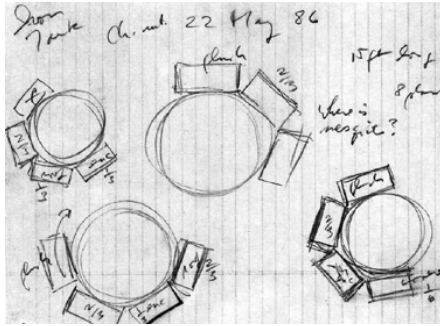
99 y 100 Donald Judd, *Studies for Benches around a Round Watertank for Casa Perez*, 1985-1986. Dibujos

y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

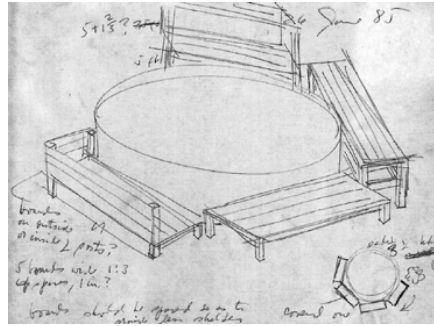
101 Fotografía del estanque de hormigón con bancos de madera junto a la Casa Pérez, en una vista de su implantación en el paisaje.

102 y 103 Donald Judd, *Sketches for Pools*, 1976. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

104 Planimetría de la propuesta de construcción de una secuencia de piscinas en 1976, elaborada a partir de documentación original.



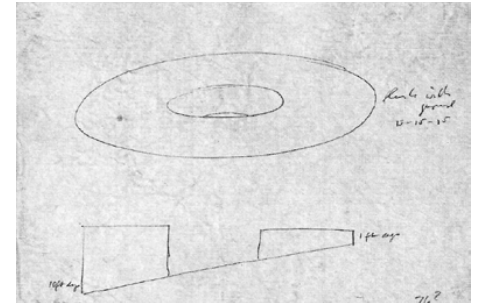
99



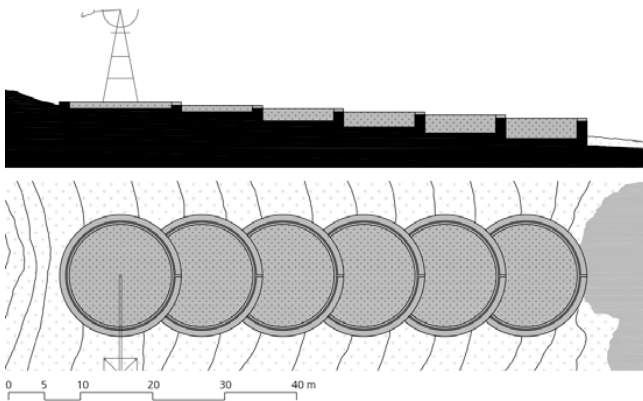
100



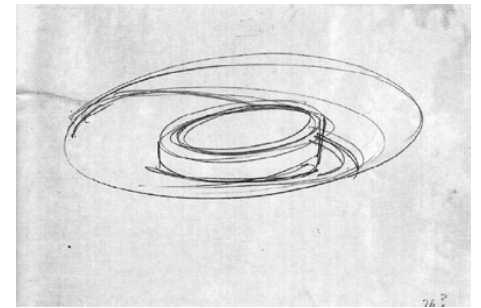
101



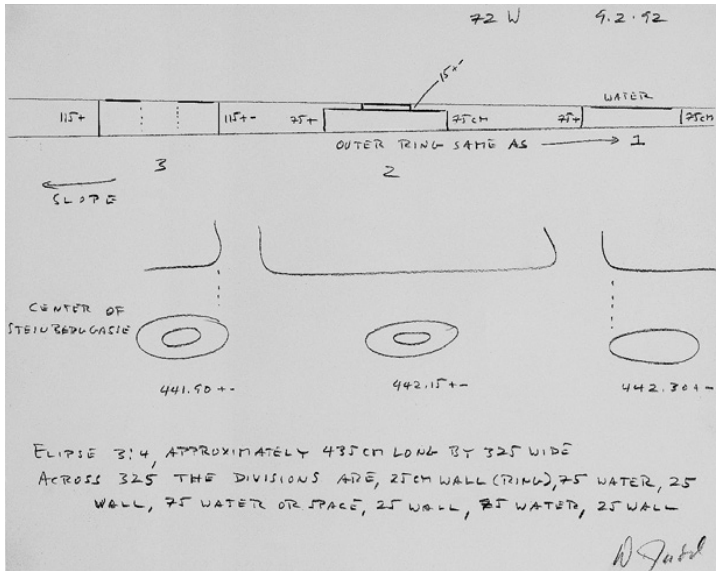
102



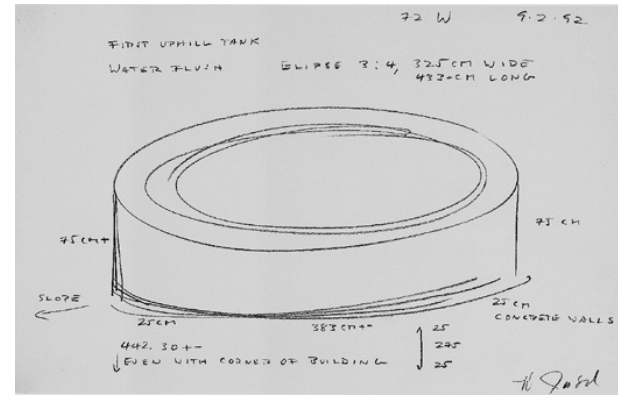
104



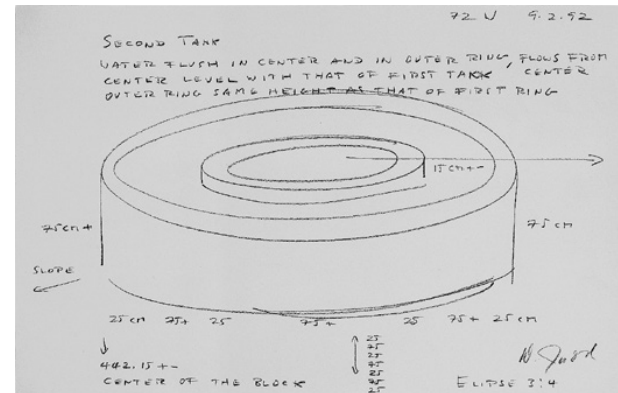
103



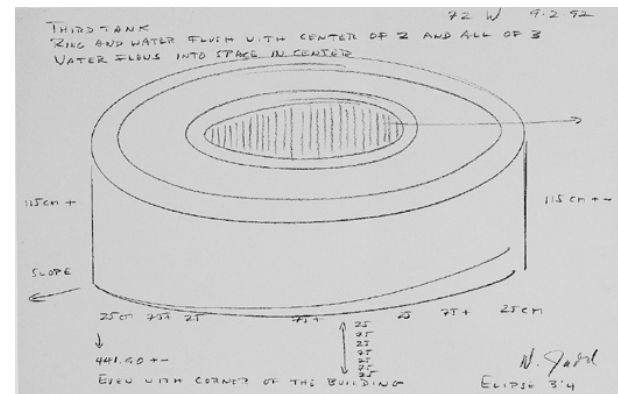
105



106



107



108

105 Donald Judd, *Designs for the Winterthur Fountains (Project Plan)*, 1994. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Kunst Museum Winterthur, Winterthur, Suiza.

106, 107 y 108 Donald Judd, *Designs for the Winterthur Fountains*, 1994. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Kunst Museum Winterthur, Winterthur, Suiza.

planteando distintas profundidades en su acomodación al terreno, que ofrecían condiciones variadas para la natación y el buceo⁶⁹.

A través de todas estas experiencias previas al proyecto de la calle Steinberggasse, se descubre cómo el artista pasó por el filtro de la funcionalidad los planteamientos que desarrolló con sus *objetos topográficos*, incorporando el agua como elemento protagonista. No en vano, y recogiendo parte de esas investigaciones empíricas que resultaron de dichas propuestas, la intervención en Winterthur puede considerarse como la culminación de esta tipología de objetos desarrollada durante más de veinticinco años⁷⁰; una intervención que además se trasladaría a un espacio soporte de carácter urbano, y que, como en los casos previos, en su reconocimiento se hallaría el motor de la propuesta.

Sería en abril de 1992 cuando Donald Judd presentara una versión definitiva del proyecto, a través de cuatro dibujos que recogían toda la información: uno para la intervención en conjunto y otros tres para cada una de las fuentes (figuras 105, 106, 107 y 108). Con respecto a su planteamiento anterior, se hacían cambios significativos que afectaban al posicionamiento de las fuentes y a la valoración espacial de los anillos externos. En primer lugar, y como se desprende del primero de esos dibujos, el artista planteó la alineación de las piezas extremas con las esquinas de dos vías que acometían a la calle Steinberggasse desde el norte, disponiendo la tercera pieza en el punto intermedio de las anteriores. Con esta operación se cancelaba la inmediata focalización visual desde las referidas vías de acceso, promoviendo una experiencia que participaba más de los efectos perceptivos del descubrimiento. Por otro lado, el segundo de esos cambios que se incorporó en esta propuesta supuso la supresión del anillo exterior de cada estructura, motivado por las limitaciones espaciales que producían. En su lugar, y a la vista de los otros dibujos, Judd optó por introducir variaciones internas en cada unidad, pero manteniendo un nivel horizontal común⁷¹; una decisión que trataba de potenciar la idea de conjunto.

Debido a razones económicas que imposibilitaban llevar a cabo la ejecución de la propuesta, el ayuntamiento de Winterthur decidió paralizar el proyecto de Judd en mayo de 1993; momento en el que un grupo de ciudadanos estableció la asociación Judd Project, que trataba de recuperar con una financiación privada el dinero necesario para la realización del proyecto, desde la organización de diversos eventos y actividades⁷². Parece que finalmente todas estas actuaciones consiguieron viabilizar nuevamente la ejecución de la propuesta, aunque para entonces el ayuntamiento ya había asfaltado la calle en su totalidad, suprimiendo el adoquinado que se había proyectado originalmente.

En un primer momento, Judd también había contemplado el empleo de piedra natural en las fuentes, que por su elevado coste se sustituyó por hormigón, al que se quiso conferir el aspecto pétreo deseado. Según lo ha explicado Schneider-Hoppe, “*se hicieron varias pruebas antes de encontrar la mezcla exacta de grava y mortero de cemento, que proporcionara la superficie deseada y que además cumpliera con los requisitos estructurales*”⁷³. Además, y como prosi-

69. Ídem.

70. Así se presenta en la referida investigación de Llamazares, Zaparaín y Ramos, y a esa afirmación se le suma el hecho de que el proyecto para Winterthur se desarrolló poco antes de la muerte del artista. Véase LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR, *op. cit. supra*, nota 62, pp. 76-77.

71. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 17, p. 17.

72. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas, *op. cit. supra*, nota 63, p. 13.

73. Ídem.

que en su descripción el arquitecto, en su construcción final surgieron problemas inesperados relativos al encofrado y vibrado de la mezcla, que dio lugar a ciertas imperfecciones, subsanadas tras un peritaje de la obra. Estas cuestiones no pudieron ser acordadas con el propio Judd, que falleció en 1994. Entonces se encomendó la supervisión de las últimas fases de ejecución a Peter Ballantine, uno de sus colaboradores, que siguió la concepción original del artista con ciertas variaciones inevitables (figuras 109 y 110). Aun así, parece que el hormigón satisfizo sus deseos de vincular la propuesta al lugar, cuando ésta se finalizara en 1997.

Antecedentes históricos que plantearan la operación estratégica de colocar una sucesión de fuentes en un espacio soporte, se reconocen por ejemplo en las tres fuentes barrocas de la Piazza Navona de Roma, o en la alineación de estanques que se disponían



110



112

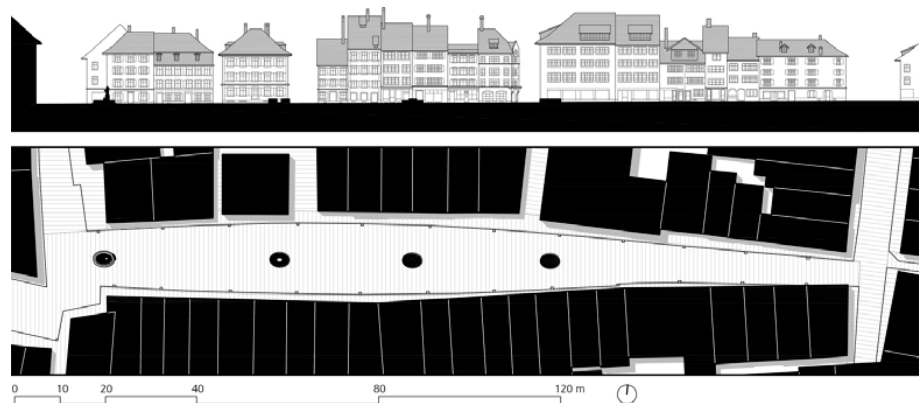
109 Planta general de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, elaborada a partir de la documentación original elaborada por Donald Judd y el estudio Schneider and Pretre en 1992.

110 Fotografía aérea de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, tras su construcción.

111 Planta y sección de las tres fuentes diseñadas por Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, con el análisis de la alineación superior de sus bordes.

112 Fotografía de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, tras su construcción.

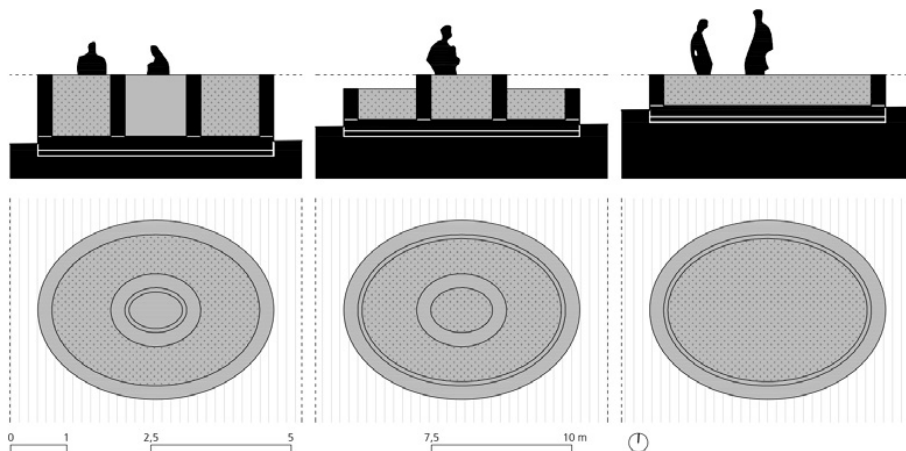
113 Esquemas en planta de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, que sintetizan su organización, comportamiento y recorridos.



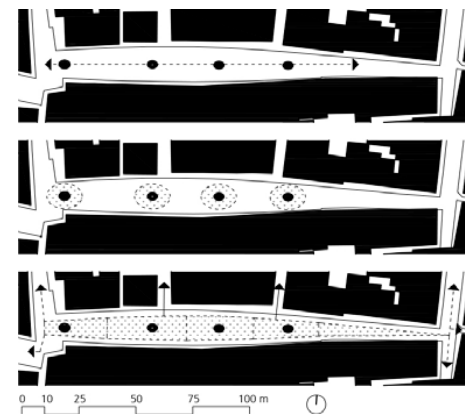
109

en los jardines franceses del siglo XVII⁷⁴. Sin embargo, y por las particularidades de la calle Steinberggasse de Winterthur, aquí el agua jugaría un papel determinante, en la integración definitiva de las estructuras en su contexto urbano. Por su condición horizontal, que se mantiene constante en los tres surtidores, la pendiente de la calle se evidencia en su disposición, al ir aumentando la altura de cada fuente en su descenso de este a oeste (figura 111). Así mismo, la realidad del entorno aparece ante el espectador desde la superficie cristalina del agua que, como una lente fenoménica, es capaz de reflejar las edificaciones de la histórica vía.

Todo ese conjunto de decisiones, que de algún modo inferían el resultado final, no solo se centraron en la asunción de las condiciones locales del contexto, sino que apuntaban a la experiencia sensorial en la que se produce su reconocimiento. Se ha visto cómo los distintos juegos de agua en su conexión horizontal se relacionaban con el desnivel de la calle, al tiempo que se llevaba a cabo una estructuración del espacio público en áreas equivalentes, apropiándose de la forma convexa del enclave⁷⁵ (figura 112); una definición a todos los niveles que, desde esa integración sensitiva con el espectador, requería según Judd un mantenimiento continuado, criticado en la prensa por su elevado coste⁷⁶. En todo caso, puede afirmarse que Judd maneja con sumo cuidado la escala en la ordenación de dicho espacio, en un intento por integrar el cuerpo del espectador en un enclave, que se presta a su descubrimiento; una apuesta por un realismo fenomenológico, que prima lo sensorial, lo perceptivo y lo experiencial, desde la integración de secuencias propositivas que parten de la organización, comportamiento y recorrido⁷⁷ (figura 113). Se constituye así una organización del espacio público que, por sus condiciones de longitud y direccionalidad, induce a un movimiento exploratorio, capaz de despertar los sentidos.



111



113

74. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR, *op. cit. supra*, nota 62, p. 77.

75. WEILACHER, Udo y Peter WULLSCHLEGER. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trad. de Didier DEBORD y Ursula GAILLARD. Basilea: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005, p. 279. ISBN 978-2-88074-601-8.

76. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR, *op. cit. supra*, nota 62, p. 79.

77. *Ibíd.*, p. 81.



115



116

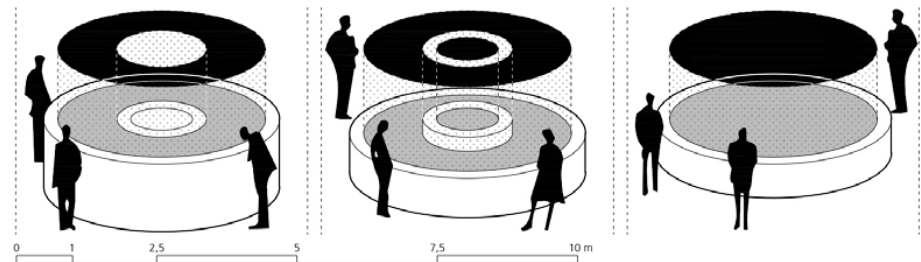
En ese recorrido lineal que establecen las fuentes, el espectador se siente atraído, como ocurre en otros trabajos, a descubrir los secretos profundos que se esconden tras sus formas. Además de aquellas condiciones locales codificadas en su configuración, dicho espectador se ve llamado a mirar en la espacialidad profunda de cada pieza. En las tres estructuras, la presencia del agua subraya esa relación unívoca que se establece entre forma y contenido, donde los principios filosóficos afloran para evidenciar la presencia de un espacio tangible y contenido. Así pues, la espacialidad de la primera de las fuentes, que se identifica con el volumen de agua y que por su reflejo intensifica su proyección vertical, se modifica en las siguientes con la introducción de otros volúmenes internos, que se articulan como suma o diferencia en cada caso (figura 114).

Con la propuesta de Judd en Winterthur, se confirma la pretendida inclusión de su arte en un emplazamiento urbano, aunque ésta sucediera de una manera póstuma. Judd repite esa apropiación de las características de un lugar, para desarrollar una obra de arte total, capaz de generar experiencias sensoriales. En suma, se identifican con el proyecto de Steinberggasse tres órdenes de experiencia espacial: la condición material de la calle, la condición ideal del agua y la condición fenomenológica de la experiencia del espectador; niveles todos ellos muy próximos a las ideas que Henri Lefebvre planteara en *La producción del espacio*, defendiendo una existencia del ser fundamentada en unas dimensiones históricas, sociales y espaciales⁷⁸. Pero si con alguien se vinculan esos tres órdenes reconocidos en Judd es con Edward Soja, quien en los noventa establecería tres categorías espaciales que se relacionan con lo percibido o material, lo concebido o mental y lo vivido, de manera equivalente a lo planteado por el artista⁷⁹.

Aunque Judd no pudiera ver el proyecto finalizado, y a pesar de los diversos intentos fallidos por incluir su arte en el espacio urbano, lo cierto es que las fuentes de Winterthur arrojaron resultados inesperados, con la inclusión de una nueva dimensión: la social (figuras 115 y 116). Con el paso de los años, es un hecho que su propuesta ha demostrado estar plenamente integrada en la intensa vida de la ciudad, activando además esa dimensión social, que también pertenece al paisaje urbano.

114 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que generan cada una de las tres fuentes que integran la intervención.

115 y 116 Fotografías que muestran diversos niños jugando en una de las tres fuentes, como reflejo de la dimensión social del espacio público.



114

V.3. LA INTEGRACIÓN DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA

Desde el trabajo con las condiciones locales del lugar, con el que efectuó la conquista del espacio exterior, Judd también desarrolló paralelamente otras propuestas, que trataron de alcanzar su anhelado deseo de integración con la arquitectura; un esfuerzo ímprobo de fusión interdisciplinar, reflejo de sus intereses, que ya no iba a evidenciar aspectos concretos de un edificio, sino la integración con sus elementos arquitectónicos: fundamentalmente, suelo y paredes. Y aunque de alguna manera todos sus *objetos específicos* hacían de la arquitectura un soporte activo en lugar de un contenedor pasivo, en estos casos la relación contextual llevaría a sus obras a participar de la definición conjunta de un espacio arquitectónico. A partir de la experiencia integradora en ámbitos exteriores, Judd trataría de perseverar en esos límites de la arquitectura, con propuestas que conseguían disolverlos en un ente unificado.

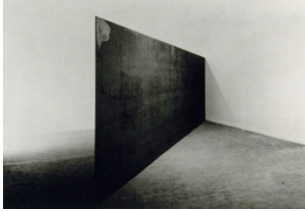
Con ello, puede aventurarse a decir que la incorporación de condiciones específicas habría adquirido, a pesar de sus incursiones paisajística y urbanas, un mayor desarrollo espacial en su relación con la arquitectura; aquella disciplina con la que había forjado incluso los planteamientos artísticos en la definición de sus objetos, y con la que ya había intervenido en construcciones preexistentes, aunque estas revelen, según ha expuesto Emilio Tuñón, una postura más *amateur* que profesional⁸⁰. No en vano, y a pesar de la aspiración integradora entre el arte y la arquitectura, Judd siempre dejó clara con su trabajo la distinción entre disciplinas, que contaban en su razón de ser con principios y propósitos muy diferentes. Atendiendo a lo explicado por el artista, el marcado carácter autorreferencial del arte no podía trasladarse a la arquitectura, pues de algún modo estaría vulnerando la funcionalidad a la que responde.

Pero sin contradecirse en tal demarcación entre disciplinas, en dicha relación habría profundizado Judd con creaciones como las que se analizarán a continuación, y que lleva a su consideración como materias que no deberían excluirse. Fruto de ese enfoque habrían surgido en los años ochenta una serie de ensayos recogidos bajo el título *Art and Architecture*, y que en buena parte transcribían algunas de sus conferencias en las que disertaba sobre el tema. Éste sería el caso del primero de ellos, con el que Judd recalaba

78. *Ibíd.*, p. 75.

79. *Ídem.*

80. TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Seis notas a propósito del libro *Donald Judd Architektur*. En: *Revista Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, agosto 1991, n.º 288, p. 25. ISSN 0004-2706.



117



118



119



120

117 Richard Serra, *Strike: To Roberta and Rudy*, 1969-1971. Acero laminado en caliente. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos.

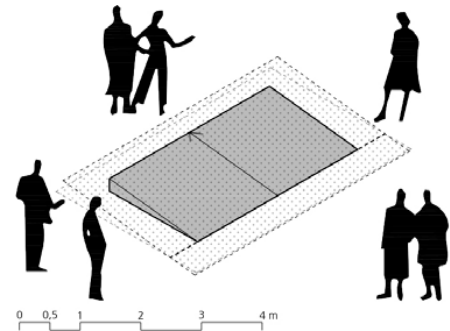
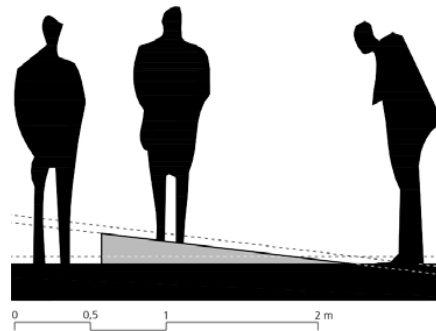
118 Richard Serra, *Delineator*, 1974-1975. Acero laminado en caliente, en dos planchas. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

119 y 120 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Acero laminado en frío perforado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

121 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Grabado en negro. Castelli Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

122 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

123 Vito Acconci, *Seedbed*, 1972. Rampa de madera, artista y espectadores. *Performance* fotografiada.



122

en la fructífera simbiosis entre disciplinas, revelada en distintos momentos de la historia⁸¹; una relación que no reconocería en el arte y la arquitectura de su tiempo, y que propondría en otro ensayo como una vía instructiva para la sociedad, con la capacidad de sensibilizar al público, más allá de sus fines concretos⁸². Para cerrar la serie, con el tercero y último de esos escritos, Judd culpabilizaba a los últimos conflictos bélicos como los responsables de esa destrucción reciente de los lazos de unión entre el arte y la arquitectura, que habían sido notables con De Stijl, la Bauhaus y el Constructivismo⁸³.

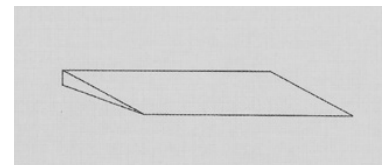
Con ese enfoque, y como se verá a continuación, se oponía a propuestas artísticas ajenas a lo arquitectónico; un planteamiento afín al de artistas como Richard Serra, cuyas obras se presentaban como elementos constitutivos de la arquitectura (figuras 117 y 118). Así pues, y en el caso de Judd, parece que sus últimas investigaciones en lo creativo, que partían de la incorporación del contexto y que se desplazaron a ámbitos exteriores, retornaban nuevamente a su medio arquitectónico; una acción que aspiraba a propuestas integradoras, y cuyo éxito residiría en la concreción de espacios reales superpuestos a un estado cero de la arquitectura, la cual tomaban como soporte para apoyarse en sus límites.

V.3.1. La fusión plena del objeto con el contenedor expositivo

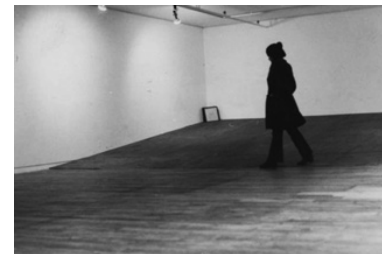
En esa síntesis espacial del arte y la arquitectura, el abordaje creativo de Donald Judd se efectuó nuevamente desde dos posiciones: desde la integración de sus propuestas en recintos interiores y exteriores. El trabajo con las condiciones interiores, que se desarrollarán en páginas siguientes, constituye la evolución lógica de aquellas premisas conceptuales desarrolladas con todos sus objetos, y que en definitiva se desplegaban en galerías y museos. Cabe recordar a este respecto las rigurosas disquisiciones sobre la relación del arte con su soporte que el artista promulgara a mediados de los sesenta a través de *Specific Objects*, donde ya intuía los efectos espaciales derivados de su percepción. Sirva como recuerdo la relación específica que definía entre una obra pictórica y la pared, como dos planos superpuestos con cierto desfase, con lo que se generaba un volumen de vacío, visualmente atractivo⁸⁴; un recurso que va a llevar ahora hasta sus últimas consecuencias, generando un espacio relacional que no solo ejemplifica la integración definitiva del objeto en su soporte, sino de estos con el espectador.

De todos sus trabajos en los que se relaciona con los límites de la arquitectura, se reconoce una primera aproximación al plano del suelo, sin mucho desarrollo, quizás por ser el ámbito reservado para el movimiento de dicho espectador. El esfuerzo más notable lo constituye una obra de 1968 que, adoptando la forma de cuña metálica (figura 119), daba continuidad a lo realizado con algunas de sus primeras obras construidas en madera. De esta pieza Judd consideraba muy importante los veinte centímetros del talón posterior, que llevaba a la distinción de los dos planos superpuestos, al igual que había defendido para las obras pictóricas en su disposición vertical sobre la pared⁸⁵. Es esa decisión la que aboca a una espacialidad dinámica generada en sus inmediaciones, acentuada por efectos visuales como el que resulta de una visión frontal, con la que se potencia la perspectiva real de un plano sobre otro (figura 120). A ello también contribuye el empleo en su materialización de la chapa microperforada, que de alguna manera permitía ver a través de la superficie⁸⁶, garantizando al mismo tiempo la lectura del plano inclinado. De esta obra existe un grabado fechado en 1974, quizás como un registro del objeto acabado, aunque en su representación no se plasma ese espacio relacional al que se está haciendo referencia (figura 121). Solo se reflejaría en el caso de una identificación de la superficie indefinida del papel como plano del suelo, aunque todo parece apuntar que se trataría de ese registro elemental de la forma.

Aun tratándose de una pieza comedida en tamaño, que conduce a la asimilación de un espacio contenido en su volumetría, el énfasis de la propuesta radica en esos dos planos que convergen ante la mirada del espectador (figura 122). En el reconocimiento de ese fenómeno relacional que conecta la pieza con la arquitectura se produciría una activación del entorno, debido a que la cuña metálica no está pensada para recorrerse por su superficie inclinada. Esa posibilidad sí sería incorporada por Vito Acconci en su conocida



121



123

81. JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 351. ISBN 978-1-941701-35-5.

82. JUDD, Donald. Art and Architecture, 1984. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 412. ISBN 978-1-941701-35-5.

83. JUDD, Donald. Art and Architecture, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 492-493. ISBN 978-1-941701-35-5.

84. JUDD, Donald. *Specific Objects*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 137. ISBN 978-1-941701-35-5.

85. COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, p. 44.

86. Ídem.



124

obra titulada *Seedbed* y realizada en 1972 (figura 123), en la que los visitantes caminaban por encima de una gran rampa que ocupaba un área considerable de la galería y que cobijaba al artista en una situación de intimidad sexual, en lo que se ha definido como una relación *voyeurista* mutua⁸⁷; una estrategia que confirmaba un “*entrelazamiento de regiones*” entre artista y espectadores⁸⁸, posibilitado desde la transformación de las condiciones espaciales del recinto arquitectónico.

Pero donde sin duda adquiere una mayor relevancia la interacción entre arte y soporte sería en los paramentos verticales, donde históricamente se habían exhibido las obras pictóricas, en una relación coplanaria de cuadro y pared. A finales de los años sesenta, el Minimal Art ejemplificó como ningún otro movimiento precedente la revisión del papel que había desempeñado la pared en el sistema expositivo tradicional, rechazando aquellos efectos ilusorios que emanaban de su condición bidimensional. Es por ello que, más allá de la creación de objetos exentos como catalizadores espaciales, otras obras ahondaron en la definición de paramentos alternativos, que configuraban una nueva arquitectura. El primer intento lo habrían constituido aquellas obras que trabajaban con un único plano de pared, materializando una superficie que se destacaba en primer plano sobre la del soporte arquitectónico, para alterar y activar sus condiciones espaciales. En el salto del plano del suelo a la pared, resulta muy esclarecedora la pieza *Fall* que Carl Andre realizara en el 1968 (figura 124), que aun siendo confeccionada originalmente para un ámbito exterior⁸⁹, da buena cuenta de su inserción en un contexto dado.

Ya en los setenta, basta examinar las intervenciones expositivas de Judd, para darse cuenta de su participación de esta tendencia, con la que avanzaba hacia una nueva forma de experimentación espacial. La primera prueba de ello se reconoce en una de las obras que integraban la muestra *Donald Judd*, celebrada en la Lisson Gallery de Londres a comienzos de 1974, y que supuso uno de los debuts en solitario del artista en Reino Unido. La obra en cuestión, *Untitled* (figura 125), empelaba las propiedades de la madera

124 Carl Andre, *Fall*, 1968. Acero laminado en caliente. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos.

125 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Madera contrachapada. Obra destruida.

126 Donald Judd, *Untitled*, 1976. Madera contrachapada. Localización desconocida.

127 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

128 Donald Judd, *Untitled*, 1976. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

129 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Análisis de las proyecciones arquitectónicas representadas.



125

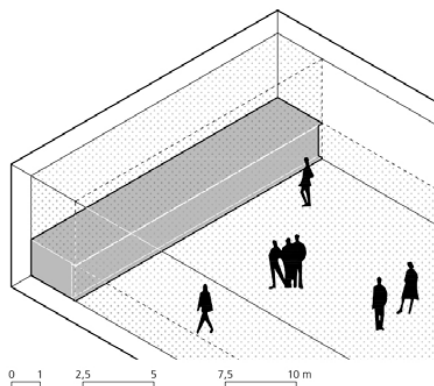
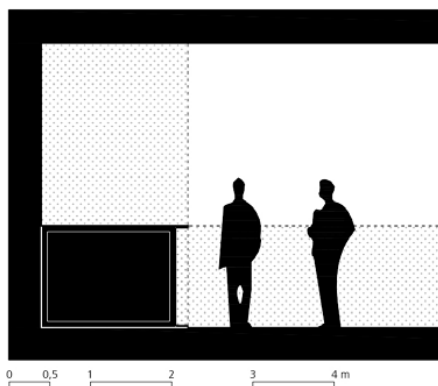


126

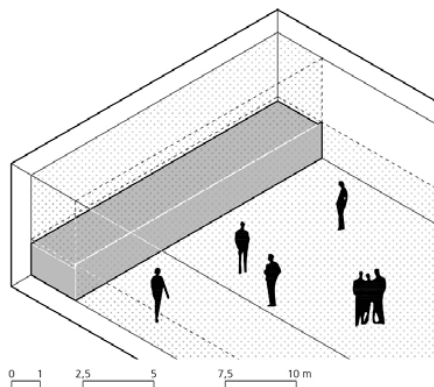
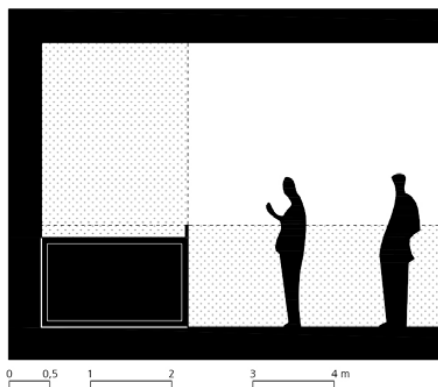
contrachapada, de sobra conocidas por su labor previa, y se amoldaba a las dimensiones específicas del ámbito espacial escogido para su instalación. En todo caso, la intensidad del plano superior e inferior incorporados restan fuerza al plano vertical que cierra el frente, que es el que se erige en paralelo al paramento trasero de la pared que hace las veces de fondo. Ese problema parece salvarse en la pieza que Judd presentara dos años más tarde en la galería de Leo Castelli, que todavía llevaba su representación artística (figura 126). En este caso la tensión visual se confería por entero a un único plano que superaba los diez metros de longitud, también materializado en madera contrachapada, y que se distanciaba de la referida pared trasera con una profundidad de más de tres metros; un espacio que se cerraba a una altura más baja que la alcanzada con ese plano frontal adelantado, para evidenciar precisamente la presencia de éste como un nuevo paramento delimitador del recinto arquitectónico.



129



127



128

87. SMITH, Robert. Arte Conceptual. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 219. ISBN 84-206-7053-7.

88. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 25, p. 113.

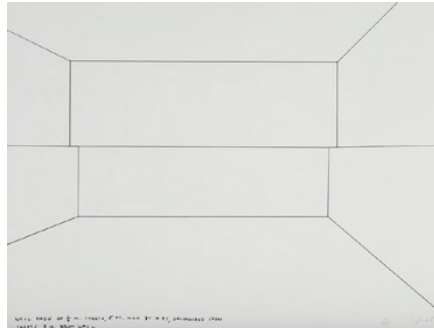
89. Se emplazó en el jardín del Museum of Modern Art, para la muestra *The Art of the Real*. Véase MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 140. ISBN 978-0-7148-6194-4.



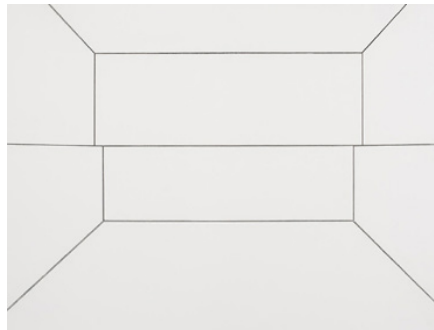
130



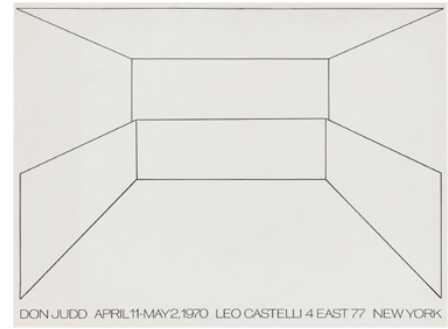
133



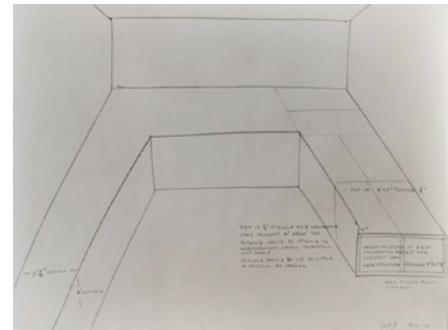
131



134



132



135

130 Donald Judd, *Untitled*, 1970. Hierro galvanizado en caliente. Obra destruida.

131 Donald Judd, *Drawing for Untitled Work in Galvanized Iron*, 1970. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Colección particular.

132 Cartel de la exposición *Don Judd*, celebrada en la Castelli Gallery de Nueva York entre el 11 de abril y el 2 de mayo de 1970.

133 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Madera contrachapada. Obra destruida.

134 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Aguafuerte sobre papel. Tate, Londres, Reino Unido.

135 Donald Judd, *Drawing for Untitled Work in Plywood*, 1974. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Portland Center for the Visual Arts, Portland, Estados Unidos.

136 y 137 Fotografías de la instalación de la obra *Untitled* en el Portland Center for the Visual Arts, tomadas en noviembre de 1974.



136

Así pues, la primera de esas obras todavía emplea una estrategia de compleción espacial en su frente, que consigue extenderse hacia delante, aunque ya parece incidir en la activación que se genera sobre el plano superior (figura 127). La segunda, por el contrario, prima más el espacio misterioso generado tras la pantalla dispuesta en primer término (figura 128), que ayuda a romper la perspectiva cónica del contenedor, al romper parcialmente la visión de sus triedros inferiores; un recurso que el profesor Fernando Zaparaín identifica en *Las Meninas* de Velázquez (figura 129), donde descubre cómo ciertas esquinas se ocultan intencionadamente para privilegiar una perspectiva atmosférica⁹⁰.

En el desarrollo de esta espacialidad, Judd no se habría limitado al trabajo con un único plano, y en otras de sus obras optó por la consideración simultánea de varios paramentos verticales. Como se verá a continuación, tres fue el número de planos incorporados a estas creaciones, que llevaban a la multiplicación de los efectos perceptivos desde la definición con sus límites de un campo espacial en sí mismo. De esa manera se prescindía de una cuarta superficie en su delimitación total, garantizando la visión perspectiva de un recinto arquitectónico, al que se incorporaba una segunda estructura que resaltaba sus muros de contorno; una integración con la arquitectura de mayor alcance que la desplegada en las dos obras anteriores, responsable de la generación de dicho campo espacial más intenso.

A este respecto destaca la propuesta que Judd presentara en 1970 en la Leo Castelli Gallery, configurada a base de paneles de hierro galvanizado, que se alineaban siguiendo las paredes de la sala (figura 130). Debido a la materialidad y a la escasa proyección de dichos paneles, que tan solo se distanciaban de los paramentos verticales con veinte centímetros, la propuesta guarda muchas similitudes con la realizada por Carl Andre un par de años antes. Dos son los dibujos que se conservan sobre la obra, con los que se identifica el deseo de engranar el espacio de la galería: uno preparatorio (figura 131), que al hacer coincidir el plano del horizonte con la altura máxima de los paneles hace evidente el desplazamiento de los triedros inferiores de la sala; y otro de resultado (figura 132), empleado en el cartel de la muestra, que desde una visión forzada resalta un despliegue de planos, en el que se funde lo proyectado y lo preexistente. Algo parecido a lo que también desarrollara en 1974, tras la invitación para exponer en el Portland Center for the Visual Arts, de la que resultaría una de las mayores obras para un espacio interior (figura 133). Bajo los mismos principios generadores (figura 134), la pieza fue diseñada en madera para ocupar perimetralmente el tercer piso de la galería (figura 135), caracterizado por sus cerchas de cubierta. Tras la construcción física de la obra (figuras 136 y 137), donde Judd acabó de concretar aspectos técnicos, el resultado fue una fusión total del arte y la arquitectura, acentuada por los efectos teatrales de la luz cenital, que iluminaban el espacio central reservado para la experiencia del espectador.

Analizadas desde el arte o la arquitectura, David Raskin señala que las cualidades particulares de estas intervenciones implicaban la creación de algo radicalmente nuevo⁹¹.

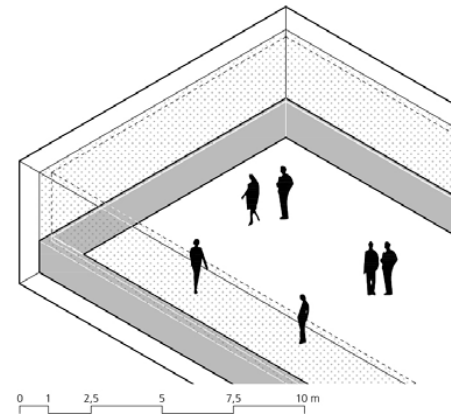
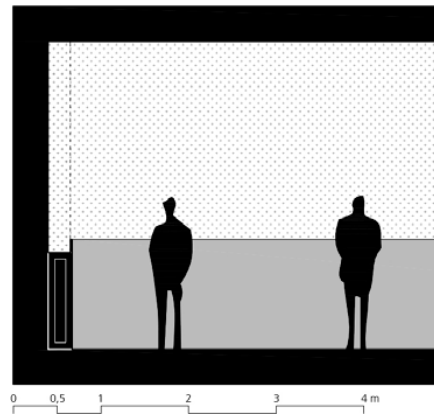


137

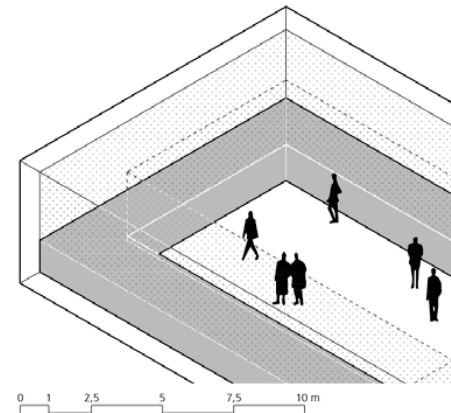
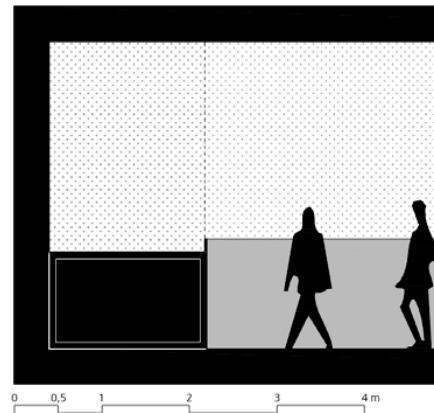
90. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. *Las Meninas*: perspectiva, luz y tiempo. En: *Goya. Revista de Arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, enero-marzo 2018, n.º 362, p. 42. ISSN 0017-2715.

91. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 25, p. 46.

El propio artista lo había reconocido a principios de los setenta: “*Me cansé de las grandes piezas que simplemente están situadas en un espacio indefinido, por lo que quise hacer algo que abordase más el espacio de la sala*”¹³⁹; un comentario esclarecedor en la interpretación de estas obras, que avanzaba parte de los resultados obtenidos: la creación de un límite inexistente que reconfigura el espacio original. En el caso de la obra expuesta en la galería de Leo Castelli, su escasa separación con las paredes consigue un desfase espacial de poca envergadura, que se suple con los efectos perceptivos del material (figura 138). Por contra, la propuesta en Portland aumenta ese espacio intermedio, generando así un mayor interés perceptivo, aunque la interrupción lateral de una columna dificulta la integración completa en la sala (figura 139).



138



139

138 Donald Judd, *Untitled*, 1970. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

139 Donald Judd, *Untitled*, 1974. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

140 Diseño escenográfico de Adolphe Appia para la obra *Orfeo y Euridice*, estrenada en el Hellerau Theatre en 1912.

141 Diseño escenográfico de Edward Gordon para la obra *Hamlet*, estrenada en el Teatro de Arte de Moscú en 1912.

Desde lo anterior, se reconocen las características de lo que podría definirse como espacio escenográfico, donde la inclusión de elementos pseudoarquitectónicos confiere a las obras cierta atmósfera teatral. Es por ello que sus visiones de conjunto no están lejos de las imágenes proyectadas por los escenógrafos Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, quienes también recurrieron al trabajo con elementos afines dentro de la caja escénica, en una revelación de la presencia explícita del espacio y el tiempo⁹³ (figuras 140 y 141). Una relación que confirma Lourdes Peñaranda al hablar de la cuarta pared en dichas propuestas de Judd, por la que se efectúa el paso a ese espacio modificado en sus límites⁹⁴.

De ello se deduce que la estrategia seguida pasaba por alterar las condiciones pre-existentes del perímetro, reservando ese espacio central generado para la experiencia del espectador, que efectúa un ejercicio de asociación de los planos proyectados con los de la arquitectura positiva. Sin embargo, y como se verá a continuación, realizó otra serie de actuaciones que invertían ese planteamiento espacial, ocupando salas completas en su zona central, y liberando para su experiencia los bordes del recinto.

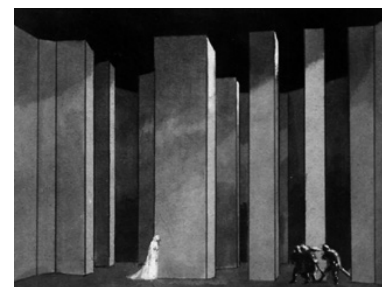
El ejemplo más característico podría identificarse en los trabajos que realizó en 1976 para una exposición en el Kunsthalle Bern de la ciudad suiza de Berna, diseñados específicamente para la arquitectura de la institución. Se trató de cinco grandes objetos numerados, concebidos para ocupar por completo las salas expositivas, y en su definición volumétrica y material se reconoce una conexión con su producción objetual anterior, pero llevada ahora al límite de su presentación espacial. Es por ello que la exhibición, que se mantuvo abierta entre el 14 de abril y el 30 de mayo, partió de un minucioso estudio y reconocimiento de las condiciones arquitectónicas de exposición, y por la especificidad de su diseño las obras se dismantelaron una vez concluida la muestra. Estas fueron descritas por Johannes Gachnang, director del museo, como recoge el profesor Urs Peter Flückiger en sus investigaciones:

Este catálogo documenta las cinco obras realizadas por Donald Judd para su exposición en las cinco salas del Kunsthalle Bern. Tras una primera visita al lugar en el verano de 1975 y después de examinar la planta, realizó cinco bocetos para cinco obras relacionadas con cada una de las salas. Son de madera contrachapada de abedul finlandés de 3/4 de pulgada de espesor (19 milímetros), cada una de 48 pulgadas de alto (121,92 centímetros), y con una separación constante de las paredes de 60 pulgadas (152,40 centímetros). Los cinco trabajos fueron fabricados por dos hombres del taller de carpintería de Mr. Heinz Geiser en Berna⁹⁵.

A partir de esa introducción del catálogo, Gachnang elogiaba con entusiasmo la manera de desplegarse como una propuesta integral, que por su tratamiento de volúmenes y espacio otorgaba a Judd la distinción de arquitecto⁹⁶; una afirmación que Flückiger ratifica desde el proceso creativo seguido, que respondía a las fases de evaluación, diseño y posterior construcción por terceros⁹⁷. Desde esa metodología arquitectónica es como



140



141

92. KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 58 [consulta: 12-02-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

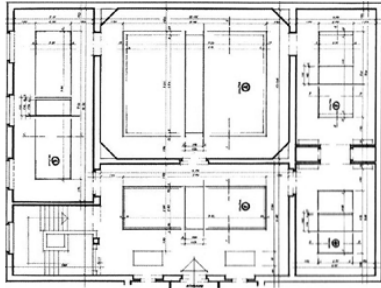
93. BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. En: *Kobie. Revista de Ciencias. Serie Bellas Artes*. Bilbao: Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, 1983, n.º 1, pp. 208-209. ISSN 0214-7955.

94. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 67, p. 205.

95. FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 36. ISBN 978-3-7643-7526-3.

96. Ídem.

97. *Ibid.*, p. 37.



142

142 Planta original de la propuesta expositiva de Donald Judd en el Kunsthalle Bern, celebrada entre el 14 de abril y el 30 de mayo de 1976.

143 Planta reelaborada de la propuesta expositiva de Donald Judd en el Kunsthalle Bern, a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

144 y 145 Fotografías de la instalación de la propuesta expositiva de Donald Judd en el Kunsthalle Bern, tomadas en abril de 1976.

146 y 147 Donald Judd, *Untitled (Work 2 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Madera contrachapada. Obra destruida.

148 Donald Judd, *Untitled (Works 1 and 2 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Análisis de la espacialidad que generan las obras en su presentación.

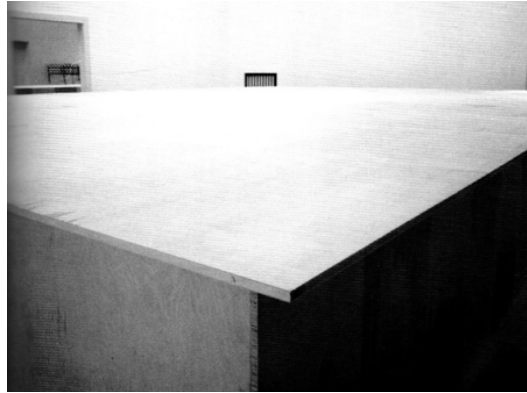
149 Donald Judd, *Untitled (Work 3 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Madera contrachapada. Obra destruida.

150 Donald Judd, *Untitled (Work 4 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Madera contrachapada. Obra destruida.

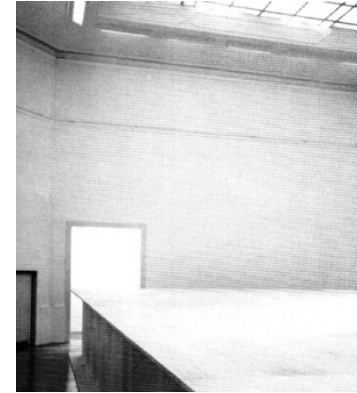
151 Donald Judd, *Untitled (Works 3 and 4 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Análisis de la espacialidad que generan las obras en su presentación.

152 Donald Judd, *Untitled (Work 5 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Madera contrachapada. Obra destruida.

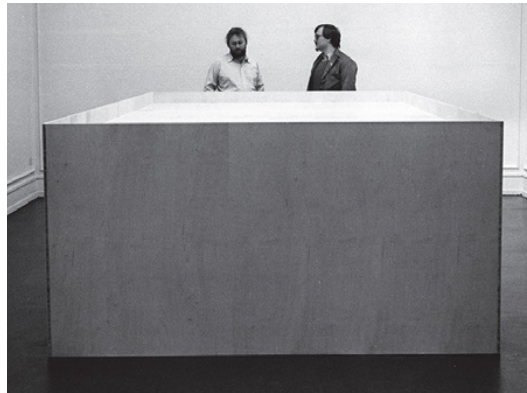
153 Donald Judd, *Untitled (Work 5 at Kunsthalle Bern)*, 1976. Análisis de la espacialidad que genera las obra en su presentación.



146



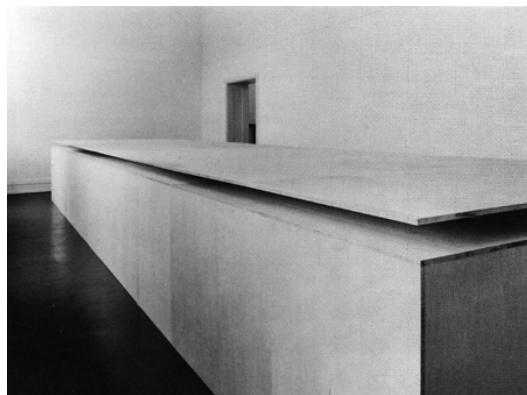
147



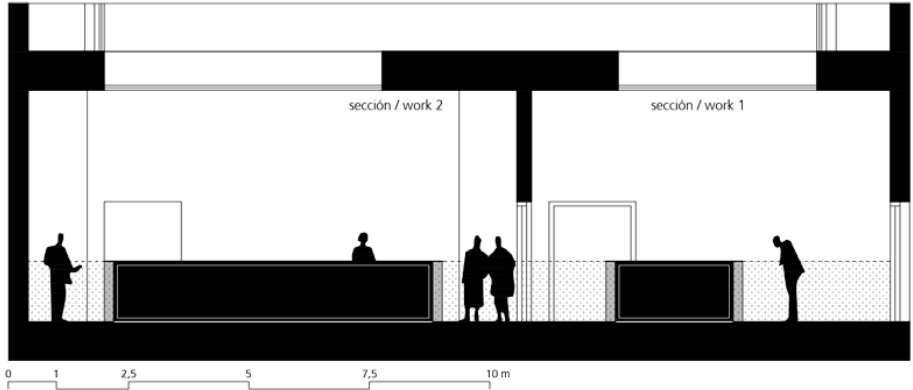
149



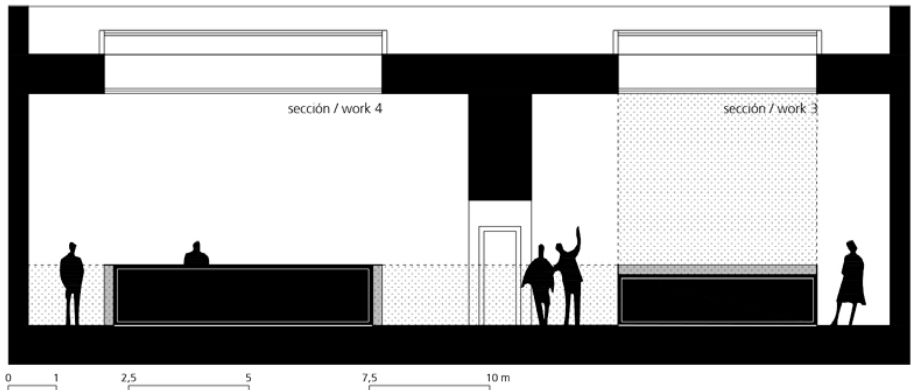
150



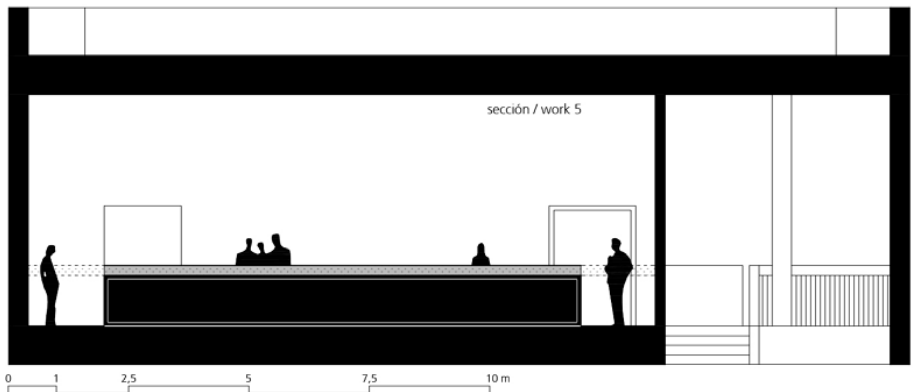
152



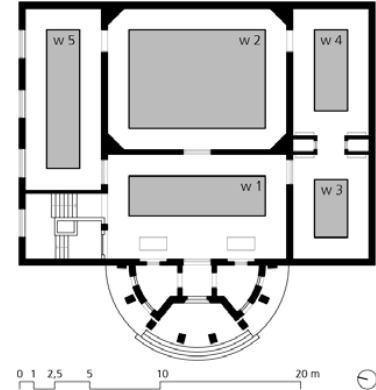
148



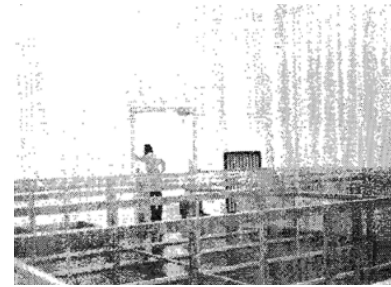
151



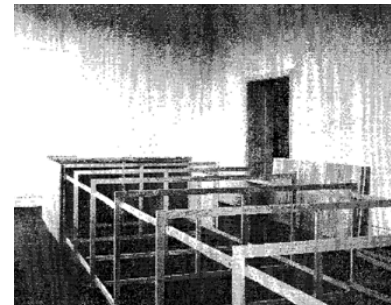
153



143



144



145



154

se elaboró un plano de la planta de acceso con las obras insertadas en su posición específica, redibujado para la investigación (figuras 142 y 143), y que con otros documentos técnicos sirvió para su construcción física en el museo (figuras 144 y 145). Relacionadas estrechamente con los límites de las cinco salas, cada pieza desarrollaba a su vez una disposición particular, que influía en la activación del conjunto integrado desde la visión perimetral del espectador. Las dos primeras piezas, ubicadas en el eje de acceso al museo, trabajaban con un mismo principio de compleción y extensión de contorno, potenciado en la segunda por la profundidad del reborde (figuras 146, 147 y 148). Cambiando la estrategia, la tercera y cuarta piezas restringían sus planos activadores a superficies más concretas: la superior, y aquellas laterales dispuestas en el sentido longitudinal (figuras 149, 150 y 151). La quinta y última de las obras, en el lado de la escalera, proponía una espacialidad intersticial con la elevación del plano superior, que de nuevo se extendía en sus bordes (figuras 152 y 153).

Así pues, estas últimas obras habrían demostrado que desde la condición más específica del objeto también era posible obtener una fusión con la arquitectura, alcanzando una integración plena de disciplinas, beneficiosa para la experiencia. Eso probaría según Raskin cómo los esfuerzos idiosincrásicos de Judd basados en una acción creativa de prueba y error, habrían evidenciado a posteriori una evolución que ganó en calidad y elocuencia⁹⁸. Estos trabajos colocados sobre el pavimento del Kunsthalle Bern, junto con aquellos otros dispuestos sobre las paredes de otras galerías y museos, obligan al espectador a tomar conciencia de una espacialidad híbrida, generada desde una posición periférica o central respectivamente; condiciones para la experiencia que aplicaría también en propuestas de exterior, donde incorporó además algunos de aquellos principios topográficos que ya venía empleando.

V.3.2. Compleción exterior en Marfa (1977) y Viena (1987)

De nuevo en el exterior, y como continuidad de las obras anteriores, Judd también recurrió en sus propuestas a un trabajo con elementos pertenecientes al ámbito de la arquitectura, propiciando una estrecha relación con ella. Como se verá a continuación, estas actuaciones estarían basadas en la incorporación de cerramientos murarios que, partiendo en su definición de unas condiciones arquitectónicas dadas, favorecían una relación de tensión y equilibrio, causante de una nueva espacialidad. Ese espacio habitable generado en sus límites iba a contar con un marcado carácter identificable con el lugar físico de su emplazamiento, cargado de valores compositivos, materiales y topográficos. Se trataría de una pertenencia a un enclave determinado expresada desde el muro, de cuyo uso en el territorio había ejemplos recientes, como la obra *Shift* que Richard Serra realizara entre 1970 y 1972 en King City, Ontario (figura 154); una obra que se integraba en el paisaje, evidenciando una presencia significativa en el mismo.

154 Richard Serra, *Shift*, 1970-1972. Hormigón armado. King Township, King, Canadá.

155 y 156 Donald Judd, *Untitled (Walls in La Mansana de Chinati)*, 1977. Muros de adobe y cemento. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

157 Donald Judd, *Untitled (Walls in La Mansana de Chinati)*, 1977. Localización de la obra.

La intervención más representativa de las propuestas de Judd se localiza en los límites de La Mansana de Chinati, su propiedad de Marfa en la que se había instalado a comienzos de los setenta, y que cercó en su perímetro como primera actuación. Previo a su intervención, el artista habría identificado ciertos problemas de drenaje, que le condujeron a aumentar el desnivel que ya existía entre los dos edificios de mayor tamaño en la mitad sur de la parcela⁹⁹. Justo en ese punto, y para resaltar el espacio surgido de esa singularidad, Judd construyó un segundo muro en forma de U, abierto hacia el acceso; un muro de adobe muy similar al que encerraba toda la propiedad, y que inscrito en sus límites iba a contener 785 metros cuadrados de terreno (figuras 155, 156 y 157). El planteamiento incorporaba por tanto, según lo confirmara el artista, dos recintos concéntricos y una pendiente, ya manejados:

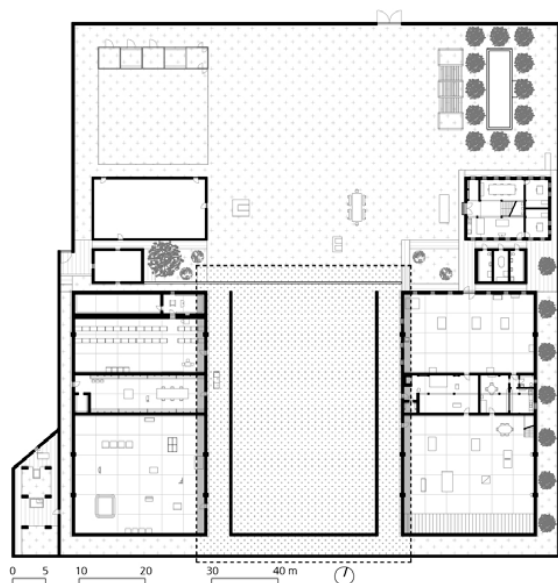
Entre los dos edificios grandes del lado sur se está construyendo un muro interior que sigue la ligera pendiente del terreno. El resto del área, y el muro exterior, son horizontales. Los dos muros y las dos áreas, una inclinada y otra horizontal, componen una obra que supongo es tanto arte como arquitectura, aunque esta distinción no suele tener importancia. El muro interior está a 12 pies de distancia de los edificios (3,65 metros), a lo largo de todo el módulo. Ahora se hacen los adobes en el propio lugar. La diferencia entre los dos muros está relacionada con la idea desarrollada en Baja [California] para la pieza exhibida en San Luis¹⁰⁰.



155



156



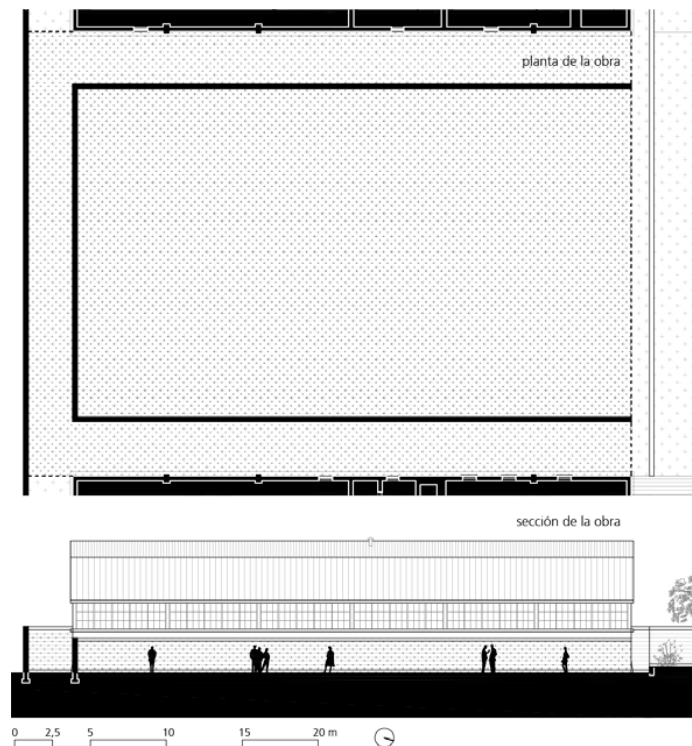
157

98. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 25, p. 76.

99. JUDD, Donald. La Mansana de Chinati. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 590-591. ISBN 978-1-941701-35-5.

100. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 15, p. 430.

Como aquella obra en San Luis, las alturas máximas de los muros en La Mansana se asociaban con dos planos de trabajo: el muro exterior con el plano horizontal, y el interior con el inclinado de la pendiente (figura 158). La novedad ahora radicaba en la incorporación al conjunto de la escala del espectador, que en su experiencia perceptiva queda inmerso dentro de la nueva espacialidad híbrida resultante. Descubierta en su frontalidad, el muro en U muestra sin ambages y explícitamente un espacio contenido, al mismo tiempo que oculta otro intersticial en su desfase con el muro trasero y las construcciones laterales, que se presta a su descubrimiento (figura 159); espacialidades reveladas nuevamente desde la cuarta pared, hacia donde consiguen proyectarse activando el espacio previo de la parcela, el área norte. Al integrarse de ese modo con lo arquitectónico, añadiendo incluso la nueva función de drenaje, el resultado fue la participación simultánea del arte y la arquitectura, en una entidad que el propio Judd consideraba difícil de describir¹⁰¹. Brigitte Huck se muestra clara en su descripción, cuando se hace eco de su definición como “*una gran obra de arte que se muestra como un todo unificado*”¹⁰².



158 Donald Judd, *Untitled (Walls in La Mansana de Chinati)*, 1977. Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

159 Donald Judd, *Untitled (Walls in La Mansana de Chinati)*, 1977. Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

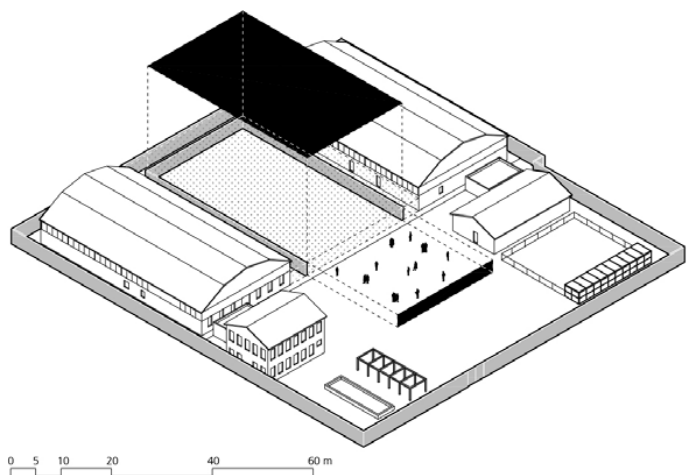
160 Fotografía del templo Ryōan-ji en Kioto, Japón, con su característico *karesansui* o jardín seco.

De entre otras aproximaciones interpretativas a la referida propuesta destaca la sensitiva de Guillermo Zuaznabar, que parte de un reconocimiento visual, y traslada su análisis a los efectos de la luz sobre el lecho de grava que constituye la base de la obra; piedras de pequeña entidad, convenientemente rastrilladas para preservar dichos efectos, y que en su delimitación podría leerse un jardín acotado que reproduce un fragmento de la naturaleza desértica de sus inmediaciones¹⁰³. Desde esa descripción cabría establecer un paralelismo con el *karesansui* o jardín seco de la tradición zen, desprovisto de vegetación en la presentación de un vacío, que es programado como vía de concentración individual y espontánea¹⁰⁴ (figura 160); una flagrante vaciedad que Judd habría sido capaz de exhibir en La Mansana de Chinati, y que incorpora las escenas veladas que se vislumbran por encima de los muros.



160

Vinculada a esa lectura del jardín, y pasados diez años desde su intervención en Marfa, en 1987 Judd efectuó una propuesta afín en las inmediaciones del Pabellón de la Secesión Vienesa (figura 161); edificio erigido por Joseph Maria Olbrich entre 1897 y 1898 con fines expositivos, y que constituyó en sí mismo un ejemplo representativo del modernismo vienés (figura 162). La sugerencia del artista desde un primer momento habría consistido en desarrollar una creación para el espacio triangular tras el pabellón, abierto entre dos vías muy transitadas y sin una utilidad definida. Su planteamiento fue el siguiente: “El triángulo se inclina hacia arriba desde la parte posterior del edificio, lo que, junto con la necesidad de cerramiento, implicaba un uso arquitectónico de mi vieja idea, presente en *Münster, Adelaïda, Connecticut, Misuri, o La Mansana de Chinati*”¹⁰⁵. Como en esos casos, se incorporaría la pendiente de la parcela desde el trabajo con muros paralelos: uno exterior a una altura



159

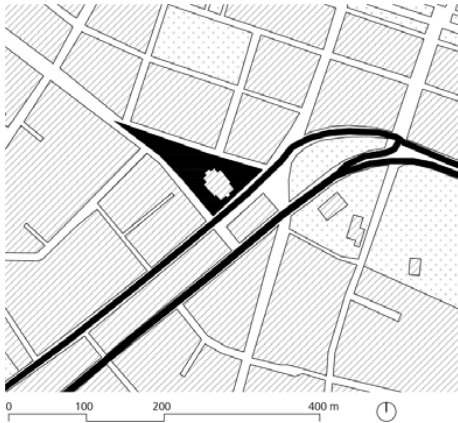
101. WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 17 [consulta: 16-02-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

102. HUCK, Brigitte, *op. cit. supra*, nota 50, p. 35.

103. ZUAZNABAR UZCUDUN, Guillermo. *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*. Barcelona: Editorial Actar, 2001, pp. 88-89. ISBN 84-95273-85-3.

104. ESPUELAS CID, Fernando. *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999, p. 133. ISBN 84-922594-6-9.

105. JUDD, Donald. Sezession. En: Marianne STOCKE-BRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 119. ISBN 3-89322-495-5.



161

161 Localización de la intervención de Donald Judd en las inmediaciones del Pabellón de la Secesión Vienesa.

162 Fotografía exterior del Pabellón de la Secesión Vienesa, proyectado por Joseph Maria Olbrich y construido entre 1897 y 1898.

163 Donald Judd, *Design for the Enclosure Back of the Sezession*, 1988. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, estados Unidos.

164 Maqueta del recinto proyectado por Donald Judd en la parte trasera del Pabellón de la Secesión Vienesa.

165 Perspectiva axonométrica del recinto proyectado por Donald Judd en la parte trasera del Pabellón de la Secesión Vienesa.

166 Análisis en planta y sección de la espacialidad que genera la intervención de Donald Judd en las inmediaciones del Pabellón de la Secesión Vienesa.

167 Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera la intervención de Donald Judd en las inmediaciones del Pabellón de la Secesión Vienesa.

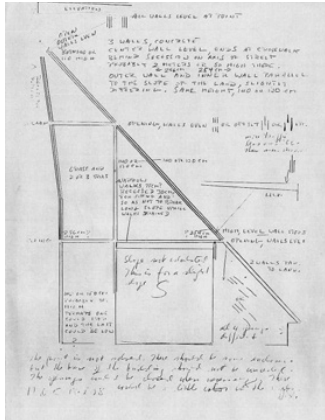
constante de 1,50 metros, y otro interno que arranca por tramos al mismo nivel y mantiene la horizontal. Así se recoge en un documento conservado (figura 163), donde se llega a plantear la inclusión de tres muros, que no se reconoce en la maqueta final conservada (figura 164). Así mismo, cabe añadir que se desconoce el origen de otra representación del proyecto, una axonometría publicada junto a un texto del propio artista (figura 165), que si bien incorporaba un recinto perimetral, no seguía las disposiciones de Judd.

Del análisis gráfico se desprenden las claves relacionales de la propuesta, que ya no solo se limitaban a la conexión con la pendiente, sino también con la propia edificación desde el nivel horizontal (figura 166); una elevación plana en las tres alturas en que organizó la parcela triangular, en lo que podría ser una reinterpretación de las tres alturas máximas alcanzadas con los volúmenes arquitectónicos del pabellón. En todo caso, el espacio intramurario no adquiriría protagonismo como sí ocurriera en experiencias previas, debido a la escasa distancia entre paramentos, y la fuerza espacial parecía concederse a esa área tripartita contenida en su interior (figura 167); una espacialidad que sería activada en una inmersión humana del espectador, que habría recorrido su tridimensionalidad desde la estricta malla ortogonal impuesta. De haberse construido la obra, todo parece indicar que esa fuerza espacial no habría gozado de los efectos perceptivos conseguidos en propuestas como la de Marfa, dada la amplitud del área de intervención y la notable presencia en su interior de un gran número de árboles.

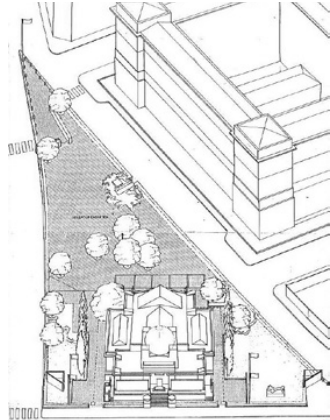
Lejos de buscar su fundamentación en la caja de muros que sí empleara en otros trabajos, las propuestas analizadas apuntaron directamente a una conexión arquitectónica, convertida en principio mediador con su creación artística. Así pues, en Marfa y Viena, con contextos urbanos radicalmente diferenciados, lo proyectado por Donald Judd consiguió aunar lo expresivo y lo funcional con unos resultados que confirmaban la pretendida fusión interdisciplinar, desde la fuerza activa del espacio.



164



163



165

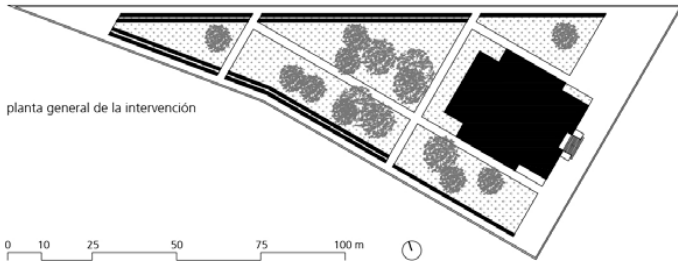


162

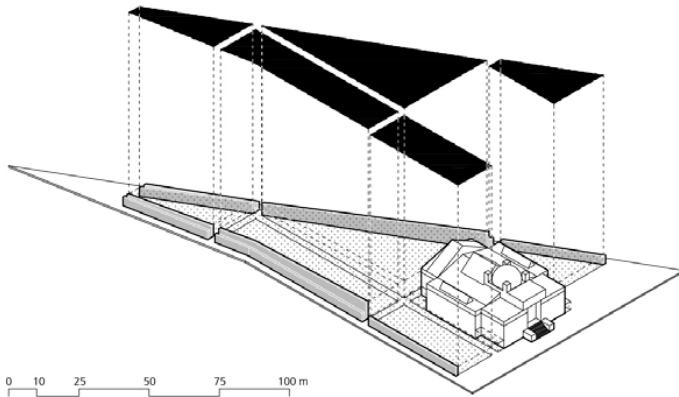
sección longitudinal



planta general de la intervención



166



167

BIBLIOGRAFÍA

- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. En: *Kobie. Revista de Ciencias*. Serie Bellas Artes. Bilbao: Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, 1983, n.º 1, pp. 137-224. ISSN 0214-7955.
- COPLANS, John. Don Judd: an interview with John Coplans. En: John COPLANS, ed. *Don Judd*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, pp. 21-26.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Trad. de Jordi CLARAMONTE ARRUFAT. Barcelona: Ediciones Paidós, 2008. ISBN 978-84-493-2118-4.
- ESPUELAS CID, Fernando. *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999. ISBN 84-922594-6-9.
- FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.
- JUDD, Donald. In the Galleries (*Arts Magazine*, September 1963). En: Donald JUDD, ed. *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 91-97. ISBN 978-1-938922-93-0.
- JUDD, Donald. Arroyo Grande. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 24-25. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Sequence of pools. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 32-33. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Sezeccion. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 118-119. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 810-818. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 338-351. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1984. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 410-414. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 490-497. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Belley. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 608-610. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. La Mansana de Chinati. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 588-591. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Letter to the Editor, 9 December 1981. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 301. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 424-432. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. On Architecture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 402-408. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Providence. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 596-601. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Specific Objects. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 134-145. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Statement, 1977. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva

York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 287. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. The Artist and Politics: A Symposium. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 214-219. ISBN 978-1-941701-35-5.

JUDD, Donald. Una stanza per Panza. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 630-699. ISBN 978-1-941701-35-5.

KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004.

KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 46-60 [consulta: 12-02-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977. ISBN 0-670-54133-8.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, pp. 30-44. ISSN 0162-2870.

LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 6-17 [consulta: 04-01-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Trad. de María Luz RODRÍGUEZ OLIVARES. Madrid: Ediciones Akal, 2004. ISBN 978-84-460-1175-0.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos de hormigón. La influencia wrightiana en la obra de Donald Judd. En: *En Blanco. Revista de Arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura,

2018, vol. 10, n.º 25, pp. 127-138. ISSN 1888-5616. DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2018.10507>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Soporte. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, n.º 19, pp. 70-83. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, junio 2020, vol. 8, n.º 1, 23 pp. ISSN 2341-0515. DOI: <https://doi.org/10.14198/i2.2020.1.03>

LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 41. ISBN 978-84-945656-3-2.

MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978-84-460-1261-0.

MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

MORRISON, Gavin. Donald Judd and Iceland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2018, vol. 23, pp. 42-51 [consulta: 31-12-2020]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter23.pdf>

OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's Untitled (U and V Channel) Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, pp. 4-15 [consulta: 04-01-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>

PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmas Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1998, vol. 3, pp. 12-14 [consulta: 02-02-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter03.pdf>

SHIFF, Richard. Judd through Oldenburg. En: *Tate Papers* [en línea]. Londres: Tate, 2004, n.º 2, 13 pp. [consulta: 07-01-2021]. ISSN 1753-9854. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/judd-through-oldenburg>

SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 19-63. ISBN 978-3-86930-390-1.

SHIFF, Richard. Sensuous Thoughts. En: Marianne STOCCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 106-156. ISBN 978-0-300-19765-5.

SMITH, Robert. Arte Conceptual. En: Nikos STAN-GOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 211-222. ISBN 84-206-7053-7.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. En: Charles HARRISON y Paul WOOD, eds. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. 5.ª ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers, 1997, pp. 946-948. ISBN 0-631-16575-4.

STOCCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 12-49. ISBN 978-0-300-16939-3.

STOCCKEBRAND, Marianne. The Whole Judd. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 2-15 [consulta: 04-01-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Seis notas a propósito del libro Donald Judd Architektur. En: *Revista Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, agosto 1991, n.º 288, pp. 23-43. ISSN 0004-2706.

VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Trad. de Fernando VALERO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981. ISBN 84-376-0316-1.

WEILACHER, Udo y Peter WULLSCHLEGER. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trad. de Didier DEBORD y Ursula GAILLARD. Basilea: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005. ISBN 978-2-88074-601-8.

WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, pp. 13-35 [consulta: 16-02-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo. En: *Goya. Revista de Arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, enero-marzo 2018, n.º 362, pp. 26-43. ISSN 0017-2715.

ZUAZNABAR UZCUDUN, Guillermo. *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*. Barcelona: Editorial Actar, 2001. ISBN 84-95273-85-3.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

0 ZABALBEASCOA, Anaxu. Sentarse en un Donald Judd. *El País* [en línea]. Madrid: Grupo PRISA, 28-03-2016 [consulta: 24-02-2022]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/03/23/estilo/1458740331_139644.html

1 KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. En: Hal FOSTER, ed. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2008, p. 69. ISBN 978-84-7245-154-4.

2 y 3 KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Boston: MIT Press, primavera 1979, vol. 8, p. 31. ISSN 0162-2870.

4 BAILEY, Douglass y Lesley MCFADYEN. Built Objects. En: Dan HICKS y Mary C. BEAUDRY, eds. *The Oxford Handbook of Material Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 572. ISBN 978-0198822554.

5 Aerial Art. *Holt/Smithson Foundation* [en línea]. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://holtsmithsonfoundation.org/aerial-art>

6 Walter de Maria's Mile Long Drawing. *East of Borneo* [en línea]. Los Ángeles: East of Borneo, 27-07-2013 [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/>

7 y 8 DREHER, Thomas. The Flevoland Observatorium. *Senses Atlas* [en línea]. París: Senses Atlas, 21-04-2020 [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://www.sensesatlas.com/territory/the-flevoland-observatorium/>

9 HOGUE, Martin. The Site as Project. Lessons from Land Art and Conceptual Art. En: *Journal of Architectural Education*. Londres: Routledge, febrero 2004, vol. 57, n.º 3, p. 55. ISSN 1046-4883.

10 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 154. ISBN 978-0-7148-6194-4.

11 Robert Smithson, "A Nonsite (Franklin, New Jersey)" (1968). *Holt/Smithson Foundation* [en línea]. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>

12 Spiral Jetty. *Holt/Smithson Foundation* [en línea]. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

13 Documenta 5. *Documenta Archiv* [en línea]. Kassel: Documenta Archiv, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/112/5>

14 Fotografía del autor.

15, 16 y 17 Studies of Colonial Architectural Fragments and Stepped Circle, Baja California, Mexico. *Metropolitan Museum of Art* [en línea]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284461>

18 Local History: Donald Judd and Baja California, Mexico. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-baja-california-mexico/>

19 Local History: Donald Judd and Baja California, Mexico. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-baja-california-mexico/>

20 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 47. ISBN 3-7757-1132-5.

21 Elaboración propia.

22 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 46. ISBN 3-7757-1132-5.

23 OCHMANEK, Annie. On Donald Judd's Untitled (U and V Channel) Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2017, vol. 22, p. 13 [consulta: 09-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter22.pdf>

24 FRY, Edward J. y Diane WALDMAN, eds. *Guggenheim International Exhibition, 1971* [en línea]. Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1971,

- p. 13 [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://ia800502.us.archive.org/31/items/guggenheimintern1971solo/guggenheimintern1971solo.pdf>
- 25 FRY, Edward J. y Diane WALDMAN, eds. *Guggenheim International Exhibition, 1971* [en línea]. Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1971, p. 14 [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://ia800502.us.archive.org/31/items/guggenheimintern1971solo/guggenheimintern1971solo.pdf>
- 26 Museo Guggenheim, Frank Lloyd Wright. *Bak* [en línea]. Blogger, Bak, 14-06-2015 [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <http://arxiubak.blogspot.com/2015/06/museo-guggenheim-frank-lloyd-wright.html>
- 27 LIN, Brian. Frank Lloyd Wright on Drawing: Part One. *BeLoose Graphic Workshop* [en línea]. Las Vegas: BeLoose Graphic Workshop, 19-06-2012 [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://beloose.com/profiles/blogs/frank-lloyd-wright-on-drawing?overrideMobileRedirect=1>
- 28 Kenneth Noland ist tot. *Der Spiegel* [en línea]. Hamburgo: Der Spiegel, 08-01-2010 [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/meister-moderner-malerei-kenneth-noland-ist-tot-a-670857.html>
- 29 Elaboración propia.
- 30 Elaboración propia.
- 31 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 6 [consulta: 09-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- 32 FRY, Edward J. y Diane WALDMAN, eds. *Guggenheim International Exhibition, 1971* [en línea]. Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1971, sin página [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://ia800502.us.archive.org/31/items/guggenheimintern1971solo/guggenheimintern1971solo.pdf>
- 33 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 6 [consulta: 09-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- 34 Elaboración propia.
- 35 Elaboración propia.
- 36 Donald Judd, Untitled, 1971. *The Glass House* [en línea]. New Canaan: The Glass House Visitor Center, sin fecha [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://theglasshouse.org/learn/donald-judd-untitled-1971/>
- 37 Elaboración propia.
- 38 Elaboración propia.
- 39 Donald Judd, Untitled, 1971. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/37608>
- 40 FUCHS, Rudi, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, p. 29. ISBN 1-878283-31-6.
- 41 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 10 [consulta: 09-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- 42 Elaboración propia.
- 43 FUCHS, Rudi, ed. *Donald Judd: Large-Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery of New York, 1993, p. 28. ISBN 1-878283-31-6.
- 44 Casa Ralph Jester. *Historia en Obres* [en línea]. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, sin fecha [consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <http://www.historiaenobres.net/ficha.php?id=44>
- 45 Elaboración propia.
- 46 Donald Judd: Untitled. *Art Gallery of South Australia* [en línea]. Adelaida: Art Gallery of South Australia, sin fecha [consulta: 10-03-2022]. Disponible en: <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/exhibitions/donald-judd-untitled/>
- 47 Donald Judd: Untitled. *Art Gallery of South Australia* [en línea]. Adelaida: Art Gallery of South Australia, sin fecha [consulta: 10-03-2022]. Disponible en: <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/exhibitions/donald-judd-untitled/>
- 48, 49 y 50 Donald Judd: Untitled. *Art Gallery of South Australia* [en línea]. Adelaida: Art Gallery of South Australia, sin fecha [consulta: 10-03-2022]. Disponible en: <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/exhibitions/donald-judd-untitled/>
- 51 Elaboración propia.
- 52 CAPITEL, Antón. La arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, el primer maestro moderno. En: Anton CAPITEL, ed. *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, p. 147. ISBN 978-84-239-5484-1.
- 53 Elaboración propia.
- 54 Sunshine. *Arthur Digital Museum* [en línea]. Nueva York: Arthur Digital Museum, sin fecha [consulta: 10-03-2022]. Disponible en: <https://arthur.io/art/kenneth-noland/sunshine>
- 55 Daybreak. *Arts Dot* [en línea]. Hawthorne-Perpignan: Arts Dot, sin fecha [consulta: 10-03-2022]. Disponible en: <https://en.artsdot.com/@/AR2H8E-Kenneth-Noland-Daybreak>
- 56 Frank Stella, January 4 - February 6, 1964, 4 EAST 77. *Castelli Gallery* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, sin fecha [consulta: 10-03-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/frank-stella10>
- 57 y 58 FABRIZI, Mariabruna. Notes for a Short History of the Anti-Monument/1: Claes Oldenburg Proposed Colossal Monuments. *Socks Studio* [en línea]. París: Socks Studio, 06-03-2014 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <https://socks-studio.com/2014/03/06/notes-for-a-short-history-of-the-anti-monument-1-claes-oldenburg-proposed-colossal-monuments/>
- 59 BILL, Max. Monumento al preso político desconocido, 1952. En: *Documents de Projectes d'Arquitectura*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2001, p. 41. ISBN 84-8301-496-3.

60 Looking Back at the Destruction of Richard Serra's Tilted Arc, 30 Years Later. *Metropolis Magazine* [en línea]. Boca Raton: Sandow Design Group, 14-03-2019 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <https://metropolismag.com/viewpoints/conversations-about-sculpture-excerpt-foster-serra/>

61 Elaboración propia.

62 y 63 Historic Images of Kennedy Plaza. *Greater City Providence* [en línea]. Providence: Greater City Providence, 15-11-2012 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <http://www.gcpvd.org/2012/11/15/historic-images-of-kennedy-plaza/>

64 NICKERSON, Jef. Vision for Greater Kennedy Plaza Walkabout and Panel Discussion. *Greater City Providence* [en línea]. Providence: Greater City Providence, 09-10-2014 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <http://www.gcpvd.org/2014/10/09/cnu-new-england-vision-for-greater-kennedy-plaza-walkabout-and-panel-discussion-october-15-2014/>

65 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 78. ISBN 3-7757-1132-5.

66 JUDD, Donald. Providence. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 103. ISBN 3-89322-495-5.

67, 68 y 69 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 79-80. ISBN 3-7757-1132-5.

70 Historic Images of Kennedy Plaza. *Greater City Providence* [en línea]. Providence: Greater City Providence, 15-11-2012 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <http://www.gcpvd.org/2012/11/15/historic-images-of-kennedy-plaza/>

71 JUDD, Donald. Providence. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 102. ISBN 3-89322-495-5.

72 Elaboración propia.

73 What's next for Kennedy Plaza? *Providence Journal* [en línea]. Providence: Providence Journal, 16-02-2017 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <http://digital.olivesoftware.com/Olive/ODN/ProJo/sha->

<red/ShowArticle.aspx?doc=TPJ%2F2017%2F02%2F16&entity=Ar00400&sk=6CFCE5A4>

74 Elaboración propia.

75 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 82. ISBN 3-7757-1132-5.

76, 77 y 78 JUDD, Donald. Belley. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 121 y 123. ISBN 3-89322-495-5.

79 Lago Bourget. *Wikipedia* [en línea]. San Francisco: Wikipedia, 04-02-2021 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Lago_Bourget

80 Elaboración propia.

81 "Forse che si forse che no" e il futurismo dannunziano. *Oltre la linea* [en línea]. Roma: Oltre la linea, 16-05-2017 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <https://oltrelinea.news/2017/05/16/forse-che-si-forse-che-no-e-il-futurismo-dannunziano/>

82 Robert Morris, Untitled, 1974. *Centre Pompidou* [en línea]. París: Centre Pompidou, sin fecha [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c7pkKb>

83 JOHNSON, Ken. Robert Morris, 87, Dies; Founding Minimalist Sculptor With Manifold Passions. *The New York Times* [en línea]. Nueva York: The New York Times Company, 29-11-2018 [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2018/11/29/obituaries/robert-morris-dead.html>

84 y 85 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 72. ISBN 3-7757-1132-5.

86 Elaboración propia.

87 Las Casas. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/las-casas/>

88 Elaboración propia.

89 Elaboración propia.

90 Elaboración propia.

91 Elaboración propia.

92 Neugestaltung Neumarkt Casinostrasse Winterthur. *Architekturbüro Thomas Schneider Hoppe* [en línea]. Winterthur: Architekturbüro Thomas Schneider Hoppe, sin fecha [consulta: 12-03-2022]. Disponible en: <http://www.schneider-hoppe.ch/plaetze/neumarkt.shtml>

93 LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Soporte. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, n.º 19, p. 72. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>

94 y 95 SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 13 [consulta: 12-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter03.pdf>

96 Local History: La Mansana de Chinati. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-la-mansana-de-chinati/>

97 Local History: Donald Judd and Lauretta Vinciarelli. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-lauretta-vinciarelli-and-donald-judd/>

98 Local History: Donald Judd and Lauretta Vinciarelli. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-lauretta-vinciarelli-and-donald-judd/>

99 y 100 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 71. ISBN 3-7757-1132-5.

- 101 Casa Perez. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/casa-perez/>
- 102 y 103 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 48-49. ISBN 3-7757-1132-5.
- 104 Elaboración propia.
- 105, 106, 107 y 108 Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn).
- 109 Elaboración propia.
- 110 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 16 [consulta: 12-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- 111 Elaboración propia.
- 112 LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Sociedad. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, n.º 19, p. 79. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>
- 113 Elaboración propia.
- 114 Elaboración propia.
- 115 LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 17 [consulta: 12-03-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>
- 116 LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ y Jorge RAMOS JULAR. Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. En: *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Arquitectura y Espacio-Sociedad. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, n.º 19, p. 82. ISSN 2171-6897. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>
- 117 Strike: To Roberta and Rudy. *Solomon R. Guggenheim Museum* [en línea]. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/3899>
- 118 Richard Serra, Delineator, 1974-1975. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/101921>
- 119 y 120 Donald Judd, Untitled, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1968/>
- 121 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 73. ISBN 3-88814-710-7.
- 122 Elaboración propia.
- 123 STANGOS, Nikos, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 308. ISBN 84-206-7053-7.
- 124 Fall. *Solomon R. Guggenheim Museum* [en línea]. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/218>
- 125 Donald Judd, London, 22 January - 9 February 1974. *Lisson Gallery* [en línea]. Londres: Lisson Gallery, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.lissongallery.com/exhibitions/donald-judd--4>
- 126 Donald Judd, March 20 - April 10, 1976, 420 WEST BROADWAY. *Castelli Gallery* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/donald-judd4?view=slider#2>
- 127 Elaboración propia.
- 128 Elaboración propia.
- 129 ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo. En: *Goya. Revista de Arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, enero-marzo 2018, n.º 362, p. 34. ISSN 0017-2715.
- 130 Donald Judd, April 11 - May 2, 1970, 4 EAST 77. *Castelli Gallery* [en línea]. Nueva York: Castelli Gallery, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/donald-judd7?view=slider#3>
- 131 Donald Judd, Untitled, 1970. *Phillips Auctioneers* [en línea]. Nueva York-Londres: Phillips Auctioneers, 08-06-2010 [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://www.phillips.com/detail/donald-judd/NY030110/392>
- 132 Don Judd Exhibition Poster, Leo Castelli Gallery, 1970. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/shop/don-judd-exhibiton-poster-leo-castelli-gallery-1970/>
- 133 When Donald Judd Came to Portland. *Portland Art* [en línea]. Portland: Portland Art, 27-04-2008 [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: http://www.portlandart.net/archives/2008/04/when_donald_jud.html
- 134 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 135 When Donald Judd Came to Portland. *Portland Art* [en línea]. Portland: Portland Art, 27-04-2008 [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: http://www.portlandart.net/archives/2008/04/when_donald_jud.html
- 136 y 137 When Donald Judd Came to Portland. *Portland Art* [en línea]. Portland: Portland Art, 27-04-2008 [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: http://www.portlandart.net/archives/2008/04/when_donald_jud.html
- 138 Elaboración propia.
- 139 Elaboración propia.
- 140 y 141 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Diana. El legado de Appia y Gordon Craig para la escena contem-

poránea. *WordPress, Vestuario escénico* [en línea]. WordPress, Vestuario escénico, 20-10-2015 [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/20/el-legado-de-apia-y-gordon-craig-para-la-escena-contemporanea/>

142 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 37. ISBN 978-3-7643-7526-3.

143 Elaboración propia.

144 y 145 FLÜCKIGER, Urs Peter. Donald Judd In Marfa: A Critical Look at His Architectural Work Ten Years After His Passing. En: Robert Alexander GONZALEZ y Marilys Rebeca NEPOMECHIE, eds. *Archipelagos: Outposts of the Americas*. Washington D. C.: Association of Collegiate Schools of Architecture, 2004, p. 468. ISBN 978-0935502541.

146 y 147 RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 77. ISBN 978-0-300-22868-7.

148 Elaboración propia.

149 SCHNEEMANN, Peter J., ed. *Localizing the Contemporary: The Kunsthalle Bern as a Model* [en línea]. Berna: Kunsthalle Bern, 2018, portada [consulta: 13-03-2022]. Disponible en: https://www.ikg.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dkk/ikg/content/e40069/e210500/e967590/KB_Flyer_FINAL_20180509_ger.pdf

150 FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007, p. 38. ISBN 978-3-7643-7526-3.

151 Elaboración propia.

152 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 143. ISBN 978-0-7148-6194-4.

153 Elaboración propia.

154 Richard Serra's Shift, King City, Ontario, Canada, 1970-72. *Nevada Museum of Art* [en línea]. Reno: Nevada Museum of Art, sin fecha [consulta: 15-03-2022]. Disponible en: <https://www.nevadaart.org/art/collections/the-altered-landscape-carol-franc-buck-collection/4403bcd3-12ad-4bcb-a7e3-2c54f8c9a759/>

155 y 156 Donald Judd, Untitled, 1977. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1977/>

157 Elaboración propia.

158 Elaboración propia.

159 Elaboración propia.

160 DIAZ MARQUINA, Carlos. El blanco y tenue sortilegio del sol japonés: Ryoanji, el jardín de arena y rocas. *Carlos Diaz Marquina* [en línea]. Madrid: Carlos Diaz Marquina, sin fecha [consulta: 15-03-2022]. Disponible en: http://www.diazmarquina.com/2020/07/el-blanco-y-tenuo-sortilegio-del-sol_20.html

161 Elaboración propia.

162 LÓPEZ GONZÁLEZ-CAMAÑO, Francisco. Pabellón de la Secesión, J. M. Olbrich, 1898. *Blogger, Tanque de Tormentas* [en línea]. Blogger, Tanque de Tormentas, 24-05-2016 [consulta: 15-03-2022]. Disponible en: <http://tanquedetormentas.blogspot.com/2016/05/pabellon-de-la-secesion-j-m-olbrich-1898.html>

163 JUDD, Donald. Sezession. En: Marianne STOC-KEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 118. ISBN 3-89322-495-5.

164 Architecture Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 15-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/architecture-office/>

165 JUDD, Donald. Sezession. En: Marianne STOC-KEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 117. ISBN 3-89322-495-5.

166 Elaboración propia.

167 Elaboración propia.



0 Donald Judd posando con uno de sus objetos de pared, a comienzos de la década de 1990.

VI. LA COMPARTIMENTACIÓN DEL ESPACIO COMO ACCIÓN RENOVADORA DEL TRABAJO PREVIO

VI.1. UN NUEVO MODO DE HACER: EL DISEÑO DE MUEBLES EN METAL Y SUS POSIBILIDADES CREATIVAS

VI.2. OBJETOS DE ESPACIALIDAD MÚLTIPLE Y SU REFLEJO EN PROYECTOS DE ARQUITECTURA

- VI.2.1. División espacial interna en serie cuadrada
- VI.2.2. División espacial interna en serie rectangular
- VI.2.3. Objetos por agregación: la serie *Multicolored Works*
- VI.2.4. Aplicaciones arquitectónicas: propuestas de Eichholterren (1987-1989) y Bregenz (1992-1993)

VI.3. RECUPERACIÓN DEL OBJETO CAJA DESDE SU ZONIFICACIÓN INTERNA Y APLICACIÓN

- VI.3.1. Realidades interiores alteradas en objetos caja
- VI.3.2. Aplicación escenográfica: *Stage Set* (1991)

VI.4. TRABAJOS SUPERFICIALES EN ARTE Y ARQUITECTURA DESDE UN ESPACIO TRAMADO

- VI.4.1. Exploración del plano y la retícula en grabados
- VI.4.2. Articulación en los Concrete Buildings (1985-1994)
- VI.4.3. Trazado invisible en el MAK de Viena (1986-1996)
- VI.4.4. Trazado visible en Paleis Lange Voorhout (1991-1992)

VI.5. GRANDES PROYECTOS URBANOS COMO INTEGRACIÓN DE LO MODULAR Y LO TRAMADO

- VI.5.1. Conexión urbana en Cleveland (1986-1987)
- VI.5.2. Proyecto del Peter Merian Haus (1992-1994)

En la década de los ochenta Donald Judd inicia una nueva etapa creativa, en la que reflexiona sobre su trabajo anterior, y en la que ejemplifica un desarrollo de su exploración material. Un hecho que conduce a analizar el modo en que lleva a cabo tal revisión, como acción renovadora del trabajo previo, y que constituye una categoría en sí misma, de gran relevancia en su trayectoria. Esta etapa creativa, que se corresponde con una etapa de trabajo del autor en Europa, va asociada así mismo a un desarrollo simultáneo de un buen número de intervenciones y proyectos de arquitectura. Así pues, vuelve a ser necesario el análisis comparado de sus realizaciones en ambas disciplinas, para descubrir la aplicación de determinados recursos espaciales afines. De ello se descubre la apuesta de Judd por una espacialidad múltiple, obtenida desde la compartimentación de realizaciones precedentes. Compartimentación que evoluciona hasta su versión más simplificada con la trama sobre una superficie plana, ejemplificada con sus grabados, que le sirve como organización espacial en sus propuestas arquitectónicas. En definitiva, se obtienen las claves de una de las categorías espaciales más fructíferas en la carrera de Judd, que se extiende hasta su fallecimiento.

In the eighties Donald Judd begins a new creative stage, in which he reflects on his previous work, and in which he exemplifies a development of his material exploration. A fact leading to an analysis of the way in which he carries out such a revision, as a renewing action of his previous work, and which constitutes a category in itself, of great relevance in his trajectory. This creative stage, which corresponds to a period of the author's work in Europe, is also associated with the simultaneous implementation of a good number of architectural interventions and projects. Consequently, a comparative analysis of his work in both disciplines is once again necessary in order to discover the application of certain related spatial resources. This reveals Judd's commitment to a multiple spatiality, obtained from the compartmentalization of previous works. Compartmentalization which evolves to its most simplified version with a pattern on a flat surface, exemplified by his prints, which serves as a spatial organization in his architectural proposals. In short, the keys to one of the most fruitful spatial categories in Judd's career, which lasted until his death, are obtained.

VI.1. UN NUEVO MODO DE HACER: EL DISEÑO DE MUEBLES EN METAL Y SUS POSIBILIDADES CREATIVAS

De nuevo en lo objetual, y en paralelo a todos esos trabajos desplegados en amplios contextos arquitectónicos y paisajísticos, Donald Judd abordó la década de 1980 como una revisión y ampliación de aquellos conceptos tratados con su obra anterior. Esto coincidió con una presencia intensificada en las galerías y museos de Europa, donde exhibió una versión refinada de su estilo, sin límites en los materiales y técnicas empleados, así como en los desarrollos dimensionales que llegarían a alcanzar algunas de sus propuestas. Según estudiosos como James Meyer, Judd mantuvo una coherencia irreprochable en esta etapa, “creando objetos que suponían leves modificaciones de sus obras anteriores, o nuevos tipos de cajas y relieves ejecutados con meticulosidad en talleres europeos”¹; factorías dedicadas a la producción industrial de elementos, fundamentalmente mobiliario, que redefinieron de algún modo los nuevos intereses que ampliaban su visión interdisciplinar. De hecho, fue a partir de 1983 cuando comenzó a impartir conferencias sobre las relaciones entre el arte y la arquitectura, fruto de las cuales nació su serie de textos bajo el título *Art and Architecture*, mencionados con anterioridad.

Es posible que, para el propio Judd, esa idea acerca de la integración de las artes bajo los mismos principios creativos cobrara fuerza en Europa, pues era precisamente ahí donde existía una larga tradición en la referida relación interdisciplinar. Movimientos artísticos como De Stijl habían llevado al límite ese planteamiento, proponiendo un estilo que aspiraba incluso a una fusión completa del arte y la vida; un enfoque ambicionado por Judd en todas sus actuaciones desde la eclosión minimalista. Gerrit Rietveld, como diseñador de mobiliario y arquitecto holandés vinculado a dicho movimiento, representa con su trabajo esa preferencia por la unidad, manifestada a través de un acuerdo relacional de color, espacio, línea y forma. Se trataba de una novedosa conceptualización que era aplicable a todas las manifestaciones, en cualquiera de sus expresiones artísticas y arquitectónicas, como así se desprende de sus conocidas *Red Blue Chair*, de 1923 (figura 1), y *Schröder House*, de 1924 (figura 2). Esa gran euforia en la idea universal de reunión de las artes también cristalizó entre los postulados de la Bauhaus, que trató de combinar arquitectura, escultura y pintura al modo de la *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner: “una

1. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 39. ISBN 978-0-7148-6194-4.



1



3



5



2



4



6

1 Gerrit Rietveld, *Red Blue Chair*, 1923. Madera pintada. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

2 Fotografía exterior de la Schröder House en Utrecht, Países Bajos, proyectada por Gerrit Rietveld y construido en 1924.

3 Marcel Breuer, *B3 Wassily Chair*, 1925. Perfiles tubulares de acero cromado y lona. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

4 Fotografía exterior del Bauhaus Building en Dessau, Alemania, proyectado por Walter Gropius y construido en 1924.

5 Charles y Ray Eames, *Eames Storage Unit*, 1949. Metal y madera. Vitra, Birsfelden, Suiza.

6 Fotografía exterior de la Eames House en Pacific Palisades, Estados Unidos, proyectada por Charles y Ray Eames y construido en 1949.

*obra de arte total donde todas las formas del arte se unen para crear una entidad gloriosa y optimista*²². Haciendo un paralelismo con las obras de Rietveld, también se podría ver representado el deseo integrador con la *B3 Wassily Chair*, diseñada por Marcel Breuer en el año 1925 (figura 3), y el *Bauhaus Building* en Dessau, finalizado en 1924 bajo el proyecto de Walter Gropius (figura 4).

En el contexto estadounidense, y ya con posterioridad, se descubren los esfuerzos afines del matrimonio formado por Charles y Ray Eames, que fundieron en su trabajo sus talentos en la construcción y el arte, respectivamente. Y aprovechándose como el Minimal Art de los materiales y técnicas que había dejado la industria bélica tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, los Eames recondujeron la producción de distintas empresas a la fabricación de sus diseños³, impregnados de un cierto carácter experimental y didáctico. Al igual que en los casos anteriores, ejemplos de su producción de mobiliario también guardan una estrecha relación con proyectos arquitectónicos, como se desprende de la *Eames Storage* de 1949 (figura 5), y su icónica *Eames House* de ese mismo año (figura 6). Todo ello redundaba en una estética unificada que, más allá de sus trabajos de arquitectura y mobiliario, se extendía bajo los mismos principios al ámbito de la publicidad, el diseño de exposiciones y proyectos multimedia.

En el caso concreto de Judd, las transferencias configurativas entre lo artístico y lo arquitectónico habían sido una constante desde sus inicios, pero sería en los ochenta cuando esa voluntad integradora alcanzara la producción de mobiliario, menos explorado hasta el momento. Es de sobra conocido el enorme interés del artista en muebles producidos por grandes figuras del diseño como Alvar Aalto, Mies van der Rohe, Rudolf Schindler o el propio Rietveld; especialmente en sus sillas, las cuales integró en muchas de sus intervenciones sobre arquitectura preexistente. Judd, en su acercamiento puntual al diseño de mobiliario, había realizado en madera parte del equipamiento de su edificio en el 101 Spring Street de Nueva York, y de aquellas construcciones que integraban el complejo *La Mansana de Chinati* de Marfa, Texas. En cualquier caso, y desde ese momento, el planteamiento de su fabricación implicaba un proceso de diseño y construcción, muy similar al que tenía cabida en la confección de sus objetos.

Tales fueron las similitudes en el diseño, que llevaron a alguna experiencia considerada por Judd como negativa; un hecho que condujo al artista a alejarse parcialmente de la producción de mobiliario, hasta que lo retomara posteriormente en los años ochenta. Se trató de una mesa de café que diseñó por encargo entre 1970 y 1971 (figuras 7 y 8), y que por su abertura superior fue interpretada como una variación de determinados objetos realizados unos años antes, como aquel fechado en 1965 que ya ha sido analizado en capítulos previos de la investigación (figura 9). Según Judd, el resultado “*degradó la obra y produjo una mala mesa, que deseché con posterioridad*”²⁴; un problema configurativo promovido desde su comparación formal, y que sería objeto de preocupación en sus siguientes diseños.

2. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CO-RRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016, p. 236. ISBN 978-84-306-0125-7.

3. FILLER, Martin. Charles & Ray Eames, 1907-1978 / 1912-1988. Diseño a dúo. En: *AV Monografías*. El siglo americano. Madrid: Arquitectura Viva, julio-agosto 2000, n.º 84, p. 58. ISSN 0213-487X.

4. JUDD, Donald. On Furniture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 451. ISBN 978-1-941701-35-5.



9

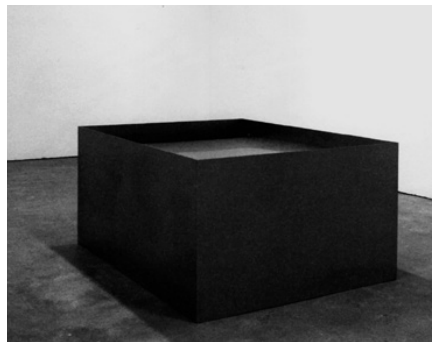
Hubo que esperar a 1984, coincidiendo con lo que puede leerse como una etapa de expansión creativa de su trabajo por Europa, a que Judd retomara con fuerza la fabricación de muebles, y la ampliara para incluir piezas de metal. Una nota fechada en verano de ese mismo año revela una enumeración de ideas para ese mobiliario, que en buena parte se ejecutó, y que incluía hasta dieciséis muebles diferentes; entre ellos, sillas, bancos, mesas, estanterías, escritorios o camas, entre otros (figura 10). Algunos dibujos que se conservan descubren el diseño inicial de sus prototipos (figuras 11 y 12), que serían luego confeccionados en latón, cobre, aluminio anodizado o aluminio pintado en una extensa gama de colores RAL. El empleo de toda esa variedad de metales con sus posibilidades cromáticas, surgió en paralelo al desarrollo de algunos de sus nuevos *objetos específicos*; algo que abocaba al mismo proceso creativo, y que condujo al artista a comercializar su mobiliario en los mismos términos que su arte⁵. Con una gran variedad de acabados (figuras 13 y 14), el resultado fue una serie completa de muebles en metal (figura 15), cuya fabricación y venta aún permanece activa desde la propia fundación del artista.

Tras la decisión de comercializar su mobiliario metálico, Judd debía buscar una empresa capaz de producir sus diseños, con la solvencia esperada en su ejecución material. El encargo recayó finalmente en Lehni AG de Dübendorf, Suiza; una empresa que ya estaba especializada en la fabricación y distribución de muebles en metal, de aparente practicidad y atractivos en sí mismos, y que dio inicio a la producción del mobiliario de Donald Judd en 1984, el mismo año en que están fechados sus dibujos preparatorios. Parece que gran parte de lo producido por la referida empresa hasta ese momento dependió de los diseños de otros autores, de entre los que destacan aquellos del artista y diseñador de productos suizo Andreas Christen, con un estilo básico y elemental, no muy alejado de los principios desarrollados por Judd. En todo caso, las técnicas industriales causaron la admiración del artista, pues llegó a afirmar que “*la ejecución de trabajo en la fábrica es muy buena, lo cual es poco común*”⁶.

7 y 8 Donald Judd, *Coffee Table*, 1970-1971. Acero inoxidable. Mueble no conservado.

9 Donald Judd, *Untitled*, 1965. Acero laminado en caliente, esmaltado en color marrón. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

10 Donald Judd, *Notes for Furniture*, 1984. Anotaciones a lápiz sobre papel amarillo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



7



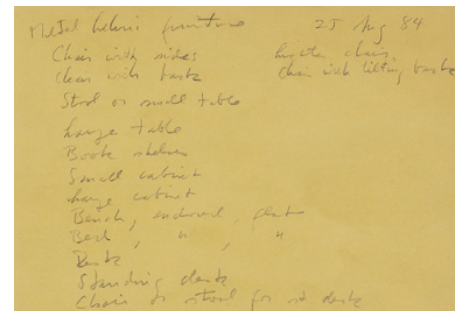
8

Sumado a ese proceso creativo, que se resolvía empleando los mismos recursos implicados en la construcción de su arte, sus muebles también contarían con variaciones similares a las de sus objetos. Basta tomar una de sus sillas para descubrir las múltiples posibilidades configurativas de sus paneles (figura 16), que redundan en una activación espacial de una cierta naturaleza objetual (figura 17); un hecho que vendría a reforzar, según ha expresado el crítico de arte y diseño Alex Coles, la interpretación que Fried formulara en 1967 sobre los *objetos específicos* de Donald Judd⁷. Su condición inmersiva en un contexto habitado, unido a su condición eminentemente funcional, conducirían a una participación plena del espectador ante el mueble, con la que volvería a emerger de nuevo esa lectura teatral del espacio. El mero hecho de contar con una utilidad en esos objetos de diseño cambiaba por tanto las reglas de juego de su interpretación, aunque la comparación formal con su arte fue inevitable. En un claro intento de marcar distancias entre ámbitos, Judd trataría de comunicar que la especificidad de sus objetos se trasladaba a su mobiliario, exclusivamente desde la función para la que era producido.

Así lo expuso en su artículo *On Furniture*, que fue escrito en 1986 para la publicación *Möbel Furniture*⁸, y que abordó de una manera fundamental el tema del diseño funcional aplicado a su mobiliario. De ese modo, aun reconociendo las múltiples semejanzas que resultan de la comparación con su trabajo objetual, Judd considera que en el diseño de muebles, al igual que en la arquitectura, debe primar la funcionalidad por encima de cualquier otra razón artística. Es por ello que, como se reconoce en sus palabras, el artista defiende que el arte no puede imponerse a las otras dos disciplinas:

La configuración y la escala del arte no se pueden trasladar al mobiliario y a la arquitectura. La finalidad del arte es muy diferente de la de estas últimas disciplinas, donde debe primar la funcionalidad. Si una silla o un edificio no es útil o funcional, y únicamente se muestra como arte, es algo ridículo. El arte de una silla no está en su parecido con el arte, sino que reside, en parte, en su coherencia, en su utilidad y en su escala como silla. Estos elementos determinan la proporción, que es algo que puede advertirse desde la coherencia. El arte en el arte también es, en cierta medida, la afirmación del interés de alguien, independientemente de otras consideraciones. Una obra de arte existe por sí misma; y una silla existe como silla por sí misma⁹.

De ello se deduce el deseo de Judd de no ir en contra de la funcionalidad del mobiliario y la arquitectura, puesto que eso supone ir en contra de la gente que los usa y habita, dejando claro que el arte responde a otros propósitos muy diferentes. Además, y tal y como afirmara en otro de sus textos de 1989 titulado *In Addition*, los aportes novedosos en dichos ámbitos se producen de un modo asimétrico, debido a que, por ejemplo, el diseño de mobiliario ya parte en su configuración de esos condicionantes muy precisos, refrendados a través de la historia¹⁰. Sin embargo, habría que esperar a uno de sus últimos escritos, que fuera publicado en 1993 bajo el sugerente título de *It's Hard to Find a Good Lamp*, para que el artista abordara explícitamente el debate surgido en torno a esas



10

5. WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 22 [consulta: 31-03-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

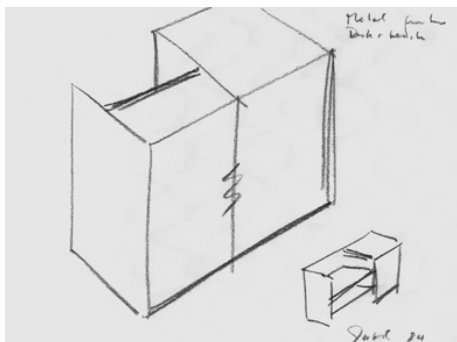
6. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 4, p. 453.

7. COLES, Alex. It's Hard to Find a Good Theory of Furniture. En: Nigel PRINCE, ed. *Donald Judd: A Good Chair is a Good Chair*. Birmingham- Múnich: Ikon Gallery y Pinakothek der Moderne, 2011, pp. 98-99. ISBN 978-1-904864-65-3.

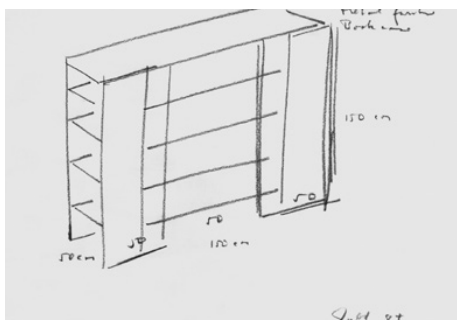
8. Como en citas previas, y del mismo modo en que se ha actuado con otros textos fundamentales del artista, se ha optado por emplear una versión editada por la propia Judd Foundation. Véase JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 4, p. 453.

9. *Ibid.*, p. 451.

10. JUDD, Donald. In Addition. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 613. ISBN 978-1-941701-35-5.



11



12

similitudes formales presentes entre sus objetos artísticos y sus muebles¹¹. Atendiendo a su explicación, los detalles de resolución funcional eran los que determinaban el aspecto final de sus diseños, sin derivarse de su arte:

Por supuesto que, si una persona está haciendo arte, y construyendo muebles y arquitectura al mismo tiempo, habrá similitudes. Los diversos intereses en la forma serán consistentes. Si te gustan las formas simples en el arte, no las harás complicadas en arquitectura. 'Complicado', por cierto, es lo opuesto a 'simple', pero no 'complejo', puesto que ambas cosas pueden darse. Pero la diferencia entre el arte y la arquitectura es fundamental. El mobiliario y la arquitectura solo pueden abordarse como tales. El arte no se puede imponer sobre ellos. Si su naturaleza es considerada seriamente, el arte ocurrirá, incluso un arte cercano al arte mismo¹².

Desde ese planteamiento, enunciado poco antes de que se produjera su fallecimiento¹³, Judd diferenciaba claramente las actitudes seguidas en la confección de muebles y en la creación de sus objetos escultóricos. Y más allá de evitar las comparaciones formales, lo que Judd pretendía era mantener su mobiliario alejado de las galerías de arte, donde adquiriría ese carácter artístico que no le era propio. Así mismo, ese tratamiento por parte de dichas instituciones llevaba asociada en la mayoría de ocasiones una inflación del precio de esos muebles, haciéndolos prácticamente inaccesibles para un amplio sector mayoritario de la población¹⁴. Ese malestar provocado por la exhibición de su mobiliario en galerías, se habría acrecentado desde las primeras muestras; entre ellas, la que tuvo lugar en la Max Protetch Gallery de Nueva York en 1984, que supuso la primera exposición de muebles metálicos del artista. El propio Judd tampoco habría contribuido en lo que luego reclamara, pues en ese mismo año también organizó una exhibición de muebles en su edificio del 101 Spring Street, exponiendo principalmente mobiliario en madera. Ya en la actualidad, con la ausencia del artista, el tratamiento del conjunto de sus muebles parece que tampoco ha preservado sus enfoques. Sirva como ejemplo la muestra *Donald*

11 Donald Judd, *Drawing for Prototypes of Metal Bench with Shelf*, 1984. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

12 Donald Judd, *Drawing for Metal Bookshelf*, 1984. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

13 Donald Judd, *Tablebench (Product n.º 9)*, 1984. Aluminio anodizado en color rojo. Lehni AG, Dübendorf, Suiza.

14 Donald Judd, *Shelf (Product n.º 14)*, 1984. Aluminio anodizado en color rojo. Lehni AG, Dübendorf, Suiza.

15 Representación gráfica de la serie completa de muebles en metal, diseñada por Donald Judd en 1984.



13



14



1. CHAIR
1984
50 x 50 x 75 cm



2. CHAIR
1984
50 x 50 x 75 cm



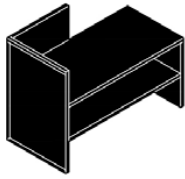
3. CHAIR
1984
50 x 50 x 75 cm



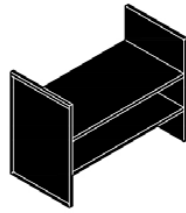
4. TABLE
1984
50 x 50 x 75 cm



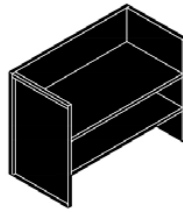
5. STOOL
1984
50 x 50 x 50 cm



6. BENCH
1984
100 x 50 x 75 cm



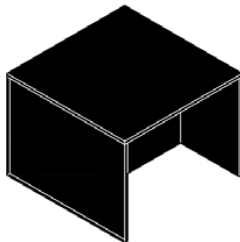
7. BENCH
1984
100 x 50 x 75 cm



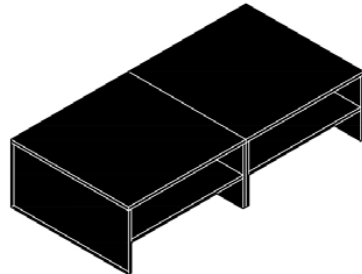
8. BENCH
1984
100 x 50 x 75 cm



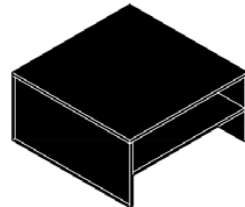
9. TABLE BENCH
1984
100 x 50 x 75 cm



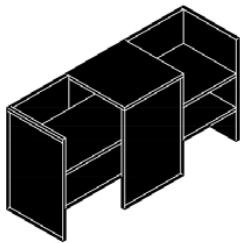
10. TABLE
1984
100 x 100 x 75 cm



11. BED
1984
200 x 100 x 50 cm



12. TABLE
1984
100 x 100 x 50 cm



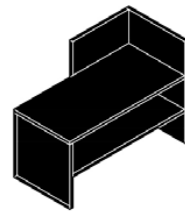
13. TABLE BENCH
1984
150 x 50 x 75 cm



14. SHELF
1984
100 x 50 x 100 cm



15. CHAIR
1984
50 x 50 x 75 cm



16. BENCH
1984
100 x 50 x 75 cm



11. JUDD, Donald. It's Hard to Find a Good Lamp. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 823. ISBN 978-1-941701-35-5.

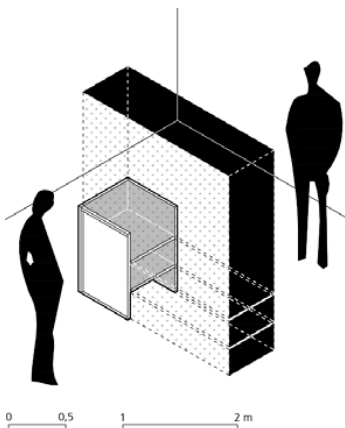
12. Ídem.

13. Este texto, que apareció por vez primera incluido en el catálogo de la exposición *Donald Judd Furniture: Retrospective* que se celebrara en el Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam en 1993, sería de hecho el penúltimo dentro de su producción escrita; algo que revela el interés en ese momento por cuestiones que trascendían lo meramente artístico.

14. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 11, p. 831.



16



17

Judd Mobilier de la JGM Galerie de París en 2006 que, complementada con una selección de obras minimalistas de distintos autores¹⁵, no favoreció la distinción de disciplinas de la concepción original de Judd.

En definitiva, puede decirse que la reanudación de la producción de mobiliario en metal a partir de 1984 constituye uno de los episodios fundamentales en la trayectoria de Donald Judd, por las implicaciones que tuvo en su creación escultórica posterior. Se defiende así una influencia inversa en este punto, desde sus muebles a sus objetos; una transferencia de la sistematización en la producción y de la exploración de variaciones configurativas, materiales y cromáticas, posibilitada desde ese trabajo colaborativo en la producción de mobiliario con la empresa suiza Lehni AG. A partir de ese momento, la estandarización de medidas y colores adquirirá una trascendencia sin precedentes, que situará su trabajo aún más si cabe en la esfera del diseño industrial. Ahí es donde adquieren quizás más sentido lecturas como la de Navarro Baldeweg, cuando interpretara sus objetos como muebles diseminados en el espacio¹⁶.

Interesa así pues su mobiliario no solo como elemento de diseño, que a día de hoy sigue siendo objeto expositivo en un gran número de instituciones museísticas de todo el mundo (figura 18), sino por servir además de precedente en la creación de sus siguientes obras de tipo escultórico. Más allá de la respuesta funcional que Judd expusiera con claridad al hablar de sus muebles, éstos avanzan por su configuración una división espacial de volúmenes elementales, de la que servirían después sus objetos creados con las mismas técnicas. Todo ello se pondrá de relieve al analizar dichas creaciones, que en su exploración del espacio se apoyan en buena parte de esos principios desarrollados con su mobiliario.

16 Donald Judd, *Chair (Product n.º 1)*, 1984. Aluminio anodizado en color rojo. Lehni AG, Dübendorf, Suiza.

17 Donald Judd, *Chair (Product n.º 1)*, 1984. Análisis de la espacialidad que genera la pieza.

18 Fotografía de la exposición *Donald Judd: Specific Furniture*, celebrada en el San Francisco Museum of Modern Art entre el 14 de julio y el 4 de noviembre de 2018.



18

VI.2. OBJETOS DE ESPACIALIDAD MÚLTIPLE Y SU REFLEJO EN PROYECTOS DE ARQUITECTURA

Debido a su estancia europea, el marco también permite hacer una contextualización del tratamiento del espacio en el referido continente, donde se sientan algunos precedentes que retomaría luego Judd desde su aproximación industrial. En la Europa de la Deutscher Werkbund, precursora de la Bauhaus, todavía se primó una visión plenamente industrializada en la generación de un nuevo estilo, sin tomar lo espacial como valor arquitectónico. Esta premisa de la arquitectura también parecía trasladarse a otros ámbitos como lo escultórico, con una predilección por la forma y su expresión compacta, que aún no daba muestras de interés por el espacio. Para ver visos de cambio, habría que esperar según Maderuelo al enfoque teórico propuesto por Hendrik Petrus Berlage: se identificaría la geometría con espacio, se proyectaría desde el interior, y se efectuaría una incorporación de lo funcional¹⁷; premisas todas ellas que variaron la forma externa para adaptarla en esos términos a un espacio que, como en la pintura y la escultura, empezó a cobrar protagonismo.

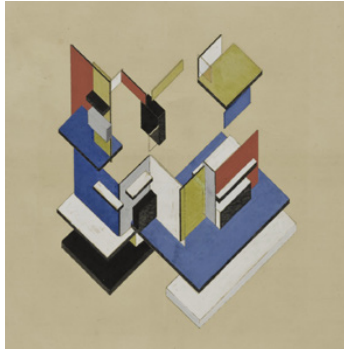
En un breve repaso por algunas de esas propuestas creativas, destaca el modo en el que Vladímir Tatlin en 1915 se sirvió, con su obra *Corner Relief*, del espacio que se delimitaba entre dos paredes (figura 19). El Lissitzky, que habría llevado al límite ese planteamiento, integró diversos elementos en un contenedor arquitectónico completo, transformado en una obra integradora que envuelve y cualifica un espacio interno. La mejor prueba de ello la constituye su obra *Prounenraum*, de 1923, con la que organizaba un volumen neutro, una caja-cubo inerte, y conseguía con ello una zonificación interior de enorme interés espacial (figura 20). Theo van Doesburg, por influencia de El Lissitzky y con la colaboración de Cornelis van Eesteren, también apuntó con su trabajo en esa dirección, como así manifiesta en proyectos como el seleccionado, también de 1923 (figura 21); una configuración cuyos elementos “*parecen flotar como nubes en el espacio en torno a sus respectivos centros de gravedad*”¹⁸. Lo espacial, flotante e ingrávido que se reconoce en todas estas obras tendrá un gran peso en los trabajos que Judd presentara en su etapa europea, aunque su relación directa no fuera confirmada en ningún momento por el propio artista de origen estadounidense.

15. MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, ed. *Donald Judd: Mobilier*. París: JGM Galerie, 2006, p. 6. ISBN 2-916277-12-9.

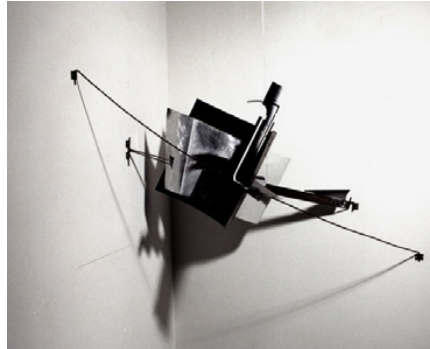
16. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017, p. 186. ISBN 978-84-16906-49-9.

17. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 41. ISBN 978-84-460-1261-0.

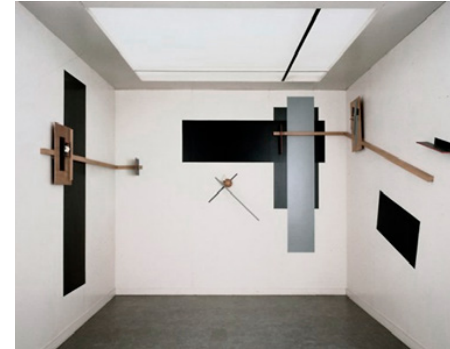
18. FRAMPTON, Kenneth. De Stijl. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 128-129. ISBN 84-206-7053-7.



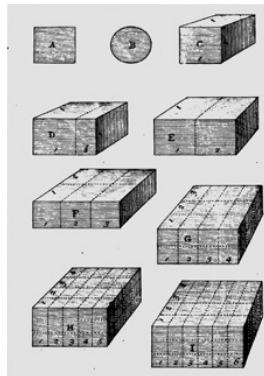
21



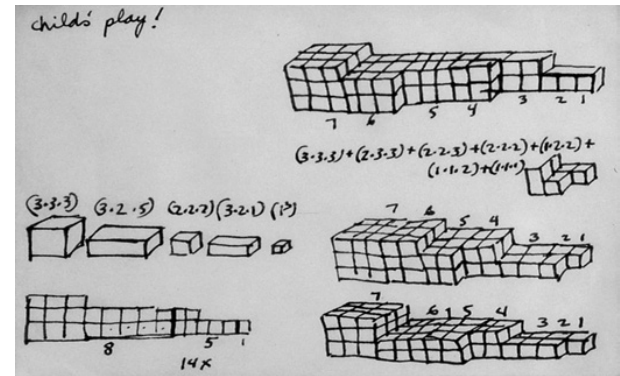
19



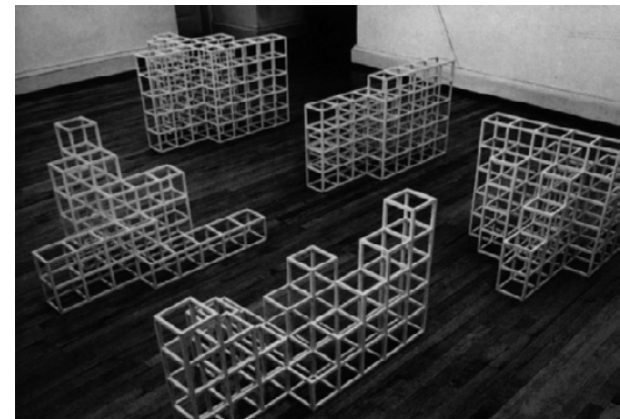
20



24



22



23

19 Vladímír Tatlin, *Corner Relief*, 1915 (1966-1994). Hierro, aluminio, zinc, pintura, alambre y elementos de fijación. Annely Juda Fine Art, Londres, Reino Unido.

20 El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923 (1971). Madera pintada. Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos.

21 Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren, *Contra-Construction Project*, 1923. Gouache sobre litografía. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

22 Mel Bochner, *Study for Seven-Part Progression*, 1966. Tinta sobre papel. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.

23 Sol LeWitt, *Five Modular Structures*, 1972. Madera pintada. National Galleries of Scotland, Edimburgo, Reino Unido.

24 Sistema de proporciones espaciales desarrollado por Robert Morris, e incluido en sus *Lectures on Architecture* publicadas en 1974.

En cualquier caso, interesan las referencias por esa hipotética línea de continuidad que puede trazarse en ese contexto con las obras que Judd produjera allí en los ochenta, y que se analizarán en páginas siguientes. Pero también interesan buena parte de las cuestiones conceptuales surgidas desde el Minimal Art y prácticas afines del ámbito estadounidense, que se procesaron con el trabajo del artista de dicha etapa europea. Cabe recordar en este punto cómo Judd había cuestionado a mediados de los setenta los límites del arte en su denominación *nacional o internacional*¹⁹, y que cobraría fuerza ahora con su presencia en Europa. Así pues, se trata de un momento en el que Judd también va a continuar la exploración minimalista de lo modular, que aún gozaba de buena salud, tal y como expone Peter Halley en 1986 con *The Deployment of the Geometric*; un ensayo en el que el pintor abstracto exploraba la división del espacio “*en células individuales, aisladas y definidas explícitamente*”, capaces de activar la percepción y movimiento del espectador²⁰. Tal defensa de lo geométrico se asentaba sobre esa interpretación de los sistemas numéricos de la práctica minimalista, en la que estuvo inmerso Judd. Pero en el tratamiento de todos esos aspectos, destacan por lo paradigmático de sus obras Mel Bochner, con *Study for Seven-Part Progression* (figura 22), y Sol LeWitt, con *Five Modular Structures* (figura 23).

La modulación como sistema compositivo había sido un tema recurrente en la historia de la arquitectura, donde destacan las aportaciones de Robert Morris, el teórico inglés de la primera mitad del siglo XVIII. Con su sistema de proporciones espaciales (figura 24), desarrolló una combinatoria palladiana fundamentada en el axioma del cubo; algo no muy distante a las exploraciones de Bochner y LeWitt. Se trata por tanto de una apropiación del universo de lo numérico y simbólico que era propio de la arquitectura, aunque también de la música, y que Angélique Trachana atribuye al arte moderno²¹. Todo ello sirve para comprobar cómo la retícula proyectada en tres dimensiones efectivamente ha sido un sistema de composición perpetuado en la historia, por las posibilidades de la red espacial que genera en su organización interna. El trabajo de Judd que se analizará a continuación se inscribe en ese modelo de creación modular, auspiciada en gran medida por el sistema de producción industrial al que se acogió con el diseño de su mobiliario metálico; un sistema productivo que venía empleando en los veinte años anteriores, pero que ahora iba a incorporar la normalización industrial en la estructuración del espacio.

La gran variedad de posibilidades creativas que parten de la modulación de elementos estandarizados seguirá apelando a una experiencia visual inmediata, pero sobrepasando el alcance de su trabajo anterior. Las obras de este periodo van a llevar hasta sus últimas consecuencias la lucha esforzada del artista en defensa de un arte fundamentado en la verdad de la realidad; una actitud empírica, que hace de la especificidad física su programa estético²². Es por ello que, todo el conjunto de particularidades o accidentes internos que se apoyarían en la retícula espacial de cada objeto, actúan como estímulos en la percepción sensitiva del espectador. Esto podría adquirir incluso una dimensión estesiográfica, en la medida que el público reacciona con mayor o menor intensidad ante

19. JUDD, Donald. Imperialism, Nationalism, and Regionalism. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 268-282. ISBN 978-1-941701-35-5.

20. HALLEY, Peter. El despliegue de lo geométrico. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Artea eta espazioa / El arte y el espacio*. Trad. de Magalí MARTÍNEZ SOLIMÁN y Maribel VILLARINO RODRÍGUEZ. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, p. 91. ISBN 978-84-95216-81-6.

21. TRACHANA, Angélique. *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2011, p. 18. ISBN 978-84-89150-96-6.

22. PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, p. 63 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

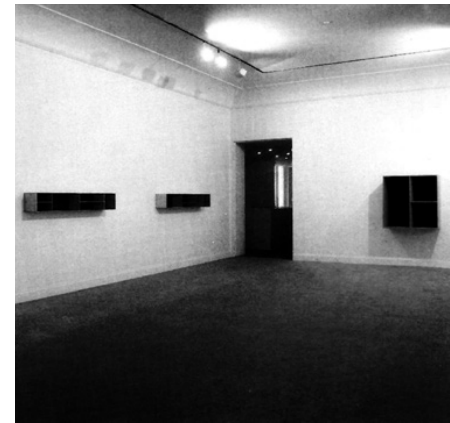
dichos estímulos sensoriales. Y puesto que la mayoría de estas obras se presentaban en una posición suspendida, el éxito de la experiencia empírica estaría condicionado por su disposición sobre la pared, tal y como expusiera el artista:

Hay una altura estándar, pero la gente parece ignorar ese hecho. Pienso que es algo que deberían saber, pero de alguna manera ellos no ponen atención. Existe cierto margen, pero dicha altura oscila entre 1,55 y 1,60 metros. Está pensado para mi propia altura, pero podría ser un poco más bajo para otra persona tal vez. La idea es que debe verse un poco la parte superior de la pieza, porque si se coloca directamente en frente del observador no se puede ver ni la parte superior ni la inferior y parece aplanarse. Tiene que verse algo. Es por ello que lo pongo un poco por debajo del nivel de mis ojos. Con respecto a la visión lateral, no se puede ver todo de una vez. Es uno de los factores condicionantes cuando se trata de objetos tridimensionales²³.

Estas fueron algunas de las premisas fundamentales de las obras que se analizarán en páginas siguientes desde su configuración dimensional, y que juntas constituyen una categoría única como objetos suspendidos de espacialidad múltiple. Así se presentaron en alguna muestra, como aquella que tuvo lugar en la galería Maeght Lelong de París en 1987 (figura 25), donde se exhibieron de modo conjunto las familias formales que se examinarán más pormenorizadamente a continuación. En definitiva, todas ellas se adentran en la exploración espacial desde la modulación del objeto, implicando un punto de inflexión en lo artístico que, como en otras ocasiones, tendría su particular reflejo en lo arquitectónico. La ruptura del acuerdo de representación mantenido hasta 1985 con la galería Leo Castelli de Nueva York y su presencia cada vez más intensificada en Europa, marcarían el inicio de esta nueva etapa.



25



25

25 Fotografías de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Galerie Maeght Lelong de París entre el 8 de abril y el 16 de mayo de 1987.

VI.2.1. División espacial interna en serie cuadrada

Ante el convencimiento de que la percepción y el sentimiento son modos rápidos de conocimiento, Judd trató de minimizar los efectos ilusionistas que podían producirse por las propiedades físicas y la apariencia de las obras. Es por ello que en los años ochenta, y alentado por la estandarización de elementos industriales, optó por emplear en su trabajo relaciones proporcionales básicas del sistema métrico decimal, en la búsqueda de una objetivación plena. Una de sus primeras series, y que Judd considerara como uno de los grandes grupos objetuales de su trayectoria²⁴, es aquella formada por marcos de pared de 1 x 1 x 0,5 metros, confeccionados en madera contrachapada y acero corten. La configuración dimensional de estos trabajos favorecería una percepción clara y sin ambages de sus contornos formales, con independencia de sus diferentes visiones perspectivas. Según afirmara Francisca Pérez Carreño, “*el tamaño no es más real porque se pueda medir*”²⁵, pero lo cierto es que su correcto tratamiento puede favorecer la naturaleza específica del objeto y, en consecuencia, las emociones asociadas a su percepción. Serían ejemplos representativos de esta serie dos trabajos confeccionados en 1986 que, resueltos en configuraciones alternativas, recogen rasgos distintivos comunes que participan de una misma exploración espacial (figuras 26 y 27). Un análisis comparado permitirá incidir en esas cualidades, que van a hacer aparecer el espacio desde una presentación multiplicada en sus posibilidades.

Resulta especialmente indicada su comparación, pues parece que su presentación al público se realizó simultáneamente, como así se descubre en una fotografía de la exposición que se celebrara en otoño de 1986 en la Paula Cooper Gallery de Nueva York (figura 28); una galería que asumió la representación artística de Donald Judd tras su ruptura con la Leo Castelli en 1985, y cuyo acuerdo se extendió en un periodo de seis años. Desde esa visión de proximidad, se descubre que ambas construcciones responden a un mismo volumen de proporciones identificables, que no deja lugar a dudas de su identificación con objetos suspendidos, portadores de una espacialidad física y real. A ello también contribuye la introducción en ambos casos de una relación de material y color objetiva y no ilusionista, perseguida en toda su carrera bajo el deseo de obtener la *wholeness*.²⁶ De una manera diferenciada, en la configuración y modulación del marco una emplea madera contrachapada y la otra acero corten, pero ambas comparten la inclusión en el plano del fondo de una lámina de plexiglás color púrpura.

Con respecto a las particularidades más concretas de sus diseños, que en ambos casos se orientan a un trabajo con la subdivisión del espacio interno, resulta esclarecedor un análisis comparado desde su representación gráfica (figura 29). Como punto de partida, el esquema elemental de los alzados frontales parece coincidir, dividiendo en zonas equivalentes los marcos que se toman como base. Sin embargo, cuando se incorporan factores consustanciales a la realidad como las sombras arrojadas, las diferencias se tornan

23. TUCHMAN, Phyllis. An Interview with Donald Judd, 4 June 1976. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2007, vol. 12, pp. 56-57 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter12.pdf>

24. JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 817. ISBN 978-1-941701-35-5.

25. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003, p. 127. ISBN 84-7774-627-3.

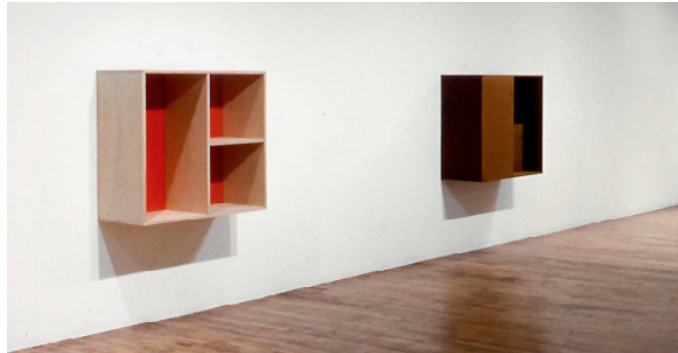
26. *Ibid.*, p. 128.



26



27



28

26 Donald Judd, *Untitled*, 1986. Madera contrachapada y plexiglás de color rojo. Colección particular.

27 Donald Judd, *Untitled*, 1986. Acero corten y plexiglás de color púrpura. Colección particular.

28 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Paula Cooper Gallery de Nueva York entre el 4 de octubre y el 1 de noviembre de 1986.

29 Análisis gráfico comparado de alzados, sombras, proyecciones y espacialidad de las obras *Untitled*, realizadas por Donald Judd en 1986.

30 Jorge Oteiza, *Tú eres Pedro (estela funeraria)*, 1956-1957. Mármol. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, España.

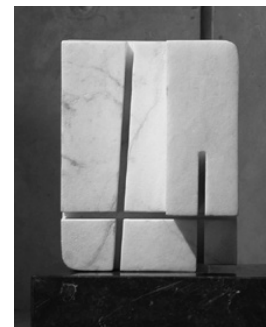
31 Donald Judd, *Untitled*, 1986. Madera contrachapada y plexiglás de distintos colores. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



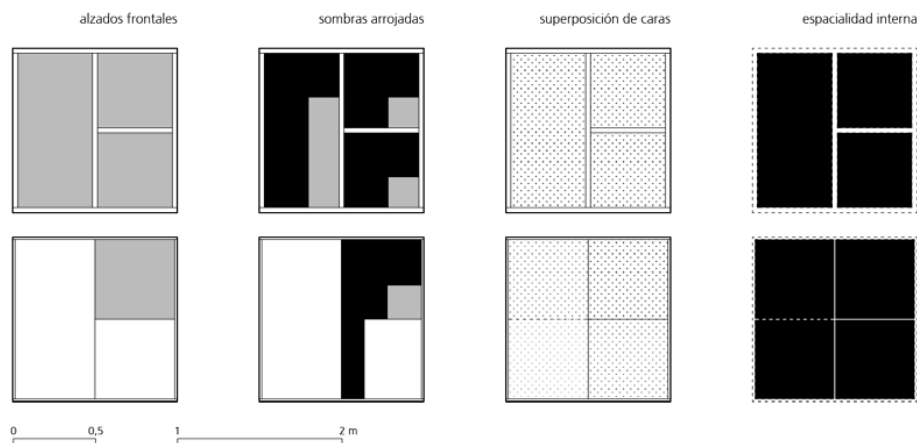
31

evidentes desde las distintas profundidades espaciales que generan los disímiles planos incorporados a cada marco. La superposición de sus caras también pone de manifiesto sus diferencias y hace comprensible la compartimentación de sus interiores, desde planos paralelos o perpendiculares a la direccionalidad que establecen los referidos marcos. De ello resulta una espacialidad interna que completa cada volumen bajo la premisa de equivalencia entre forma y contenido, pero que se subdivide atendiendo a distintos criterios de compartimentación. Dicha solidificación del espacio interno de ambas propuestas, se resuelve así a modo de bloque virtual con incisiones lineales; un efecto que recuerda a esculturas de Oteiza como *Tú eres Pedro*, de la serie *piezas cortadas a disco* (figura 30).

Puesto que las familias de obras analizadas con la investigación comparten ideas y sus desarrollos responden a una evolución lógica, la serie que ahora se estudia fue precedida de algunos objetos que avanzaron la configuración del formato. Se trataba de marcos también suspendidos, con una proporción en su profundidad variable entre 1:2 y 1:3, pero que incorporaban en sus interiores planos inclinados en la redirección extensiva de su espacio; un recurso de otra categoría espacial analizada anteriormente, que estaba basada en las posibilidades del objeto túnel. Aunque gran parte de esas obras se presentaron ante el público en diversas exposiciones, ninguna alcanzó la repercusión que obtuvo *Untitled*, de 1986 (figura 31): una propuesta de 30 unidades ampliables a 66, realizadas en contrachapado y plexiglás de distintos colores. Este trabajo codificó desde la unidad básica del marco todo un desarrollo de secuencias internas, que exploraban la combinación de planos divisorios oblicuos en su apertura frontal²⁷; todo un logro en la activación espacial por las dimensiones del conjunto, aún conseguida desde esa difusión del espacio interior contenido, con cambios de dirección en su propagación en el entorno.

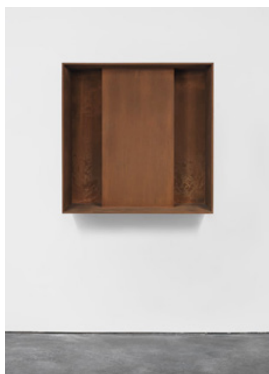


30



29

27. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 60. ISBN 978-0-300-22868-7.



32

Al margen de este tipo de trabajos, obras como las analizadas gráficamente parten en su configuración de la misma estructura, pero constituyen otra investigación acerca de sus posibilidades espaciales internas. Y aunque sus disposiciones como cajas abiertas que emergen de la pared también evocan una extensión frontal, ésta se produciría en otros términos diferentes, debido a la compartimentación en la que basan sus diseños. Esto puede explicarse con claridad desde otra obra que Judd realizara después de las referidas, ya en 1989, configurada toda ella en acero corten, incluido el panel centrado que zonificaba el interior (figura 32). Como un plano adelantado con respecto a su fondo, se reduce la profundidad de una región espacial muy concreta, que adquiere menos intensidad en su extensión hacia el frente (figura 33). El espectador, en su proceso perceptivo, interactúa con dicha región atenuada con respecto a las laterales, y descubre una realidad específica que trata de descifrar (figura 34).

Ya en 1991, dos años después de la presentación de esa obra, otra propuesta repite el mismo esquema con 6 unidades, pero incluyendo dos paneles separadores en cada una de ellas (figura 35). Además, se añaden más variables al conjunto, diferenciando las piezas centrales de las laterales: paneles de fondo rojos frente a azules, y planos de compartimentación anchos frente a estrechos. Un segundo nivel de variabilidad se establece en la dirección transversal que definen las filas superior e inferior, que alternan la posición cruzada de los referidos paneles en su horizontalidad y verticalidad. Con todo ello, la extensión espacial se complejiza en su proyección frontal, ofreciendo una multiplicación de estímulos ante los que el espectador se ve envuelto debido a su poder persuasivo, de gran repercusión en los sentidos (figura 36).

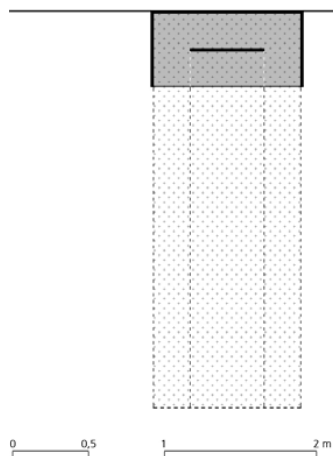
32 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Acero corten. Localización desconocida.

33 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Análisis en planta de la espacialidad que genera la obra.

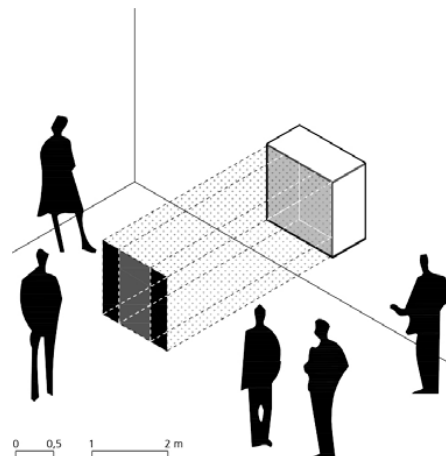
34 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera la obra.

35 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Madera contrachapada y plexiglás de colores azul y rojo. Dia Art Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

36 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad que genera la obra.



33



34

34

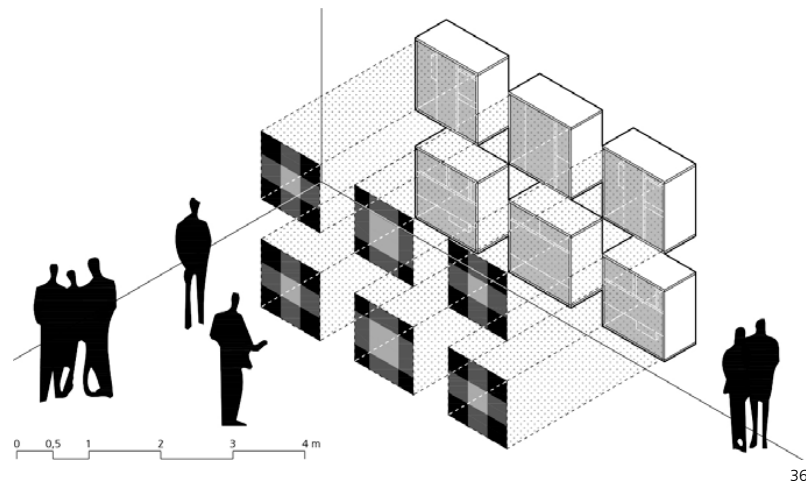
Es pues en esas particularidades de los objetos más que en su misma esencia o naturaleza donde se lleva a término la percepción, “*en el sentido de captar algún dato o informe por medio de la sensibilidad*”²⁸; una percepción que según Pérez Carreño ya es conocimiento en la aprehensión de los objetos, pues las leyes psicológicas que intervienen en el reconocimiento de formas y tamaños ya posibilitan conocerlos como tales²⁹. La visualidad generada pone de relieve en esos términos la presencia indiscutible del objeto, favorecida por las relaciones de proporcionalidad en las que fuera diseñado, y del espacio, activado con su presentación. Así pues, la serie analizada parte de la subdivisión interna de un volumen de proporciones reconocibles, cuya exploración espacial tendrá un mayor recorrido con propuestas que varían el formato; propuestas en las que, además, irá ganando protagonismo el trabajo con el metal, y fundamentalmente con materiales como el aluminio, desde su procesado industrial.

VI.2.2. División espacial interna en serie rectangular

De modo simultáneo, y como una exploración de las leyes de la geometría aplicadas a la producción de objetos, Judd varió la proyección cuadrada de sus marcos para adaptarla a marcos rectangulares. Como reconociera al final de su carrera, siempre le había fascinado trabajar con el rectángulo, “*pues la idea del rectángulo existe solo como idea, lo cual resulta fácil para los rectángulos y difícil para la mayoría de ideas*”³⁰. Lo que sin duda le habría llevado a mostrar esa preferencia por la geometría rectangular era su potencial expresión de proporcionalidad, capaz de inducir un pensamiento y un sentimiento indiviso desde su percepción de



35



36

28. Esta cita pertenece a una singular publicación de José Manuel García de la Torre, un médico de profesión especializado en psiquiatría y psicoanálisis, en la que éste trata de armonizar conceptos aparentemente opuestos del arte, en su concepción más amplia, y de la ciencia, en su postura más rigurosa. Véase GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel. *La estética y el arte moderno*. Madrid: Centro de Información para Médicos, 1977, p. 118. ISBN 84-400-2511-4.

29. PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit. supra*, nota 25, p. 128.

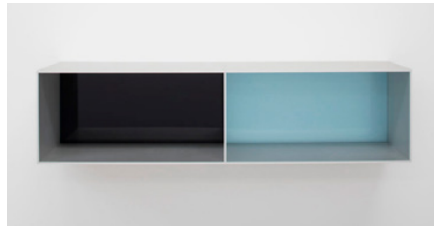
30. JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 853. ISBN 978-1-941701-35-5.



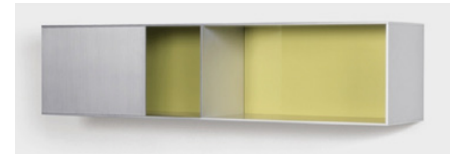
37



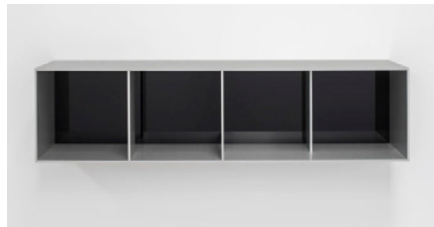
42



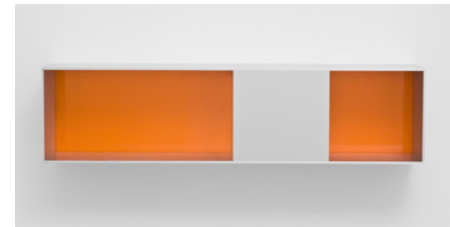
38



43



39



44

37 Donald Judd, *Untitled*, 1988. Aluminio anodizado y plexiglás de color rosa. Localización desconocida.

38 Donald Judd, *Untitled*, 1988. Aluminio anodizado y plexiglás de colores negro y azul. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

39 Donald Judd, *Untitled*, 1987. Aluminio anodizado y plexiglás de color negro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

40 Iran do Espírito Santo, *CRTN 1,2,3,4,5*, 2010. Rotulador permanente sobre papel. Fundación Helga de Alvear, Cáceres, España.

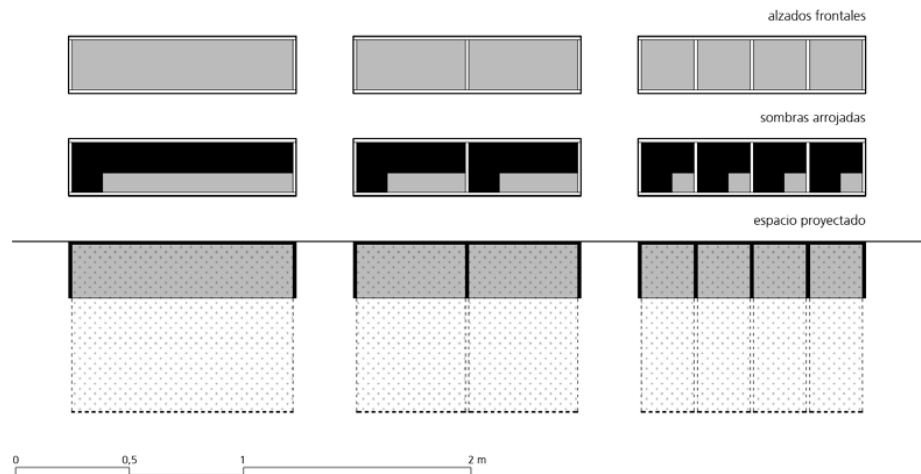
41 Análisis gráfico comparado de alzados, sombras y espacialidad de las obras *Untitled*, realizadas por Donald Judd en 1987 y 1988.

42 Donald Judd, *Untitled*, 1987. Aluminio anodizado y plexiglás de color verde. Colección particular.

43 Donald Judd, *Untitled*, 1987. Aluminio anodizado y plexiglás de color verde. Colección particular.

44 Donald Judd, *Untitled*, 1988. Aluminio anodizado y plexiglás de color ámbar. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

45 Análisis gráfico comparado de alzados, sombras y espacialidad de las obras *Untitled*, realizadas por Donald Judd en 1987 y 1988.



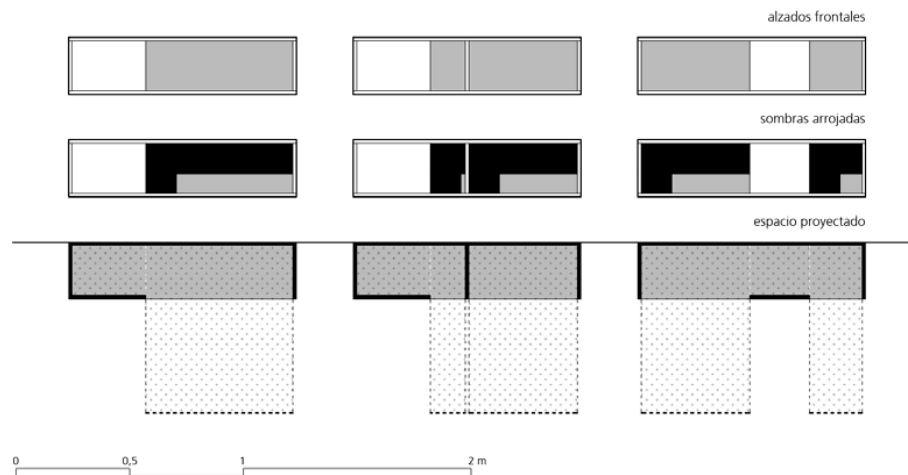
41

unidad y armonía. Es por ello que, sobre el recurso a la matemática que ya hubiera empleado en su trayectoria, se decantaría por aquellas proporciones más simples como 1:2, 2:3 o 3:4, para analizar las condiciones de espacialidad que generan. Según sus palabras, “*los rectángulos proporcionados pueden crear un espacio inteligente y coherente, pueden hacer una integridad inteligente y creíble; ellos mismos son específicos*”³¹. En el análisis de esa proporcionalidad, que también va a verse reflejada en la modulación del espacio interno de los volúmenes creativos, sirven como ejemplo representativo las tres obras seleccionadas (figuras 37, 38 y 39), realizadas entre los años 1987 y 1988; todas ellas realizadas como estructuras colgadas tipo marco de 100 x 25 x 25 centímetros, confeccionadas en aluminio anodizado y plexiglás de distintos colores en sus fondos.

La relación de material y color vuelve a tener un peso específico como en su serie cuadrada, pero aquí los reflejos cromáticos se intensifican sobre la superficie clara del aluminio, y se consigue una reverberación del espacio interior más significativa. Dichos efectos se multiplican con la introducción de divisiones internas, máxime si llevan asociado un cambio de color, promoviendo un interés visual que parte de la comparación de volúmenes espaciales equivalentes. Su modulación se integra igualmente en el sistema proporcional que dictamina el marco base, y se pone a disposición de ese espacio, sobre el que el espectador va a hacer un ejercicio de identificación y comparación en sus distintas secciones generadas; un recurso que tendría continuidad en prácticas postminimalistas, como demuestra la obra *CRTN 1,2,3,4,5* que Iran do Espírito Santo realizara en el año 2010 (figura 40), con la que el artista brasileño volvería a incidir, de nuevo, en los códigos y lógicas que rigen la visión.



40



45

31. JUDD, Donald. *Art and Architecture*, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 348. ISBN 978-1-941701-35-5.



48

En el caso concreto de las tres obras seleccionadas, todas ellas comparten una vocación extensiva desde la pared, pero sus respectivos espacios internos se resuelven con modulaciones y cualidades diferenciadas. La diferente manera de compartimentar la profundidad de sus volúmenes producirá en los términos apuntados una activación espacial de grado variable, donde adquiere mucho peso la luz que anima las superficies; una luz que según Richard Shiff, “*proviene del exterior*”, pero que por los efectos que produce en sus superficies internas le lleva a afirmar en su lectura perceptiva “*que es el interior el que se derrama hacia el exterior*”³². Es por ello que un estudio de sombras como el que se incluye en el análisis gráfico adjunto ya avanza muchos de esos aspectos (figura 41), pues ahí ya se revelan las particularidades volumétricas que comprende cada división; modulaciones que configuran sus alzados desde la división inicial de su longitud, hasta alcanzar una subdivisión máxima en cuatro cuartos de 25 centímetros, que se corresponde con la profundidad del marco. Así pues, dentro del reconocimiento de cada objeto como obra total, las variables internas intensifican la experiencia de un público, que ha de asociar una espacialidad múltiple con su generación desde un volumen unificado.

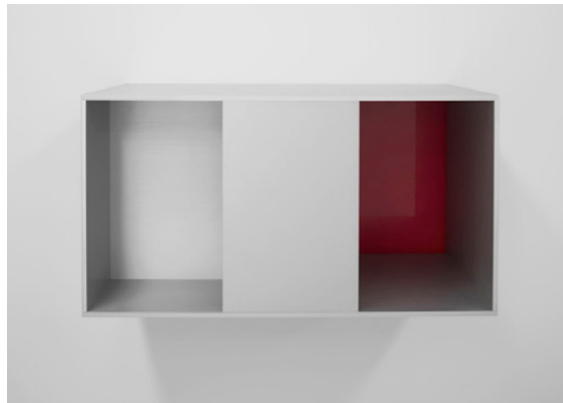
De manera análoga a lo que ocurría en la serie cuadrada, estas obras admiten una mayor complejización perceptiva desde la inclusión de planos que cierran parcialmente los frentes de los marcos; una acción que lleva aparejada la oclusión de una región concreta de su espacialidad interna, que queda contenida en sus límites, y su consiguiente extensión en el contexto expositivo. Esta configuración puede descubrirse en otras tres obras también realizadas entre 1987 y 1988 que, con las mismas características dimensiones y materiales del grupo anterior, ofrecen alternativas en la disposición de ese elemento cancelador (figuras 42, 43 y 44). Desde los alzados representados en su análisis gráfico comparado (figura 45), puede apreciarse que el tamaño e inserción de esos planos, como

46 Donald Judd, *Untitled*, 1988. Aluminio anodizado y plexiglás de color rojo. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

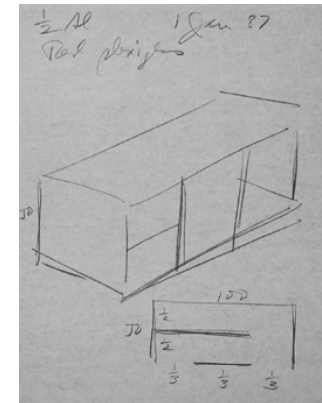
47 Donald Judd, *Drawing and Notes for Untitled Work*, 1987. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

48 Donald Judd, *Untitled*, 1988. Aluminio anodizado y plexiglás de color marrón. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

49 Donald Judd, *Untitled*, 1988. Aluminio anodizado y plexiglás de color verde. Localización desconocida.



46



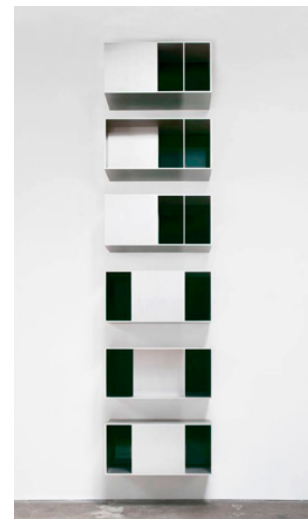
47

las divisiones internas, responden a la proporcionalidad del conjunto. Sin embargo, es en el estudio de sus sombras donde adquiere presencia la profundidad real, que presenta en ciertos puntos una interrupción parcial; aquellos puntos que, como se aprecia en los esquemas en planta, detienen la extensión de aquel espacio que se activa, provocando particularidades perceptivas en la experiencia de los espectadores.

Variando la proporción rectangular del marco, Judd realizó otra serie ligeramente más grande, de 100 x 50 x 50 centímetros, que empleaba los mismos materiales y exploraba los mismos recursos espaciales. Resulta especialmente ilustrativa la obra que realizara en 1988 en aluminio anodizado (figura 46), tras someter al metal al tratamiento electroquímico que le otorga ese acabado; igualmente, en el fondo incluía una lámina de plexiglás, en este caso de color rojo. Este trabajo podría corresponderse con un dibujo preparatorio fechado en 1987 (figura 47), por su coincidencia en sus aspectos configurativos. De los apuntes gráficos que se incluyen destaca especialmente su representación en planta, donde se descubre la inserción de dos planos paralelos, con sus respectivas dimensiones proporcionadas al tamaño general de la obra. En el caso de la pantalla exterior centrada constituye un tercio de la longitud total, mientras que el plano interior abarca dos tercios y se alinea en el lateral izquierdo.

Judd también incluyó estas obras en propuestas múltiples más ambiciosas como aquella de 1988 que incluyó dos unidades colgadas una junto a otra (figura 48), y cuyas diferencias conseguían romper la simetría de su disposición; un agrupamiento en continuidad que aumentaba el área de proyección horizontal y que, por su altura de visión, duplicaba el impacto sobre el público. En el caso de otra creación presentada en ese mismo año (figura 49), y debido a su disposición apilada destilada de su serie *stacks*, el conjunto confiere intensidad a la región vertical que comprende. A pesar de su visión como columna, Shiff agrupa por afinidad configurativa las tres unidades superiores y las tres inferiores³³, que despliegan un amplio repertorio de posibilidades en la inclusión de planos interiores.

En definitiva, el conjunto de particularidades que se incorporan en las series rectangulares vuelven a implicar modificaciones sobre la estructura básica del marco, que complejiza su visión interna. La participación del espectador incluye en ese punto un rol plenamente activo, pues asume la tarea de discernir las distintas especialidades generadas y reconocerlas como parte de un mismo todo. Ese fin último se consigue en buena medida por las proporciones fácilmente comprensibles que Judd emplea, y que se traducen en secuencias de espacios abiertos y cerrados³⁴. Fueron varias las ocasiones en las que el propio artista estadounidense se mostró a favor de una proporcionalidad sencilla en el diseño, pues esta redundaba siempre en una experiencia plenamente óptima y sugestiva³⁵. En los siguientes trabajos que realizara seguirían latentes muchos de estos aspectos, y la producción industrial contribuiría a alcanzar las mayores cotas de desarrollo en el trabajo con un espacio compartimentado.



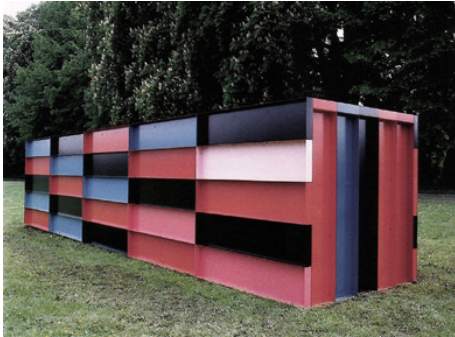
49

32. SHIFF, Richard. On Donald Judd's Concrete Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 22 [consulta: 08-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

33. SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 27. ISBN 978-3-86930-390-1.

34. Ídem.

35. Sirva como ejemplo una entrevista de 1993, en la que elogia el espacio de una vivienda de Frank Lloyd Wright que hubiera conocido, cuyo buen resultado emanaba del correcto tratamiento de sus proporciones. Véase WINNEKES, Katharina. Interview mit Donald Judd. En: *Kunst und Kirche*. Darmstadt: Verlag Das Beispiel GmbH, 1993, n.º 2, p. 135.



50

50 Donald Judd, *Untitled*, 1984. Aluminio esmaltado en diversos colores. Obra destruida.

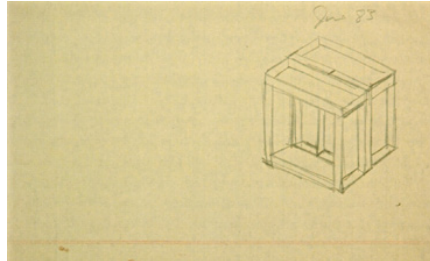
51 y 52 Donald Judd, *Drawings and Notes for Untitled Work*, 1983. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

53 Donald Judd, *Color Studies for Untitled Work*, 1984. Muestras de color de la carta RAL y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

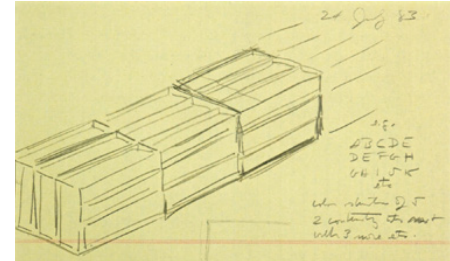
54 Donald Judd, *Notes for Untitled Works in Color*, 1984. Anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

55 y 56 Donald Judd, *Drawings for Untitled Works*, 1984. Dibujos a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

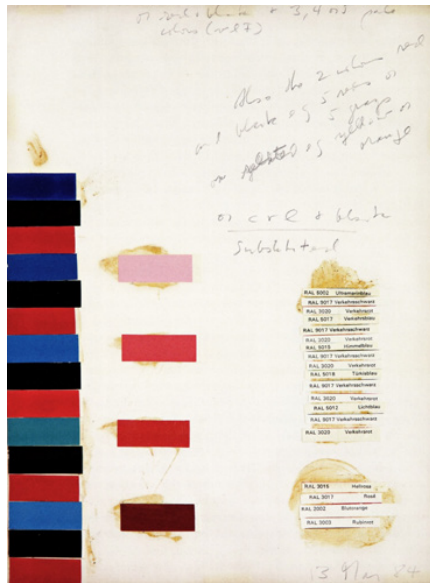
57 Fotografía del taller de Lehni AG en Dübendorf, Suiza, montando algunas de las obras de Donald Judd de su serie *Multicolored Works* en 1984.



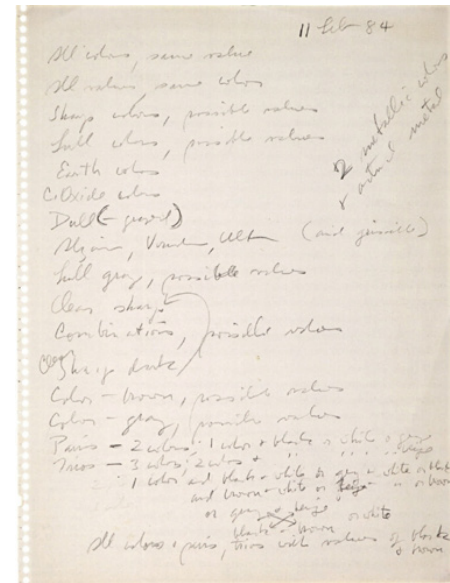
51



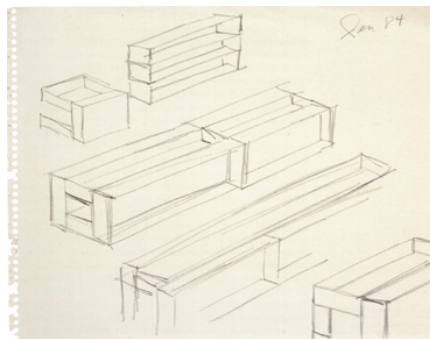
52



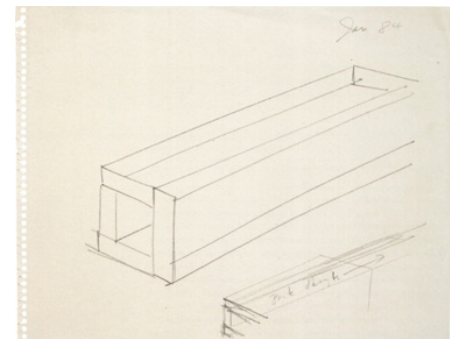
53



54



55



56

VI.2.3. Objetos por agregación: la serie *Multicolored Works*

A partir de 1984, y como consecuencia de la invitación para participar en una muestra colectiva en el Merian Park de Basilea, Judd comenzó a producir un tipo de objeto radicalmente innovador (figura 50). Un tipo de trabajo que por su exploración del color configuraría una serie en sí misma denominada por la crítica *multicolored works*, y que recurriría a los procesos constructivos empleados en la producción de su mobiliario en metal; no en vano, estas obras también se nombran como piezas suizas. Hasta el momento, es posiblemente Marianne Stockebrand una de las autoras que con más profundidad ha estudiado estos trabajos. Así se deduce en su investigación, donde explora la presencia de estas obras en galerías, museos y producción crítica, y descubre su moderada consideración desde mediados de los ochenta³⁶; un tratamiento que no cambiaría hasta el siglo XXI, cuando se han organizado muestras exclusivas de este formato, acompañadas en sus catálogos por una notable producción investigadora. A partir de ello, el análisis que se inicia en este punto tratará de enfocarse al espacio que generan, cualificado, según ha avanzado Richard Shiff, por la sensación inmediata que produce el color³⁷.

Para ello, merece la pena detenerse brevemente en aquella primera obra que Judd proyectara en 1984 para Basilea, como parte de la exposición *Sculpture in the Twentieth Century*. Stockebrand alude a una carta del 2 de noviembre de 1983, en la que los comisarios Martin Schwander y Theodora Vischer ya mencionan que el artista había visitado recientemente la ciudad y había seleccionado un lugar para su trabajo dentro del propio parque³⁸. No obstante, unos dibujos realizados durante el verano de ese mismo año, descubren que Judd efectivamente estaba trabajando en esa obra (figuras 51 y 52). Sin embargo, y a pesar de que estaba prevista la inauguración de la muestra para el día 2 de julio de 1984, no sería hasta marzo cuando Judd acabaría de concretar su creación, que marcaría un hito en la exploración del color (figura 53); una investigación que seguiría el principio dogmático enunciado en otra de sus notas (figura 54), que proponía: “*Todos los colores, mismo valor; todos los valores, mismo color*”.

Toda esa serie de bocetos y notas llevaban implícitas muchas de las cuestiones que acabarían de definir todos sus *multicolored works*, aunque su producción industrial sería el factor determinante. Tras haber conocido la labor de la empresa Lehni AG por recomendación de Annemarie y Gianfranco Verna en una visita que Judd realizara a su galería de Zúrich durante el verano de 1983, tuvo claro quien se iba a encargar de la construcción de la obra para la exposición de Basilea; un taller que, como ya se ha visto con anterioridad, permitió al artista iniciar la producción de mobiliario en metal, con el que la nueva serie de objetos iba a compartir muchos aspectos configurativos. Las similitudes partirían del recurso al mismo proceso de fabricación seguido, con el que en Lehni AG consiguieron extender la manufactura de muebles a objetos artísticos. Para cumplir con los requisitos específicos, y según confirma Stockebrand, el personal de la empresa tuvo que idear cier-

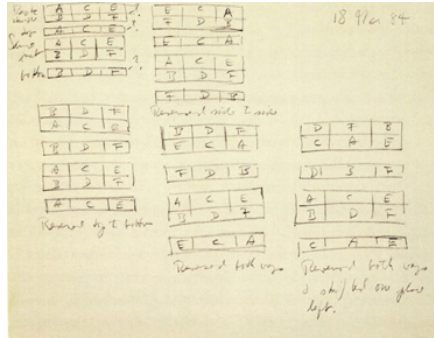


57

36. Una de las contribuciones más destacadas de Marianne Stockebrand, y que se empleará en las siguientes páginas, es aquella que fue incluida en *Donald Judd: The Multicolored Works*, una de las publicaciones más importantes sobre la serie que componen estos objetos. Véase STOCKEBRAND, Marianne. “*All colors, same value. All values, same color*”. The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 14-51. ISBN 978-0-300-19765-5.

37. SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation Newsletter, 2014, vol. 19, p. 63 [consulta: 11-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

38. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 36, p. 14.



58



59



61



60



62

58 Donald Judd, *Drawings and Notes for Untitled Works*, 1983. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

59 Donald Judd, *Color Studies for Untitled Works*, 1984. Muestras de color de la carta RAL y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

60 Donald Judd, *Untitled*, 1984. Aluminio esmaltado en diversos colores. Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Alemania.

61 Donald Judd, *Untitled*, 1985. Aluminio esmaltado en diversos colores. Colección particular.

62 Richard Paul Lohse, *No Title*, 1981. Serigrafía sobre papel. Tate, Londres, Reino Unido.

tos ajustes de su producción y recalibrar su maquinaria, para conseguir una estabilidad final óptima, desde la confección individual de las cajas de las que partía su diseño³⁹; un sistema de ensamblaje idéntico al seguido con sus muebles, que dejó visibles los tornillos de unión, reflejo de la sinceridad constructiva defendida por Judd.

Antes incluso de que Judd acabara de concretar el diseño para Basilea, pensó en hacer combinaciones de esas bandejas poco profundas de colores, en la configuración de trabajos que se dispusieran suspendidos de la pared; así se deduce de dos de sus dibujos fechados en enero de 1984 (figuras 55 y 56), en los que esbozó toda una casuística combinatoria de piezas individuales. A través de ellos se desprende una notable preocupación del artista por el aspecto constructivo, del que resultaría la cualificación de un espacio que, más que nunca, partía de una modulación extremadamente proporcionada. Así pues, en una primera interpretación sucinta de esos bocetos, puede reconocerse un primer tratamiento espacial en su exterior, que parte de la profundidad de cada una de las piezas individuales, y uno segundo en su interior, que atraviesa todo el objeto conjunto en su longitud dejando los extremos abiertos. De esas exploraciones iniciales se desarrollaría un prototipo en hierro galvanizado, tomado como base en la producción de estas obras; trabajos que comenzó a construir Lehni AG siguiendo sus diseños (figura 57), en un proceso que siguió muy de cerca Judd, desde un espacio habilitado para él en el taller⁴⁰.

Establecido ese sistema configurativo, y al igual que en la obra proyectada para el Merian Park de Basilea, sus siguientes esfuerzos estuvieron orientados a estudiar las posibilidades combinatorias del color. Para ello, en un dibujo realizado en marzo de 1984 dispuso alzados esquemáticos con letras que representaban colores (figura 58), buscando diferentes opciones para distribuir seis tonalidades cromáticas en dieciocho paneles. Esas combinaciones, que en otros documentos de trabajo representó de un modo más visual con los colores concretos de la carta RAL (figura 59), pretendían no ser reconocidas inmediatamente en su percepción. Según Judd, “*en las obras de chapa de aluminio quería utilizar una mayor variedad de colores vivos que antes; [...] quería que todos los colores estuvieran presentes a la vez, y no quería que combinaran*”⁴¹; un rechazo a la combinación que puede entenderse en términos de armonización cromática y no en lo que se refiere a su distribución en el conjunto, que sus estudios gráficos explicitan. En definitiva, la aparente presentación aleatoria trataría de verificar aquella premisa conceptual enunciada con el aforismo “*todos los colores, mismo valor; todos los valores, mismo color*”; una hipótesis por la que la disposición conjunta de varios colores conducía a su visión unificada, intuida a través de distintos enunciados que recoge Adrian Kohn en uno de sus estudios⁴².

Desde ese mismo año de 1984, el diseño de todos estos trabajos de pared experimentó con el ensamblaje de piezas de distintos tamaños (figuras 60 y 61), multiplicando soluciones configurativas que redundaban en esa exploración del color; atendiendo a sus palabras, Judd afirmaba que “*el color es uno de los tres o cuatro aspectos principales de mi obra*” y “*es probablemente el aspecto más importante del arte del siglo XX*”⁴³. En cualquier caso, su ex-

39. *Ibíd.*, p. 45.

40. *Ídem.*

41. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 30, p. 855.

42. KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, p. 55 [consulta: 11-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

43. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 5, p. 23.



63

63 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Galerie Maeght Lelong de París entre el 8 de abril y el 16 de mayo de 1987.

64 y 65 Fotografía de la exposición *Donald Judd: The Multicolored Works*, celebrada en la Pulitzer Arts Foundation de San Luis entre el 10 de mayo de 2013 y el 4 de enero de 2014.

66 Donald Judd, *Untitled*, 1985. Análisis de la espacialidad interna de las piezas individuales.

67 Donald Judd, *Untitled*, 1985. Análisis de la espacialidad proyectada desde las piezas individuales.

68 Donald Judd, *Untitled*, 1985. Análisis de la espacialidad interna generada con las caras traseras de las piezas individuales, a modo de vacío envuelto.

69 Análisis de la continuidad espacial interna, reconocida en dos obras de la serie *Multicolored Works*.

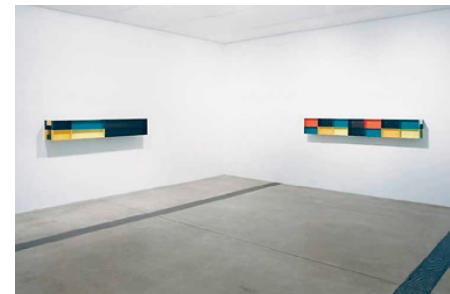
ploración cromática ahonda en esa sensación inmediata que producen los colores en su percepción unificada, promovida por un sentimiento que escapa del discurso de la crítica; algo que demostraría que la percepción del color no solo es fruto de un hecho físico en el que intervienen ondas luminosas, sino que se abre a una visión fenomenológica. Muchos de esos efectos del color eran bien conocidos por Judd dos décadas antes, pues había reseñado en 1963 el libro que Josef Albers publicara bajo el título *Interaction of Color*⁴⁴, del que destacaba la exploración de Albers centrada en la percepción de colores yuxtapuestos; un libro que no resultó novedoso a Judd, pero que le interesó por su metodología experimental, empleada luego con sus *multicolored works*.

Así mismo, y en paralelo, otros artistas del contexto estadounidense también habían optado en sus creaciones por emplear el color no solo como un tratamiento superficial, sino como un material tridimensional. El caso más representativo, y de modo pionero, lo constituye el trabajo de John Chamberlain, que incorporó el color en la escultura diseminado en sus superficies metálicas. Otro ejemplo, aunque híbrido en su configuración, se reconoce en la obra de Dan Flavin, amigo íntimo de Donald Judd, que consiguió crear con luz volúmenes de color de gran impacto sobre el espacio. En menor medida, y desde el ámbito de la pintura, el arte geométrico también había desarrollado con éxito aspectos de integración cromática, muy similares a los perseguidos por Judd con sus *obras multicolores*. Destaca a este respecto la exploración cromática del artista suizo Richard Paul Lohse (figura 62), al que Judd dedicara una muestra en la *Chinati Foundation* de Marfa, acompañada de un texto muy esclarecedor⁴⁵.

En la particular reacción contra el medio pictórico que Judd había iniciado en los sesenta con su desarrollo objetual, el color habría jugado un papel decisivo en la búsqueda de una realidad no ilusionista. Tras sus experiencias con la pintura, donde el color estaba al servicio de una representación bidimensional, decidió descartar su utilización tradicional en favor de nuevas aplicaciones alejadas de lo figurativo. Su creciente evolución llevaría al propio artista a afirmar que su obra era “*la primera en tres dimensiones con co-*



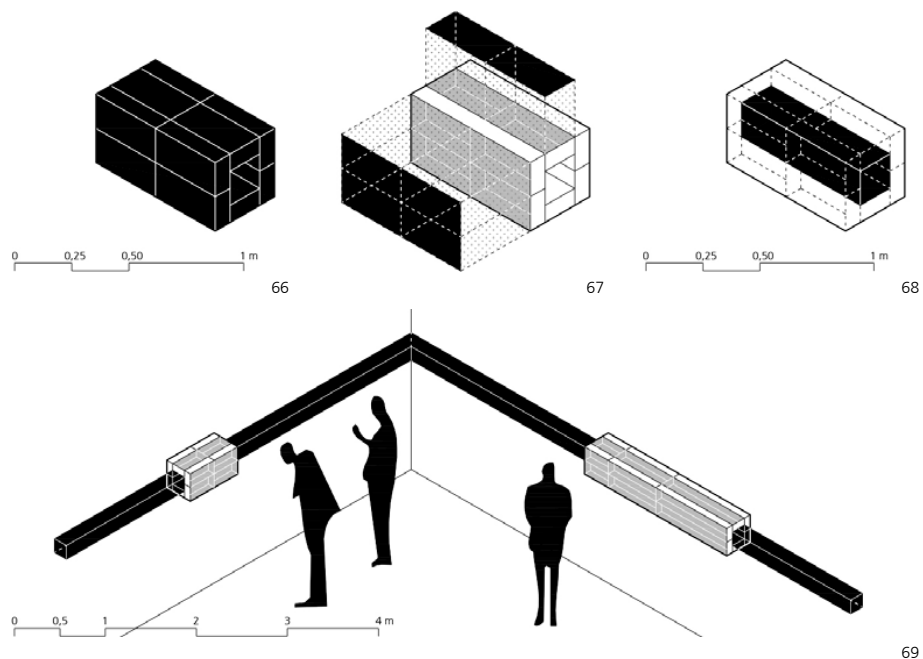
64



65

lor²⁴⁶; algo que trataría de llevar hasta el extremo con sus *multicolored works*. Toda la serie se convertiría en una investigación de la manera en la que el color afecta a la configuración de la forma y el espacio y, por ende, a los efectos de su percepción visual.

Al analizar la serie en conjunto vuelve a ser fundamental aludir a la publicación editada por Stockebrand, que incluyó una minuciosa catalogación de las piezas con esquemas dimensionales y referencias cromáticas de la carta RAL de 1984⁴⁷. Se trata del catálogo más completo de los elaborados hasta el momento, en el que se reúnen todas las combinaciones diseñadas por Judd a partir de los elementos unitarios más básicos; piezas con una profundidad de 7,5 centímetros y una altura de 15, en proporción 1:2, y cuyas longitudes se establecían también proporcionadas con una dimensión de 30, 60 y 90 centímetros. Otro factor a tener en cuenta, como ya se ha expresado de manera general para todas sus obras de pared, lo constituía la altura de colocación. En sus dos posibilidades, representadas en esta fotografía de la exposición de 1987 que se celebrara en la Galerie Lelong de París (figura 63), una primera pieza se sitúa a 140 centímetros, y en el caso de los conjuntos dobles otra segunda lo hace a 280. Esta decisión perceptiva, sumada al inexcusable recurso a la proporción y combinación cromática, produciría lo que David Raskin define como una “tensión de las propiedades duraderas y efímeras”⁴⁸.



44. JUDD, Donald. Interaction of Color by Josef Albers. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 98-102. ISBN 978-1-941701-35-5.

45. JUDD, Donald. Richard Paul Lohse. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 514-516. ISBN 978-1-941701-35-5.

46. WYRWOLL, Regina. *op. cit. supra*, nota 5, p. 27.

47. STOCKEBRAND, Marianne. Catalogue. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 282-293. ISBN 978-0-300-19765-5.

48. RASKIN, David. *op. cit. supra*, nota 27, p. 24.

En lo que se refiere a su análisis espacial, y por ser Adrian Kohn uno de los autores que ha profundizado en esta cuestión, se ha decidido emplear los trabajos que integran su estudio, tratando de sumar aportes sobre lo ya avanzado (figuras 64 y 65). En esas imágenes se identifican tres obras en una misma sala, configuradas cada una de ellas a base de esas bandejas abiertas y proporcionadas, que contienen espacios individuales. En su visión, y como fruto de esa equivalencia perceptiva a la que conduce la multiplicación cromática, cada uno de esos espacios se completa en la definición de un volumen único (figura 66), y se extiende en su dirección frontal (figura 67); una operación que vendría a corroborar lo indicado por el propio Judd, al afirmar que “*el color y el espacio ocurren juntos*”⁴⁹.

El segundo orden espacial, intuido con anterioridad, se genera con las caras traseras de los elementos individuales una vez ensamblados, a modo de un vacío que queda envuelto a excepción de sus extremos (figura 68); una configuración que resuelve ese espacio a modo de tubería longitudinal. Al mirar a través de esas aberturas extremas, dicho espacio también se reconoce como un ámbito unificado, ya no tanto por la equivalencia de colores que contiene, sino por las particularidades de su iluminación interior. En lo que resulta especialmente avezado el estudio de Kohn, y que coincide en gran medida con los análisis efectuados en capítulos previos de la investigación, es en la intuición de esa vocación extensiva a la que conduce una disposición en túnel⁵⁰. Así pues, la segunda espacialidad interna que se genera en su objeto multicolor no solo conseguiría extender-



70



71

70 y 71 Donald Judd, *Untitled (2 Works from a Series of 12)*, 1991. Aluminio extrusionado, anodizado en colores amarillo y azul cobalto. Edition Schellmann, Múnich, Alemania.

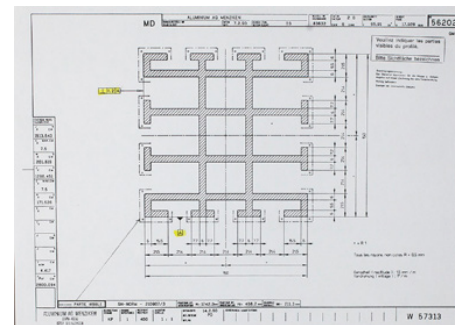
72 Donald Judd, *Untitled Technical Drawing for Extruded Piece*, 1992. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

se en paralelo a la pared que le sirve de soporte, sino que además, en obras expuestas simultáneamente como aquellas seleccionadas, consigue conectarse virtualmente entre objetos, salvando incluso las discontinuidades de los paramentos (figura 69). Esta lectura consigue confirmar la consabida totalidad de este tipo de creaciones⁵¹, que no solo se restringe al objeto aislado, pues en su presentación simultánea alude a otro orden de integridad superior.

Esta activación múltiple del espacio vendría precedida de la aproximación perceptiva que lleva a cabo el espectador en sus inmediaciones, con la que descubre un conjunto de elementos proporcionados que se unen con pernos⁵², y que crean distintas condiciones de espacialidad individuales y colectivas. Gracias a la visión que se posibilita en su entorno se percibe no solo la forma, el tamaño o el color, sino que se adquiere también una idea perfectamente inteligible del espacio que contienen en su cuidada modulación interna, y de aquel que se singulariza en su proyección externa; efectos perceptivos que refuerzan una simbiosis plena de espacio y color que aspira, indiscutiblemente, a la unidad.

Muchos de esos aspectos desarrollados con sus *multicolored works* se trasladaron con posterioridad a otras series de objetos, como aquella edición de 12 obras que Donald Judd produjera en 1991 en aluminio extrusionado; sirvan como ejemplo dos de ellas, que presentan acabados anodizados en colores amarillo y azul cobalto (figuras 70 y 71). La diferencia más notable con respecto a los objetos anteriores, radicaba fundamentalmente en su configuración; los trabajos de esta nueva serie ya no estaban configurados como una combinación de elementos ensamblados mediante una tornillería vista, sino que estaban confeccionados desde una extrusión del aluminio caliente a través de un troquel, del que resultaba la forma longitudinal estriada concebida por el artista. El dibujo de esa matriz para su mecanizado, producido por la empresa Menziken AG (figura 72), descubre la sección de estas obras, y la naturaleza de su espacialidad interna. Como en los *objetos multicolores*, en el contorno se genera un tipo de espacio modulado, esta vez continuo, y en el centro otro abierto en sus extremos, a modo de tubería.

A la vista de todo lo anterior, que recoge el desarrollo y evolución espacial que experimentó la serie de obras que conocemos como *multicolored works*, se confirma una lógica más evidente en la modulación del espacio que la empleada en las series previas. Aquí la proporcionalidad de sus componentes todavía deja menos dudas en su reconocimiento perceptivo como objetos; un hecho que les llevó a estar entre aquellos más expuestos en la última de sus etapas creativas. Prueba de ellos serían las múltiples exposiciones que sobre ellos se han organizado desde 1984 hasta nuestros días, de entre las que ha destacado la que se organizara en la Pulitzer Foundation for the Arts de San Luis, entre 2013 y 2014. Lehni AG produjo este tipo de objetos entre 1984 y 1986; Studer AG, otra empresa suiza, lo hizo en 1987; y desde 1988 lo hizo Lascaux Conservation Materials LTD, con sede en Brooklyn⁵³.



72

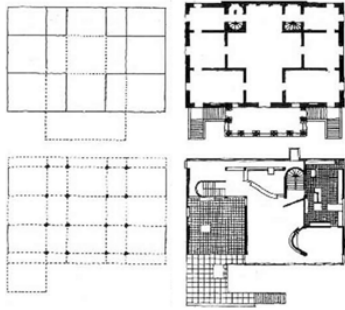
49. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 30, p. 850.

50. KOHN, Adrian, *op. cit. supra*, nota 42, p. 57.

51. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 93. ISBN 978-84-15462-10-1.

52. SHIFF, Richard, *op. cit. supra*, nota 32, pp. 20-21.

53. STOCCKE BRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 36, pp. 45-46.



73



74

VI.2.4. Aplicaciones arquitectónicas: propuestas de Eichholteren (1987-1989) y Bregenz (1992-1993)

Como si se tratara de una traducción arquitectónica de la espacialidad desarrollada con esas series de objetos anteriores, y coincidiendo con su trabajo en Europa, Judd efectuó dos proyectos de arquitectura que parten de una modulación del espacio afín, como garantía contra la arbitrariedad; algo que adquiere más sentido que en su creación de objetos, pues integra la vida del hombre, en cuya percepción reconoce la espacialidad que le acoge y que le transmite unas sensaciones determinadas. Esta cuestión, por ejemplo, estaría implícita en los trazados reguladores de la Arquitectura Moderna, de cuyo uso son representativas las villas de Le Corbusier; unas villas que, según Colin Rowe, recogían la proporcionalidad de las villas de Palladio, confirmando el recurso histórico al orden (figura 73). En el caso de Judd, y en su particular respuesta a las exigencias funcionales, va a primar una organización elemental en planta, que se traduce en la obtención de espacios de condiciones equivalentes; un enfoque plenamente práctico en su diseño, que estaba presente en los principios compositivos de arquitecturas estadounidenses precedentes, como las desarrolladas en el marco de la Escuela de Chicago (figura 74).

Uno de esos dos proyectos de Judd sería aquel denominado Eichholteren, realizado como una intervención sobre una edificación preexistente, que fuera construida en 1943 sobre una ligera pendiente junto al lago Lucerna, en las inmediaciones de la ciudad suiza de Küssnacht am Rigi (figura 75). Debido al incesante trabajo en Suiza con la producción de su mobiliario en metal y de objetos como sus *multicolored works*, el lugar resultó especialmente apropiado para preparar sus exposiciones en Europa. Thomas Köhler ha

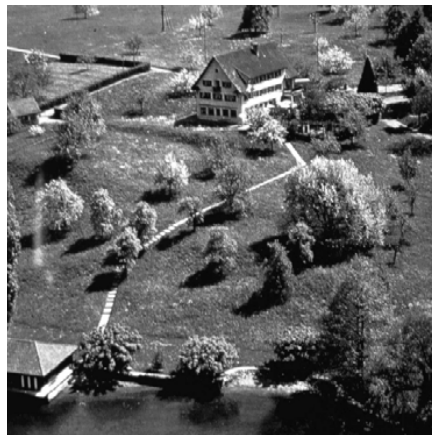
73 Comparación del trazado de la Villa Stein de Le Corbusier y la Villa Malcontenta de Palladio, presentada por Colin Rowe en *The mathematics of the ideal villa*, 1947.

74 Planta del Wainwright Building en San Luis, Estados Unidos, proyectado por Louis Sullivan y Dankmar Adler y construido en 1891.

75 Localización del proyecto de Eichholteren realizado por Donald Judd junto al lago Lucerna, en las inmediaciones de la ciudad suiza de Küssnacht am Rigi.

76 y 77 Fotografías exteriores del edificio de Eichholteren, tomadas antes de la intervención de Donald Judd.

78 Planimetría del proyecto de intervención de Donald Judd para el edificio de Eichholteren, elaborada a partir de la documentación original.

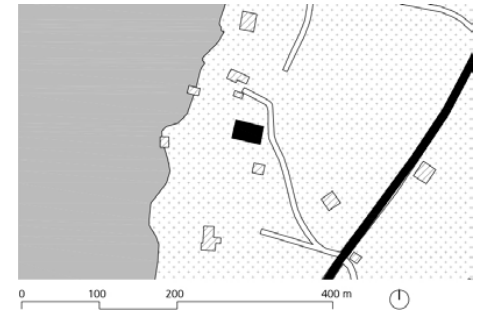


76

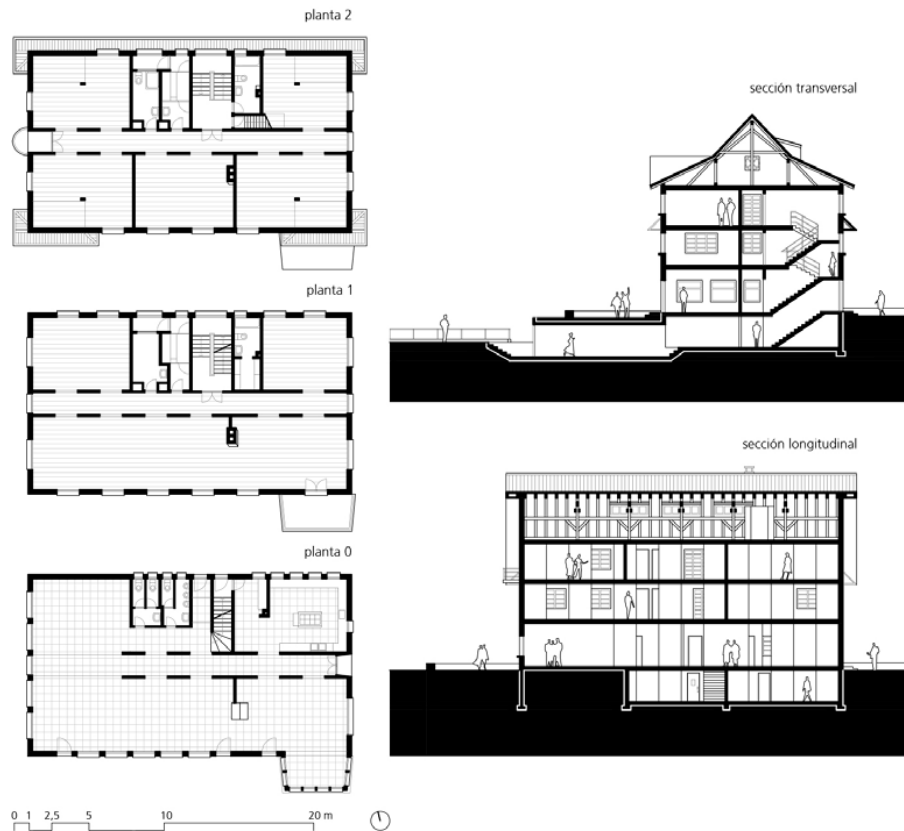


77

señalado que fue un coleccionista de arte y amigo personal de Judd quien compró la propiedad de Eichholteren en una subasta de 1988 y se la alquiló luego al artista con libertad para renovarla⁵⁴; algo que llevó a cabo entre 1989 y 1993, justo antes de fallecer, adaptando a vivienda y estudio lo que había sido un hotel y restaurante, erigido sobre el paisaje con la imagen tradicional de la zona (figuras 76 y 77). Además de sus fachadas, su estructura y organización interna también contaban con todas aquellas particularidades de la construcción local, cuya extrema elementalidad fue empleada por el propio Judd en beneficio de una puesta en valor de sus potenciales cualidades espaciales; cualidades que iban a ser tratadas desde las premisas de proporcionalidad, en una operación que parte del interior y se extiende al exterior, y se apoya en su definición sobre la exploración espacial de sus objetos.

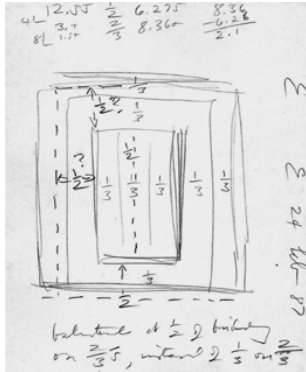


75



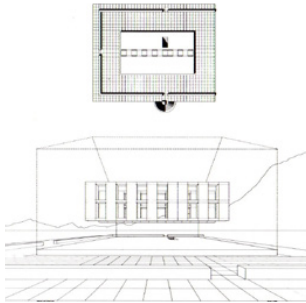
78

54. KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Arquitecturas und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004, p. 79.



79

En la publicación que apareció en 1989 bajo el título *Donald Judd Architektur*, el artista reconocía estar inmerso en el proyecto de Eichholteren, que se estaba abordando desde una doble actuación: en primer lugar, se estaba corrigiendo la excesiva compartimentación del interior derivada de su antiguo uso hotelero, y en segundo lugar, se estaba ejecutando una terraza exterior en la base del propio edificio⁵⁵. La organización interna se caracterizaba así pues por la configuración de un corredor que atravesaba toda la planta, resolviendo el acceso a las habitaciones de ambos lados. Judd partió en su restructuración de ese esquema dispositivo, y se liberó de lo accesorio para hacer evidente la unidad arquitectónica desde una cuadrícula geométrica⁵⁶, reconocida desde todos los espacios que integran la edificación (figura 78). En lo que trató de ser una intervención absolutamente respetuosa con su concepción estructural, se suprimieron ciertas particiones interiores para hacer clara su modulación intrínseca; una estructura determinante que consiguió



82



80



81

79 Donald Judd, *Drawing and Notes for Eichholteren*, 1987. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

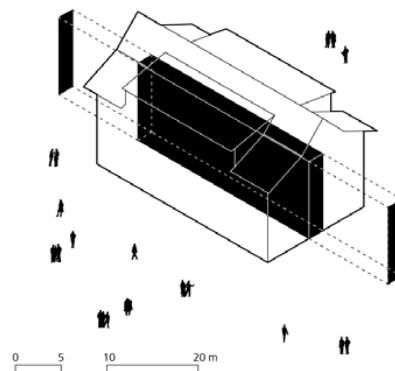
80 y 81 Fotografías interiores del edificio de Eichholteren, tomadas tras la intervención de Donald Judd.

82 Planta baja y perspectiva del edificio de Eichholteren, con la presencia de la pieza interior de conexión.

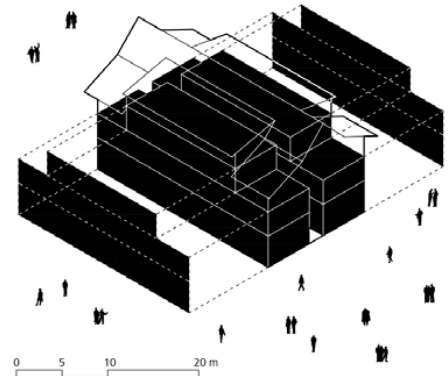
83 Análisis de la espacialidad interna de la pieza interior de conexión, con vocación de extensión exterior en la dirección longitudinal del edificio.

84 Análisis de la espacialidad interna de los espacios principales, con vocación de extensión exterior en la dirección transversal del edificio.

85 Localización del proyecto para el Kunsthaus de Bregenz, proyectado por Donald Judd entre 1991 y 1993.



83



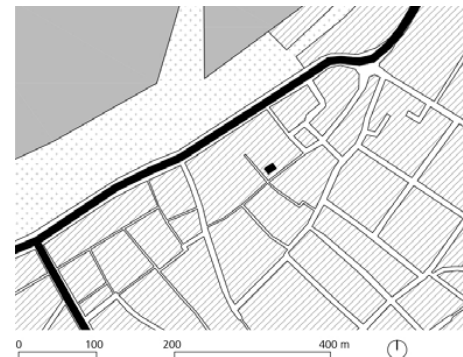
84

trasladarse a la plataforma exterior, ampliada en la proporción de 2:3 con respecto al ancho del edificio, según demuestra un dibujo realizado en el 1987 (figura 79).

Según lo que ha podido saberse, aunque el proyecto de intervención fue ideado plenamente por el propio Judd, éste habría sido asistido en la ejecución por Adrian Jolles, arquitecto con estudio de arquitectura en Zúrich. A Judd se debe por tanto la configuración espacial generada en Eichholteren, de la que autores como Peter Noever, tras su visita al edificio, habrían considerado portadora de una energía increíble⁵⁷ (figuras 80 y 81). Su conceptualización quedaría reflejada a través de un curioso dibujo, que responde difícilmente a la mano del artista, pero que con una planta y una vista perspectiva manifiesta los espacios que se generan (figura 82). En las dos representaciones llama la atención la presencia intensificada del pasillo interno de las plantas primera y segunda, que atraviesa longitudinalmente la volumetría general del edificio de acuerdo al análisis axonométrico que se aporta (figura 83). El espacio circundante, representado con cierta indefinición, parece tener la voluntad de mostrarse integrado en la identificación de la forma construida, a pesar de estar formado por distintas compartimentaciones, tal y como se explica a través de este otro análisis (figura 84). Este último espacio, evidencia además desde su interior el deseo de extenderse en el entorno iluminado de su exterior, como consecuencia de los planos de madera con cierto brillo, que se dispusieron en los suelos y techos de cada planta⁵⁸. En definitiva, y a la vista de las interpretaciones gráficas que se aportan, puede afirmarse la relación espacial que establece Eichholteren con su obra objetual y, fundamentalmente, con sus *multicolored works*.

El otro proyecto arquitectónico en el que Judd desplegara una espacialidad similar, sería aquel realizado para el edificio administrativo de la Kunsthaus Bregenz, emplazado en la ciudad homónima (figura 85). El diseño para el mismo sería realizado entre 1991 y 1993, nuevamente con el apoyo técnico de Adrian Jolles, en un momento en el que ya estaba en marcha el proyecto para la construcción del edificio expositivo principal, de cuyo diseño se estaba encargando Peter Zumthor; arquitecto que también quiso encargarse del diseño del nuevo edificio administrativo, para garantizar así la uniformidad del conjunto⁵⁹. A pesar de ello, Judd desarrolló con dibujos una propuesta que se concretó en una maqueta (figuras 86 y 87), donde se identifican conexiones con otros proyectos que estaba desarrollando en ese momento, y que se analizarán más adelante. El resultado fue un edificio que incluía un sótano y tres plantas sobre rasante (figura 88), suspendido en su construcción tras el fallecimiento del artista.

Desde el análisis de su espacialidad, vuelve a adquirir protagonismo un núcleo central, que en este caso recoge la escalera abierta de comunicación, y se resuelve a modo de espacio pantalla (figura 89). Luego, espacios simétricos se abren a cada uno de los lados de esa espina completando el volumen, y lo hacen con una voluntad extensiva hacia los dos extremos de la edificación (figura 90). Ese hecho se ve favorecido desde el ritmo direccional que establecen los planos verticales de los alzados longitudinales, que



85

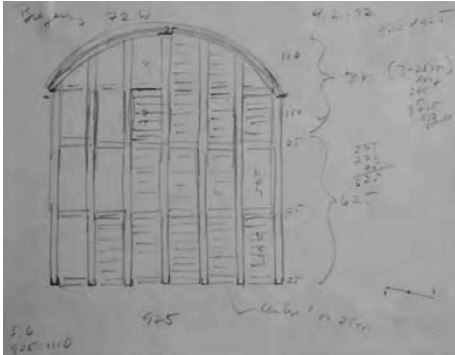
55. JUDD, Donald. Eichholteren. En: Marianne STOC-KEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 116. ISBN 3-89322-495-5.

56. NOEVER, Peter. *Architecture within Architecture*. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architecture*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 7. ISBN 3-7757-1132-5.

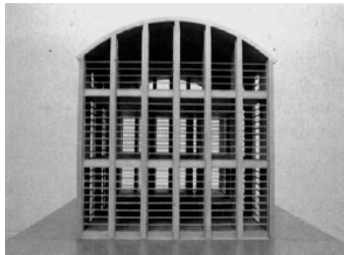
57. Peter Noever relata su visita a Eichholteren en diciembre de 1990, en la que habló con Donald Judd sobre su exposición de arquitectura que iba a inaugurarse en Viena en los meses siguientes. Véase NOEVER, Peter. *Art and War*. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architecture*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 8. ISBN 3-7757-1132-5.

58. Se trataba de un recurso ya empleado por el artista, pues lo habría utilizado en la rehabilitación interior de la tercera planta del edificio que comprara a finales de los sesenta en el 101 Spring Street de Nueva York.

59. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, pp. 116-117.



86



87

86 Donald Judd, *Drawing and Notes for Kunsthau Bregenz*, 1992. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

87 Donald Judd, *Model for Kunsthau Bregenz*, sin fechar. Madera. Kunsthau Bregenz, Bregenz, Austria.

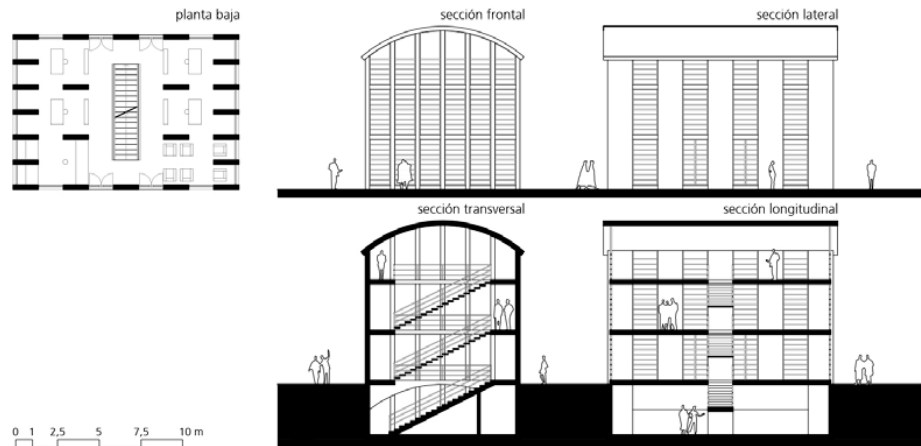
88 Planimetría del proyecto para el Kunsthau de Bregenz, elaborada a partir de la documentación original.

89 Análisis de la espacialidad interna de la pieza interior de conexión, en su posición transversal al edificio.

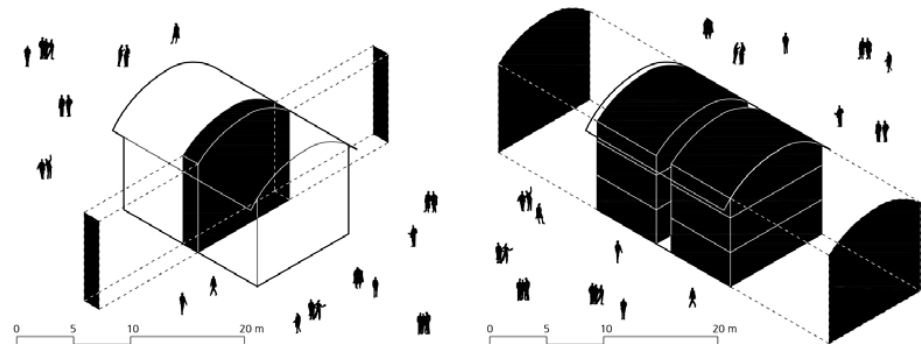
90 Análisis de la espacialidad interna de los espacios principales, con vocación de extensión exterior en la dirección longitudinal del edificio.

91 Planta de la Casa Sarabhai en Ahmedabad, India, proyectada por Le Corbusier en 1955.

92 Planta del Pabellón Sonsbeek en Arnheim, Holanda, proyectado por Aldo van Eyck en 1966.



88



89

90

rematan en los testeros configurados enteramente de vidrio. Así pues, la propuesta que se desarrolla con el edificio de Bregenz puede reconocerse en la línea espacial trazada en Eichholteren, con una dimensión total menor y unos espacios internos que permutan su direccionalidad.

A partir de todo lo expuesto anteriormente, Eichholteren y Bregenz confirman sendos desarrollos arquitectónicos que parten de una estricta modulación de su volumen constructivo, y que pueden interpretarse como una traducción interdisciplinar de lo desarrollado a menor escala con sus objetos; algo que, como era de esperar, trataba de hacerse desde una aplicación de la proporción, redundando en interiores óptimos desde el punto de vista sensorperceptivo. La relación con los referidos objetos podría resultar más certera, por el hecho de estar desarrollados en paralelo en la misma etapa creativa.

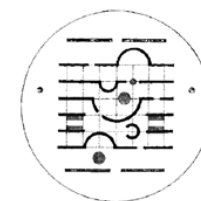
VI.3. RECUPERACIÓN DEL OBJETO CAJA DESDE SU ZONIFICACIÓN INTERNA Y APLICACIÓN

Coincidiendo con el desarrollo de sus objetos modulares de pared, que exploraban la proporcionalidad y equivalencia de su espacialidad interior, Donald Judd ideó la aplicación análoga de sus principios en trabajos de suelo, que en su cambio de disposición perceptiva ofrecen unos efectos diferenciados. Será por tanto una nueva serie que parte de la elementalidad del objeto caja en el estudio de sus posibilidades espaciales y que, como en otros casos, será trasladada con posterioridad a una escala habitable, verificando ese espacio generado desde una identificación arquitectónica; ahí se reconocerán muchas de las nociones subyacentes en sus objetos, que se basarán, ya no en la compartimentación de una volumetría formalmente sencilla, sino en una zonificación interior también proporcionada pero menos estanca. Lo que sí volverán a implicar estos objetos, al igual que aquellos anteriores, será su concepción como trabajos individuales, que por su presentación simultánea admiten una segunda lectura como creaciones de conjunto; algo que reforzará la continuidad de los espacios intermedios en una cuadrícula virtual, y que conducirá a una integración arquitectónica que Peter Noever define como “*arquitectura dentro de arquitectura*”⁶⁰. Es precisamente ahí donde Noever descubre una tensión perceptiva que parte de la integración de distintos espacios, y que constituiría según su criterio la base del enfoque arquitectónico de Judd⁶¹. En cualquier caso, y como se verá en páginas siguientes, será la zonificación del volumen la que inicie la activación espacial de estos objetos, trasladada luego a su exterior.

Aquel principio del que va a partir esta serie de objetos va a consistir en la inclusión de distintos planos verticales y paralelos en cajas de aluminio anodizado, modificando las propiedades de sus espacios internos. Así pues, y a pesar de la equivalencia perceptiva de una caja abierta en su perímetro, esa secuencia de planos lleva implícita una direccionalidad, que rompe en algunos casos la doble simetría de su estructura. Además, la especificidad de esos planos se verá acusada por su colocación a distintas alturas de la caja y por su utilización concurrente de distintos colores en una misma obra; un estudio cromático ampliado en ciertos trabajos con la introducción de láminas acrílicas en sus fondos, siguiendo lo realizado en algunas de sus series de pared, fundamentalmente la



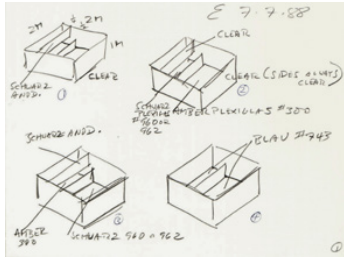
91



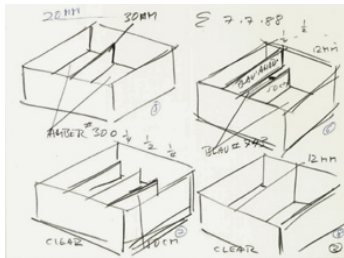
92

60. NOEVER, Peter, *op. cit. supra*, nota 56, p. 7.

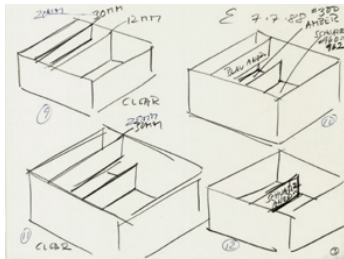
61. Ídem.



93



94



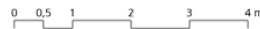
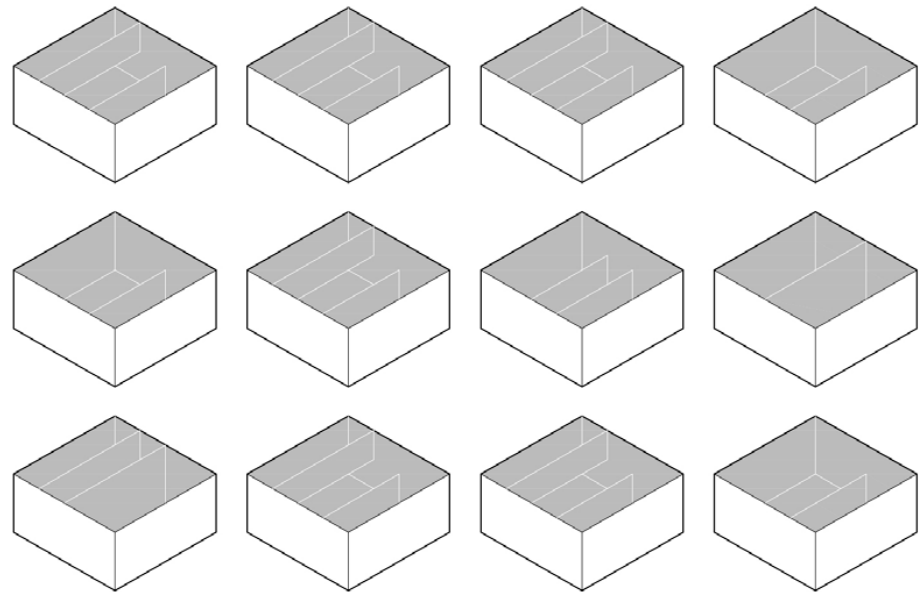
95

93, 94 y 95 Donald Judd, *Drawings and Notes for 12 Untitled Works*, 1988. Dibujos y anotaciones a lápiz y bolígrafo sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

96 Donald Judd, *12 Untitled Works*, 1989. Levantamiento gráfico en perspectiva axonométrica.

rectangular. Más allá de esas particularidades, que se abordarán convenientemente, cabe destacar que el empleo de planos paralelos en la zonificación del espacio es sin duda uno de los recursos propios empleados en la configuración de la arquitectura. Así lo expone el profesor Francis D. K. Ching en su célebre manual⁶², donde lo ilustra además con ejemplos representativos de la creación arquitectónica (figuras 91 y 92).

Lo que sí se puede avanzar es que en la percepción de las obras de esta serie va a adquirir gran protagonismo la cualificación espacial que resulta de la zonificación establecida, portadora de una profusión de estímulos; estímulos que, según García de la Torre, “son considerados universalmente como potenciadores de un impacto sensible”⁶³. Ahí entrarán en juego todos los aspectos inherentes al diseño como la forma, el tamaño o el color, alterados en su presentación por factores externos como la luz. Todo ello, que incide en la percepción que lleva a cabo el espectador en su proximidad, se descubrirá de un modo más certero en una propuesta que realizara con posterioridad a esta serie, y que a medio camino entre la instalación artística y la arquitectura pabellón, recogió los mismos principios configurativos, aplicados ahora a la escala del público; una creación en la que volverá a aparecer, y esta vez justificadamente, una lectura interpretativa de la misma que hablará de lo teatral y lo escenográfico.



96

VI.3.1. Realidades interiores alteradas en objetos caja

Llegados a este punto, se puede afirmar que la repetición de cajas con variaciones ya no era una novedad en la obra de Judd, pero de su empleo se extraen algunos de los interesantes presentes en su trabajo de finales de los ochenta. La nueva serie que se analizará se configuró a través de estructuras idénticas en cuanto a dimensiones, materiales y procedimiento constructivo, abriendo sus caras superiores para permitir descubrir las posibilidades internas que ofrece un mismo volumen. Richard Schiff, quien también ha tratado en profundidad este conjunto de objetos, repasa en que, como punto de partida, esa configuración implicaba una cierta tensión entre lo permanente y lo variable⁶⁴; algo a lo que también se refiere David Raskin en su interpretación de las obras, a las que considera portadoras de un conjunto de efectos duraderos y efímeros⁶⁵. Lo que de ello resultara volvería a ser la identificación del mismo objeto a través del pensamiento, precedido por las emociones perceptivas de cada disposición individual.

En una aproximación a esta serie, puede decirse que ésta se realizó específicamente para la muestra del artista que se celebrara en la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden entre agosto y octubre de 1989; una exposición que reunió un total de doce cajas con variaciones ideadas para la ocasión. A través de una entrevista que le realizara el historiador del arte Jochen Poetter con motivo de la exhibición, Judd reconoció que pensó en ese número porque en su organización expositiva era lo que necesitaba para aquel espacio reservado para tal fin, y partió de la configuración más básica de la caja, sobre la que fue efectuando variaciones con costillas metálicas y combinaciones cromáticas⁶⁶. Tres dibujos que están fechados en 1988, cuando faltaba justo un año para la inauguración de la muestra, sintetizan el conjunto de las características de todas las creaciones individuales (figuras 93, 94 y 95). Cada uno de esos documentos recoge con sumo orden esas particularidades configurativas de los doce trabajos, que parten de unas dimensiones totales de 1 x 2 x 2 metros, definidas por su igualdad únicamente en el primer modelo. Uno de los aspectos más significativos de su definición gráfica es su representación axonométrica, que induce una visión perspectiva de cierto efecto ilusionista; algo que no pareció importar al propio Judd, al tratarse meramente de un medio de trabajo mediante el cual obtener la tridimensionalidad real⁶⁷.

El resultado fue la construcción según lo dispuesto en esos dibujos de las doce piezas que se muestran en el levantamiento gráfico adjunto (figura 96), donde se descubren hasta cinco maneras diferentes de colocar las costillas interiores; variaciones que se multiplican con la incorporación del color, y que hacen de las doce unidades modelos únicos en sus respectivos resultados finales (figura 97). Así pues, la incorporación de plexiglás de diferentes tonalidades en la estructura tipo caja elaborada a partir de aluminio anodizado claro, volvería a ser, como ocurriera en otras obras, un recurso perceptivo de gran impacto para la visión del espectador; ahí descubre William C. Agee unos efectos

62. Dentro del capítulo dedicado a la relación entre forma y espacio, Ching concede un apartado a la definición espacial que se produce mediante planos verticales paralelos. Véase CHING, Francis D. K. *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. 2.ª ed., 6.ª tirada, trad. de Santiago CASTÁN. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, pp. 140-145. ISBN 978-84-252-2014-2.

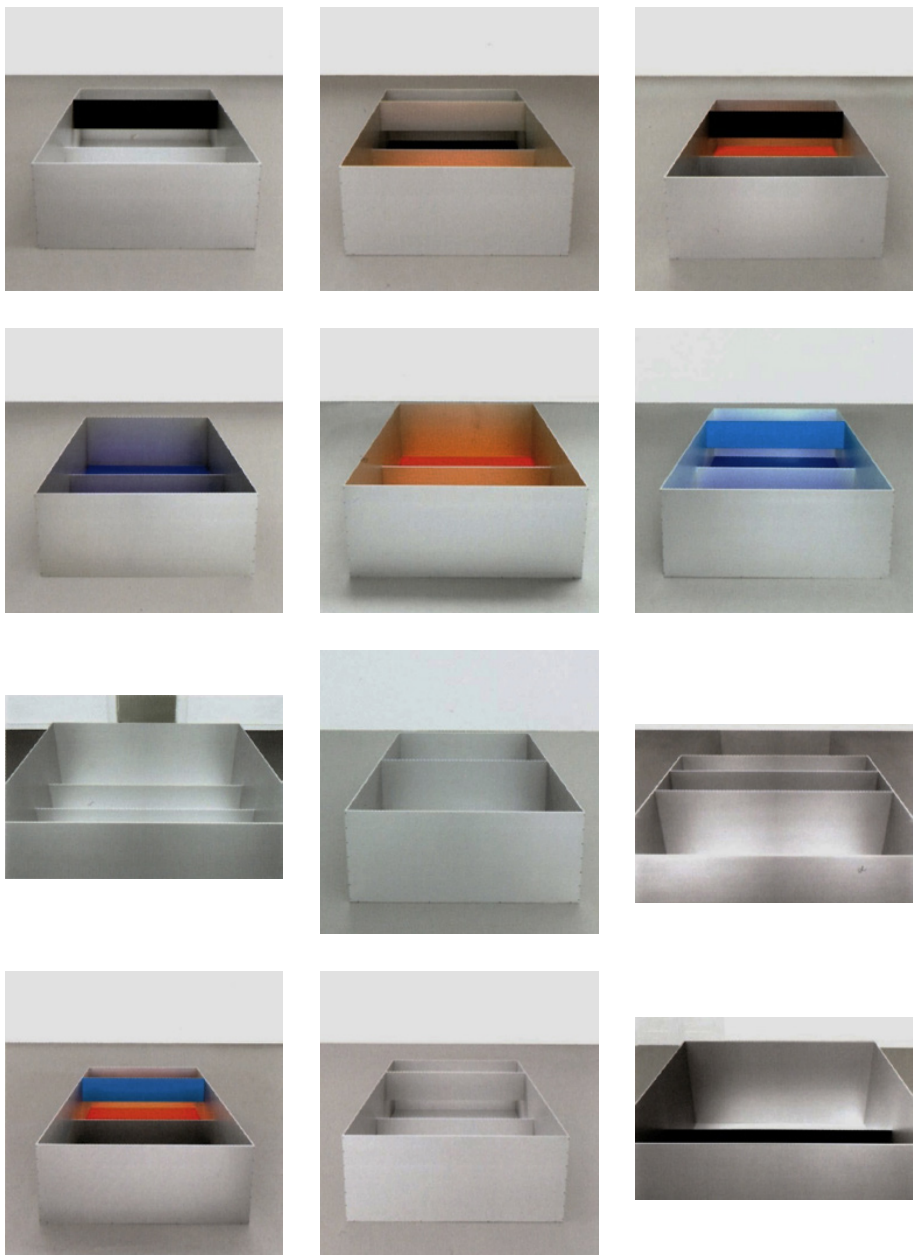
63. GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, *op. cit. supra*, nota 28, p. 116.

64. SHIFF, Richard, *op. cit. supra*, nota 33, p. 51. El texto que se cita fue incluido en el catálogo de la exposición sobre esta serie de objetos que tuvo lugar en la galería David Zwirner de Nueva York, entre el 6 de mayo y el 25 de junio de 2011.

65. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 27, p. 58.

66. POETTER, Jochen. Back to Clarity: Interview with Donald Judd, 1989. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 109. ISBN 978-3-86930-390-1.

67. *Ibid.*, p. 121.



97 Donald Judd, *12 Untitled Works*, 1989. Aluminio anodizado en color claro y plexiglás de distintos colores. Localizaciones diversas.

98 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden entre el 27 de agosto y el 15 de octubre de 1989.

99 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la Paula Cooper Gallery de Nueva York entre el 1 y el 26 de mayo de 1990.

ilusionistas, ya no entendidos en términos de falsa representación de lo real, sino en lo que se refiere a la notable interacción de brillos y reflejos que producen las superficies de color sobre las metálicas⁶⁸. La serie se presentó en la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden, invadiendo aquellas salas que albergaban la muestra, y estableciendo relaciones espaciales entre ellas (figura 98). Un año más tarde, en 1990, la galería de Paula Cooper mostró en Nueva York una parte de esos objetos que habían sido exhibidos en Europa (figura 99).

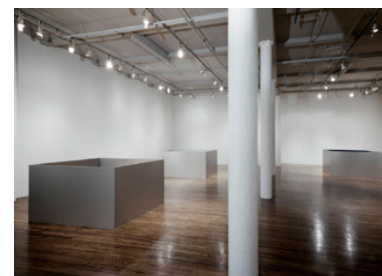
Al margen de contingencias en la generación de esos efectos a los que conduce el material y el color, la mera configuración interna que establecen las costillas en su disposición, ya infiere una primera aproximación a una realidad espacial interior a la caja, que se presenta zonificada verticalmente. Y tomando como prueba esas cinco variantes configurativas identificadas, un análisis comparado basado en la superposición de planos, ayuda a comprender esa zonificación de sus interiores (figura 100). Desde esa representación analítica, que pone de relieve la estructuración espacial, resulta evidente la comparación con modelos arquitectónicos, como los diagramas analíticos que realizara Peter Eisenman en 1969 para la *House II* (figura 101); esquemas que, según el arquitecto, “describen el desarrollo de una serie de propuestas formales abstractas como posible condición de una estructura subyacente”⁶⁹. Sirva esta comparación como una prueba más de las referencias que integró el Minimal Art.

Desde una introspección de la realidad interna de cada uno de esos modelos identificados en las cajas de Judd, resulta especialmente esclarecedor el estudio de los patrones de sombra que se generan (figura 102). Esas secciones transversales a la disposición de las costillas, permiten descubrir cómo su proporcionado arreglo configurativo motiva distintas regiones de espacialidad con características particulares, a las que apuntan todas esas condiciones lumínicas que se producen en cada una de ellas. En ese punto, en el que la luz estimula los efectos materiales y cromáticos, cada una de esas zonas internas consiguen activarse en su volumetría y reintegrarse en el conjunto que define la forma externa del objeto; a partir de ello, y como ocurriera en aquel primer modelo de caja vacía realizado en 1972 con latón y plexiglás rojo, la reflexión del color sobre las superficies del aluminio hace expandir su espacialidad contenida en vertical, hasta alcanzar el límite arquitectónico que establece el techo (figura 103). Esta interpretación coincide con la de Lourdes Peñaranda, cuando afirma que el objeto de esta serie no solo se basa en sus espacios contenidos, “sino que se desborda para emerger en toda su verticalidad”⁷⁰. Las palabras del propio artista, que podrían avalar la lectura que aquí se ofrece, recurren en su definición a la expresión “*open enclosed*”, que recoge esa doble condición espacial de las obras⁷¹.

Llama poderosamente la atención a este respecto el enfoque filosófico con el que Judd habría abordado el conjunto de la serie, y que supondría una superación de su característica posición empírica. Con la perspectiva de una carrera consolidada, aludió a una condición existencial en la descripción de la propuesta creativa. Al ser preguntado por la



98



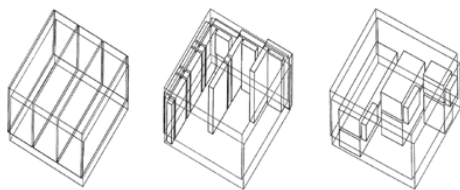
99

68. AGEE, William C. Endless Possibilities of Color, continued. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 211. ISBN 978-0-300-19765-5.

69. EISENMAN, Peter. *Arquitectura de cartón: Casa II*. En: VV.AA. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 25. ISBN 84-252-0861-0.

70. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 51, p. 207.

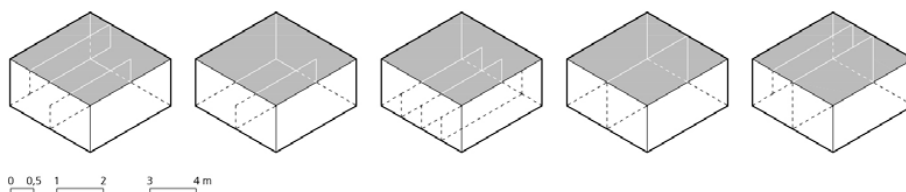
71. POETTER, Jochen, *op. cit. supra*, nota 66, p. 111.



101

experiencia a la que ésta conducía, Judd habría afirmado que “*el arte trata sobre la existencia de quien lo hace y, como consecuencia, también sobre la existencia de otras personas*”, añadiendo que “*las circunstancias en las que existe una persona [...] implican el universo entero*”⁷². Es por ello que la propuesta fue concebida como una prueba fehaciente de una realidad espacial y física que explicitan sus objetos, pero que es mucho más amplia. En su experiencia “*no solo se vive en Baden-Baden, sino que se vive en una situación que es mucho mayor*”⁷³.

Cabría añadir que el desarrollo de estos objetos dio lugar a una serie menor formada por cuatro piezas, elaborada con acero corten y láminas acrílicas en sus fondos de color amarillo (figura 104). Esto reforzaría la importancia concedida a las implicaciones conceptuales desplegadas con la propuesta de Baden-Baden, recuperada en exposiciones más recientes como la que se celebrara en 2011 en la galería David Zwirner de Nueva York (figura 105). Parece que dicha importancia reside en el valor representativo de estos objetos, para sintetizar una verdad real que expresa una condición existencial.



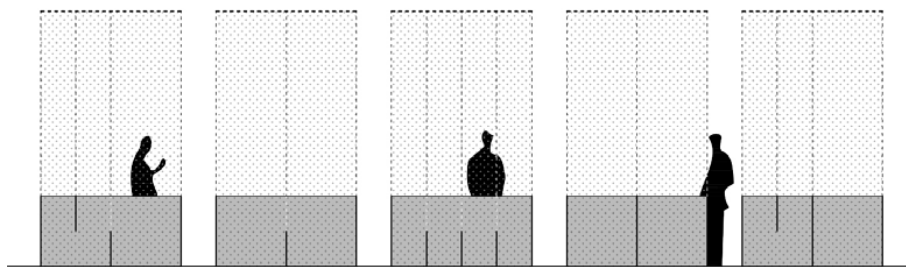
0 0,5 1 2 3 4 m

100



0 0,5 1 2 3 4 m

102



0 0,5 1 2 3 4 m

103

100 Análisis de superposiciones, de las cinco variantes configurativas identificadas en la serie de doce obras *Untitled*, realizadas por Donald Judd en 1989.

101 Diagramas analíticos para la House II en Hardwick, Estados Unidos, proyectada por Peter Eisenman en 1969.

102 Análisis de sombras arrojadas, de las cinco variantes configurativas identificadas en la serie de doce obras *Untitled*, realizadas por Donald Judd en 1989.

103 Análisis de proyección espacial, de las cinco variantes configurativas identificadas en la serie de doce obras *Untitled*, realizadas por Donald Judd en 1989.

104 Donald Judd, *4 Untitled Works*, 1989. Acero corten y plexiglás de color amarillo. Localización desconocida.

105 Fotografía de la exposición *Donald Judd*, celebrada en la David Zwirner Gallery de Nueva York entre el 6 de mayo y el 25 de junio de 2011.

VI.3.2. Aplicación escenográfica: *Stage Set* (1991)

Todo ese conjunto de nociones que se adentran en la creación de una realidad existencial, cobraron una mayor dimensión en una propuesta posterior que, con un tamaño considerablemente mayor, integraba al espectador en su interior y le hacía partícipe de una situación espacial muy concreta; una prueba de esa existencia que, como ocurriera en las cajas de Baden-Baden, aludía a un orden superior de la realidad. En esos términos, y afín en su configuración a esos objetos, la referida propuesta fue creada para la destacada exposición *Donald Judd: Architektur*, que tuviera lugar en el Museo de Artes Aplicadas de Viena a comienzos de 1991. La muestra, que trazó un recorrido por su producción arquitectónica, permitió al artista realizar una obra específicamente creada para una de las salas de la institución. El resultado fue *Stage Set* (figura 106), una obra que asumía los mecanismos de generación espacial testados con sus objetos, y que se expresaba decididamente en la escala de la arquitectura.

La obra, inusual en su trayectoria, pero muy apropiada para la exhibición por su enfoque interdisciplinar, se configuró con el cometido de servir como escenario. Parece que la idea habría surgido de la estrecha colaboración con la coreógrafa y bailarina Trisha Brown, con quien Judd habría trabajado en el diseño escenográfico de varias de sus representaciones⁷⁴. En este caso, la intención era realizar una estructura desmontable para que pudiera ser instalada en diferentes plazas de Europa, y cuyas partes se movieran hacia arriba y hacia abajo, cualificando el espacio de actuación que queda bajo ellas⁷⁵; algo que finalmente no se realizó en la pieza de Viena, que se resolvió materialmente con acero soldado en todas sus piezas. Los detalles finales de la obra fueron definidos en un dibujo que está fechado el 23 de diciembre de 1990 (figura 107), a raíz del encuentro que Peter Noever mantuvo con Donald Judd en su residencia de Eichholteren. Con una planta de 10 x 12,5 metros y una altura total de 7,5, la escenografía se resolvía como un armazón de seis apoyos en cada lateral, que sostenían en su sentido transversal seis pantallas verticales y paralelas, en colores rojo, amarillo, azul, negro, verde y naranja. Pantallas que, como aquellas costillas introducidas en sus cajas de suelo, ocupaban distintas alturas; un hecho que daría lugar a la creación de diferentes ámbitos en la escena, por la cualificación diferenciada de sus espacios. Un dibujo de comienzos de 1991 avanza esa configuración espacial (figura 108), y revela parecidos razonables con algunas de las estructuras representadas en su etapa pictórica (figura 109).

En cualquier caso, lo que parece claro es que, siguiendo una idea original de Yvonne Rainer, otra afamada bailarina y coreógrafa estadounidense, “*el escenario influiría en la coreografía*”⁷⁶. Así pues, el *Stage Set* proponía un espacio de visión para el espectador, y todo un conjunto de circunstancias diferenciadas que los bailarines debían integrar en la ejecución de su actuación. En su investigación, Thomas Köhler considera una apertura tal en el diseño, que no dejaría clara las posiciones de acción y de visión, caracterizadas también



104



105

72. *Ibíd.*, p. 114.

73. *Ídem.*

74. Fruto de esa colaboración con Trisha Brown, quien también había sido una de las fundadoras de la compañía neoyorquina Judson Dance Theater, Judd realizó el diseño escenográfico de dos de sus representaciones, según ha reconocido el artista. En el año 1981 contribuyó con el montaje de *Son of Gone Fishin'*, y en 1987 lo hizo con el de *Newark*.

75. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 5, pp. 31-32.

76. *Ídem.*



106

106 Donald Judd, *Stage Set*, 1991. Acero soldado y lona de diversos colores. Wiener Rathaus, Viena, Austria.

107 Donald Judd, *Design for the Stage Set Installation*, 1991. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

108 Donald Judd, *Drawing with Final Notes for Stage Set Installation*, 1990. Dibujo a tinta y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

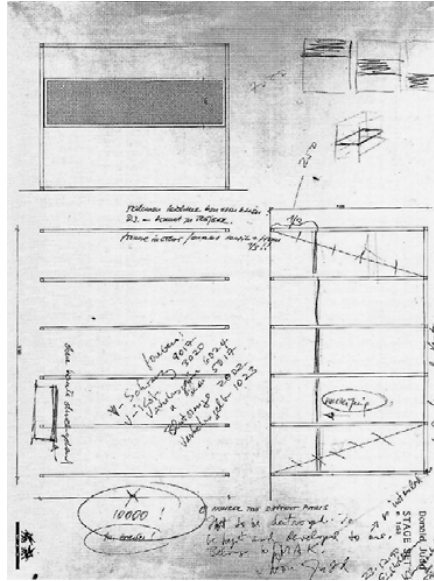
109 Donald Judd, título desconocido, 1955. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

110 Donald Judd, *Stage Set*, 1991. Análisis en perspectiva axonométrica del área de representación.

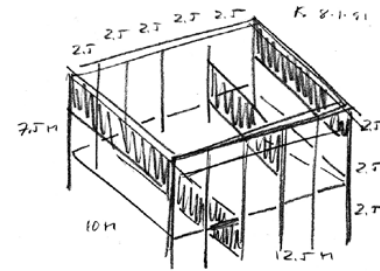
111 Donald Judd, *Stage Set*, 1991. Análisis en perspectiva axonométrica de la espacialidad interna.

112 Donald Judd, *Stage Set*, 1991. Análisis en sección de la espacialidad interna.

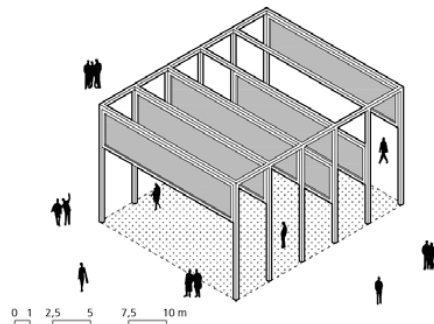
113 Donald Judd, *Stage Set*, 1991. Análisis en sección de la espacialidad proyectada desde el interior.



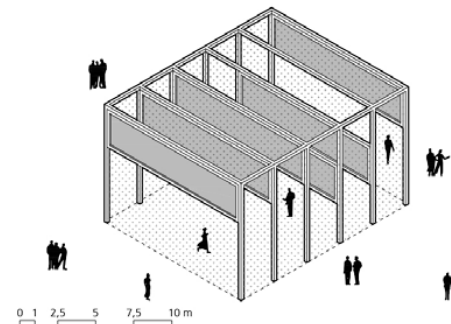
107



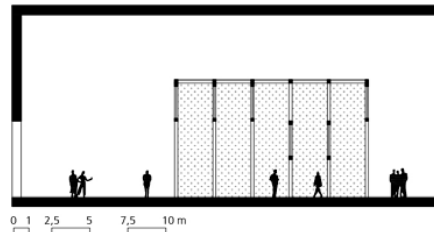
108



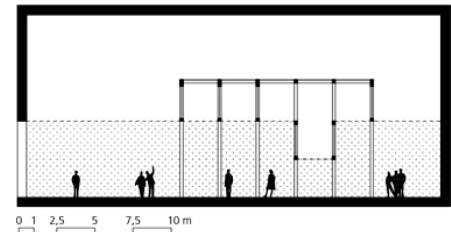
110



111



112



113

por una condición abierta⁷⁷. Sin embargo, y a la luz de la representación gráfica adjunta de su inserción en la sala expositiva (figura 110), todo apunta a que las tres pantallas situadas a mayor altura y de modo correlativo delimitaban un espacio de actuación principal, y a partir de la primera más baja, en color negro, daba comienzo un área asociada con el *back stage*. Todo ese conjunto de pantallas, resueltas a modo de bambalinas, determina una acción al más puro estilo teatral; una acción que permanece aun cuando no ejecutan su actuación bailarines profesionales, convirtiendo al espectador en actor y rescatando lecturas teatrales aplicadas años atrás al arte minimalista.

Muchas de esas cuestiones relativas a la zonificación, se comprenden con mayor claridad en un análisis de su espacialidad (figura 111). Según el modelo gráfico que se adjunta, el volumen total que comprende la estructura queda dividido en cinco regiones paralelas de 2,5 metros de profundidad, que constituye la medida básica y elemental que rige la proporcionalidad de todo el conjunto. Así mismo, esta interpretación que se ofrece también se torna evidente en una sección longitudinal de la estructura (figura 112), donde se aprecia que cada dos pórticos verticales definen una de esas referidas zonas. No obstante, su integración en un recinto arquitectónico de planta alargada hace que su espacialidad no cuente con una vocación extensiva en vertical, sino horizontal en el sentido de los pórticos (figura 113).

Con respecto a la interpretación teatral apuntada, que ahora parte de la función conferida a la estructura diseñada, adquiere más sentido que nunca desde que la crítica de arte la propusiera a mediados de los sesenta, en referencia a los objetos que hicieron eclosionar el Minimal Art. Entonces fue defendida por autores como Michael Fried, quien contestó rápidamente a una concepción del espacio que había promovido Robert Morris, basada en la experiencia de un encuentro entre objeto y sujeto; algo que según Fried hacía evidente una presencia escenificada de la creación, que posicionaba al espectador en el centro de la obra como actor protagonista. Es en ese punto donde la propuesta realizada en Viena entraría en contacto con la referida lectura, pues más que nunca constituiría un verdadero objeto teatral. No muy alejado de esa visión, el propio Judd habría vuelto a recurrir al término alemán *Gesamtkunstwerk* en su descripción⁷⁸, como una obra que integra en sí misma varias disciplinas creativas.

Aunque la obra presentada en el Museo de Artes Aplicadas de Viena no contó con muchas de las ideas iniciales por no ser factibles⁷⁹, el deseo de instalarse en el exterior parece que se cumplió tras la muestra, aunque con un carácter estable y no itinerante. Peter Noever, quien había jugado un papel destacado en la organización de la exposición, relata diferentes ocasiones en las que habló con Judd sobre la instalación al aire libre de la obra, siendo Viena uno de los emplazamientos preferidos para llevarla a cabo⁸⁰. El Stadtpark de la ciudad austriaca fue finalmente el lugar escogido, no solo por ser un espacio amable y de gran atractivo para su muestra, sino por estar muy próximo al museo donde la propuesta fue presentada originalmente. Dentro del referido parque vienés, que incluía



109

77. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 107.

78. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 5, p. 32.

79. Ídem.

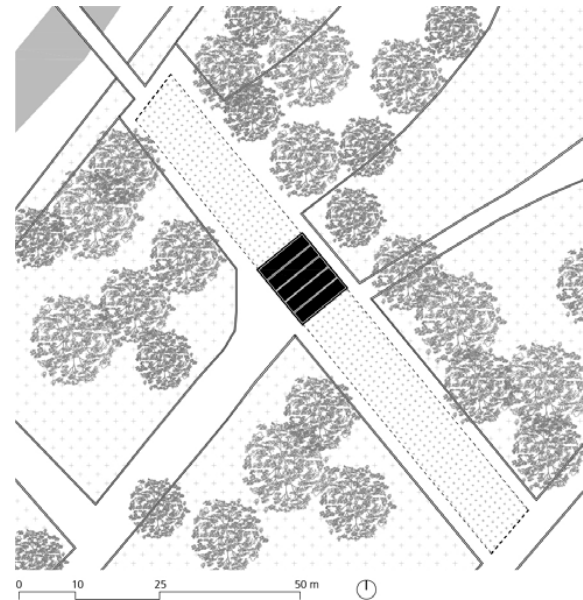
80. NOEVER, Peter, *op. cit. supra*, nota 57, p. 8.



115

en su trazado de estilo inglés del siglo XIX toda una serie de monumentos conmemorativos, el *Stage Set* de Judd se dispuso sobre uno de los caminos que lo atravesaban en su sentido transversal (figura 114); un hecho que vendría a reforzar la noción de extensión espacial en horizontal promovida desde el interior, que obligaría al espectador a atravesar la estructura en todo su desarrollo longitudinal interno (figura 115). El artista estadounidense no pudo ver finalmente la obra instalada en el Stadtpark de Viena, puesto que esto tuvo lugar en febrero del año 1996, justo dos años después de que se hubiera producido su fallecimiento.

A la luz del análisis efectuado sobre la pieza *Stage Set* que Judd produjera en 1991, puede afirmarse una relación doble con las cajas presentadas en Baden-Baden: en su configuración espacial y en su dimensión existencial. Por un lado, es evidente el recurso al mismo principio de introducción de costillas paralelas dentro de una estructura geoméricamente reconocible, zonificándola en su espacialidad interna. Por otro, y como resultado de las diferentes realidades perceptivas generadas, ambas escalas conducen al espectador a tomar conciencia de una existencia específica, que alude a un orden superior. Al fin y al cabo, aspectos que vendrían a confirmar la transmisión interdisciplinar de ideas y conceptos, prueba de un enfoque creativo único y coherente, que se muestra inalterable en sus abordajes posibles⁸¹.



114

114 Donald Judd, *Stage Set*, 1991. Plano de implantación de la instalación en el Stadtpark de Viena, con el esquema de su espacialidad.

115 Fotografía actual de la instalación *Stage Set* en el Stadtpark de Viena, Austria, diseñada por Donald Judd y presentada en 1991.

VI.4. TRABAJOS SUPERFICIALES EN ARTE Y ARQUITECTURA DESDE UN ESPACIO TRAMADO

Tras el desarrollo espacial desplegado por Judd en la década de los ochenta, caracterizado por una compartimentación y zonificación de un espacio interno, se detectan nuevas vías de exploración en lo creativo, que tratarían de obtener los máximos resultados de tridimensionalidad desde los medios más sencillos. Dicha exploración consistió en una simplificación de lo corpóreo de su propuesta, en favor de un espacio que trataría de hacerse evidente desde el elemento básico que constituye la superficie del plano. Como punto de partida, en tal decisión puede reconocerse el reto que Judd habría afrontado de no caer en efectos ilusionistas, por las implicaciones espaciales a las que podía conducir lo bidimensional; implicaciones que le habían llevado al abandono del medio pictórico. Así pues, la evolución lógica de sus objetos previos condujo al desarrollo de un espacio tramado, que se hacía real y evidente desde un único plano. Las costillas y divisiones internas de sus objetos iban a desaparecer, permaneciendo sus huellas como marcas proyectadas en una superficie, que aludirían también a lo espacial.

Esfuerzos similares también se reconocen en trabajos de otros artistas minimalistas como Carl Andre, quien exploró con su propuesta la articulación superficial del espacio; articulación posibilitada desde la creación de suelos o fondos para el espectador, convertido por su verticalidad en sujeto primario⁸². Esto ya habría sido un punto fuerte de sus obras tempranas como *Eight Cuts*, presentada en 1967 (figura 116); propuesta que habría tenido su *alter ego* en otra que presentara un año antes bajo el título *Equivalents I-VI-II* (figura 117), que proponía una visión alternativa de superficies positivas y negativas. Puede decirse que esas obras trazan el mapa de un espacio real que emana del tratamiento del suelo, y que intensifica toda sensación perceptiva del público que se mueve dentro de ese lugar. El plano del suelo queda organizado a través de un conjunto de coordenadas superficiales, generadas a través de una trama o cuadrícula virtual que determinan los elementos unitarios; en los casos referidos, ladrillos refractarios. Todas esas coordenadas, derivadas de su propia modularidad, implican visiones estructuradas y controladas⁸³. En obras de esa misma etapa como *Köln Steel Lock*, realizada en 1968 (figura 118), Andre lleva al límite de su elementalidad la cuadrícula geométrica, sobre la que el espectador toma

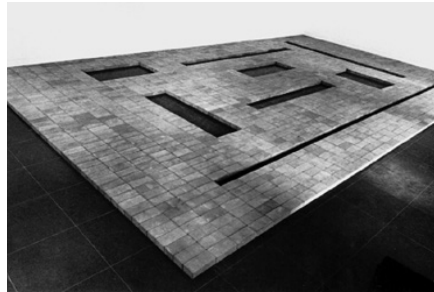
81. En su análisis de la obra, Peter Noever también apunta que el resultado espacial responde a la práctica habitual de su trabajo en el desarrollo de objetos escultóricos. Véase NOEVER, Peter, *op. cit. supra*, nota 56, p. 7.

82. WEISS, Jeffrey. Andre's Terms. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, p. 10 [consulta: 28-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>

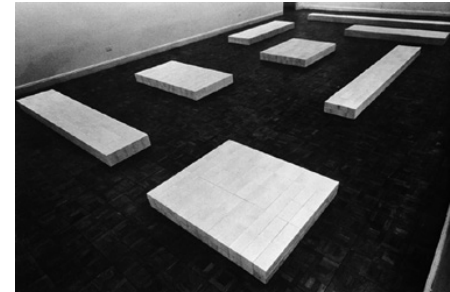
83. *Ibíd.*, p. 12.



118



116



117

116 Carl Andre, *Eight Cuts*, 1967. Ladrillos refractarios. Raussmüller Collection, Basilea, Suiza.

117 Carl Andre, *Equivalents I-VIII*, 1966. Ladrillos refractarios. Localizaciones diversas.

118 Carl Andre, *Köln Steel Lock*, 1968. Planchas de acero. Instalación no conservada.

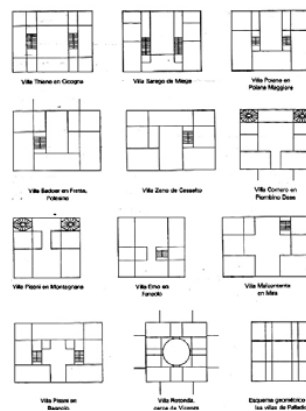
119 Esquemas de las villas proyectadas por Andrea Palladio en Vicenza, Italia, a mediados del siglo XVI.

120 Esquemas de diversos edificios proyectados por Jean Nicolas Louis Durand, a comienzos del siglo XIX.

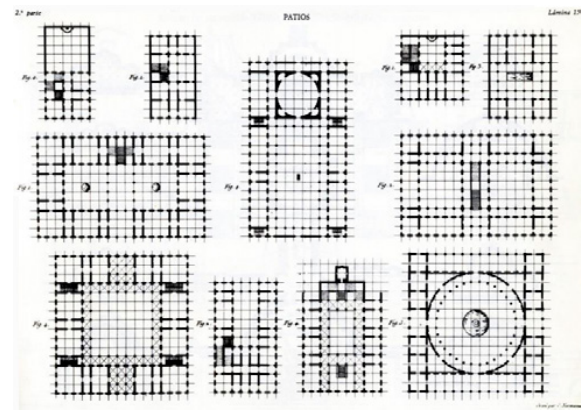
121 Planta del Campus del Illinois Institute of Technology en Chicago, Estados Unidos, proyectado por Mies van der Rohe y construido entre 1950 y 1956.

122 Planta de la catedral de San Isaac en San Petersburgo, Rusia, proyectada por Auguste Montferrand y construida entre 1818 y 1858.

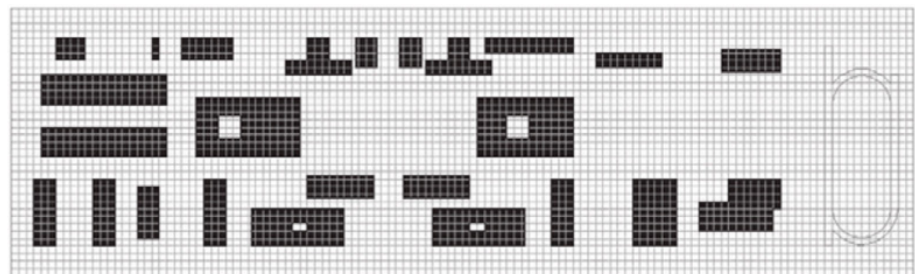
123 Planta de la basílica de Santa María del Mar en Barcelona, España, proyectada por Berenguer de Montagut y construida entre 1329 y 1383.



119



120



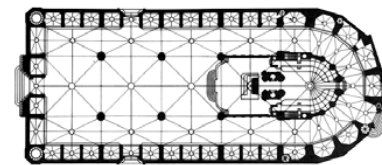
121

conciencia del espacio. El objeto artístico entendido como tal desaparecería, para centrarse en las relaciones espaciales promovidas desde el plano del suelo; un recurso al que se aproximaría Judd unos años más tarde.

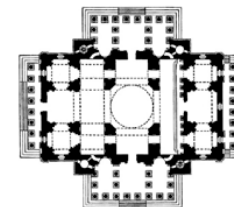
Concretamente, el caso de Judd sería especialmente paradigmático, pues esa exploración espacial desde el plano la desarrolló con algunas series de grabados, y fundamentalmente con algunas intervenciones arquitectónicas. No en vano, es precisamente la arquitectura una de las disciplinas creativas más notables de entre aquellas que recurren a una configuración espacial que se organiza desde el plano y la trama. Tal y como expresa Francis D. K. Ching en su aproximación al tema, en la arquitectura es frecuente el recurso a la articulación del plano del suelo, con objeto de “*definir una zona del espacio dentro de un contexto espacial de mayor envergadura*”⁸⁴; algo que posibilita así mismo la definición de posiciones arquitectónicas, así como de recorridos de circulación sobre un área acotada. Es tras la acotación de ese plano cuando prosigue el establecimiento del esquema regular de puntos que concreta la trama⁸⁵, y que en su percepción se proyecta en la tercera dimensión, generando distintas unidades espaciales. Así pues, la usual regularidad y continuidad con que la trama es capaz de acoger y distribuir elementos de distinta entidad, demuestra con ello su notable capacidad organizativa; una organización que incorpora aquellos componentes situados en sus coordenadas, estableciendo entre ellos una relación común.

Su aplicación directa está presente en la historia de la arquitectura. La construcción romana es un buen ejemplo de ello, con modelos deudores de su ordenación urbana, que tenía como norma la retícula ortogonal. Como instrumento práctico, la trama supuso un recurso exploratorio en la articulación en planta, como así lo demuestran los esquemas de las villas de Palladio (figura 119), respondiendo a los requerimientos de la arquitectura residencial italiana del siglo XVI. En los albores del XIX, los esquemas planimétricos fueron defendidos por Durand como única vía de ordenación dentro de un sistema de coordenadas perpendiculares, de la que resultaban distintas composiciones arquitectónicas (figura 120). Ya en el siglo XX, Le Corbusier confirmaba la importancia del plan como elemento generador de la arquitectura⁸⁶. Mies van der Rohe también se mostró afín a ese planteamiento, y así lo defendió con propuestas como su proyecto para el Campus del Illinois Institute of Technology (figura 121).

Más allá de esos ejemplos, extraídos de la historia de la arquitectura por lo paradigmático en su uso de la malla ordenadora, Judd también efectuó alguna aproximación desde esa óptica a construcciones del pasado que había conocido. Se trató de edificios visitados en sus viajes, de los que destacan dos por la profusión de sus descripciones, conservadas en dos notas que custodia la fundación del artista. El primero de ellos fue la catedral de San Isaac en San Petersburgo (figura 122), visitada en 1987 en el primer viaje a Rusia de los cuatro que realizara, de la que hizo una lectura espacial desde la composición que determinan sus ejes y elementos en planta⁸⁷; algo muy parecido a lo que realizara sobre la basílica de Santa María del Mar en Barcelona (figura 123), descrita en una nota



123



122

84. CHING, Francis D. K., *op. cit. supra*, nota 62, p. 100.

85. *Ibíd.*, p. 220.

86. LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. 2.ª ed., 2.ª tirada, trad. de Josefina MARTÍNEZ ALINARI. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998, p. 35. ISBN 978-84-455-0277-8.

87. JUDD, Donald. Notes, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 466-467. ISBN 978-1-941701-35-5.

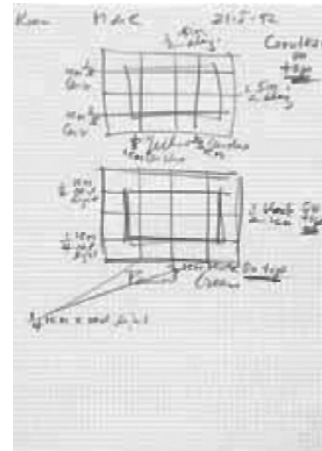


124

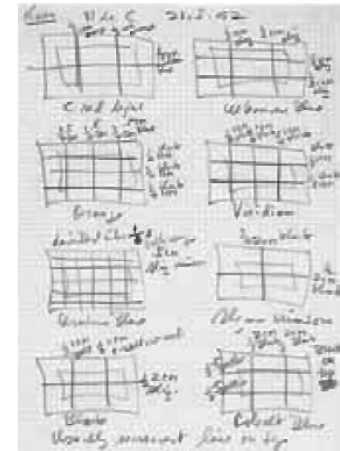
fecha un año más tarde⁸⁸. En el primer caso, su lectura se detiene en los dos ejes que *a priori* se reconocen como equivalentes, y que en el interior articulan mediante capillas una organización más convencional del programa religioso. En el caso español, sus apreciaciones se orientan al reconocimiento de las proporciones en planta, que resultaban de la percepción espacial interna de esta obra perteneciente al gótico catalán.

Al margen de lo arquitectónico, en esa concepción de la trama de Judd influiría también el patrón geométrico del tejido del tartán que, junto con otros elementos de la cultura de Escocia, habían fascinado al artista. Sterry Butcher afirma con total rotundidad que la música y los tartanes escoceses, que en ambos casos respondían a una estructura configurativa, influyeron en el trabajo del propio Judd⁸⁹. Sin tener una ascendencia escocesa, se vio tan fascinado por los estampados del tartán, que atesoró un buen número de mantas de ese tejido y solía llevar camisas que reproducían sus patrones⁹⁰ (figura 124); patrones que también han sido reconocidos en la arquitectura más temprana de Frank Lloyd Wright, que contaba con unas raíces galesas, y en algunos proyectos realizados por Louis I. Kahn.

La traducción directa de esos cuadros escoceses iba a producirse con unas series de grabados iniciados a finales de los ochenta, cuyas tramas simples y directas generan una activación espacial que parte de la superficie plana. Así mismo, esa organización tramada le permitiría abordar la organización de espacios en ciertas propuestas arquitectónicas desarrolladas en esos años, trabajando en diferentes escalas. Así pues, y sin ceder ante las presiones ilusionistas de lo bidimensional, a continuación se verá cómo Judd transforma la trama en espacio trabajando solamente desde la disposición del plano.



125



126

124 Fotografía de Donald Judd posando para Laura Wilson, tomada en noviembre de 1993.

125 y 126 Donald Judd, *Drawings and Notes for Woodcuts*, 1992. Dibujos con anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

VI.4.1. Exploración del plano y la retícula en grabados

Tal y como se ha avanzado, uno de los medios principales con los que Judd llevó a cabo la exploración de la trama en superficie fue la técnica del grabado, empleada con continuidad a lo largo de su trayectoria. Es Brenda Danilowitz una de las expertas que con mayor profundidad ha analizado estas obras de su producción artística, por lo que, como en partes previas de la investigación, volverá a ser un referente como punto de partida. Para comenzar, cabe recordar cómo Danilowitz, en un primer acercamiento a las particularidades de la aplicación de la técnica por parte de Judd, reconoce aquellas cualidades inherentes al medio, que se concretan en un proceso indirecto, experimental y colaborativo⁹¹; aspectos todos ellos que habrían permitido al artista llevar a cabo su exploración en este punto, en un medio que, además, le hacía sentir cómodo. Cuando en alguna ocasión se le preguntara por ese hecho, respondió: “*Creo que es un poco contradictorio para mí hacer grabados, pero me gusta hacerlos*”⁹².

A través de algunos dibujos recuperados por Danilowitz (figuras 125 y 126), se descubre el proceso de diseño seguido en la definición de sus patrones tramados, y que conduciría a todo un repertorio de soluciones plasmadas en grabados. A la luz de esos documentos gráficos, se reconoce una primera definición de dos rectángulos concéntricos, seguida por una superposición de líneas ortogonales a intervalos proporcionales. Aunque esos dibujos están elaborados con grafito sobre papel blanco, en ellos también se decide la tonalidad cromática de las partes integrantes, en lo que sería un tercer estadio del proceso de diseño seguido. De ello se deduce que, aun perteneciendo a una misma serie, todos los grabados habrían sido esbozados previamente en los términos descritos, con objeto de concretar sus particularidades individuales. Citando ciertas series como muestras representativas, en primer lugar destacaría una de diez grabados realizada en 1988 e impresa en negro (figura 127), aunque se reprodujo en más colores, donde las líneas se expresan por la ausencia de tinta, según el tallado del bloque de madera confeccionado para la impresión. En otra serie posterior (figura 128), realizada en 1990, se introducen hasta tres colores por grabado, y las líneas, también con color, exploran distintos grosores. Primando esas líneas, en 1991 está fechada otra serie mucho más elemental (figura 129), basada ahora en una malla ortogonal. Esa progresiva complejización desembocó en otros conjuntos de trabajos como aquel integrado por veinte grabados (figura 130), como una multiplicación de sus variables geométricas y cromáticas.

De estos trabajos se desprende que no existía una novedad configurativa, pues los artistas del grupo De Stijl habían apostado mucho antes por una composición basada en el equilibrio de contrastes elementales desplegados en la ortogonalidad más estricta. Piet Mondrian, como uno de los máximos exponentes del movimiento, encarna tales principios creativos desde un conjunto de líneas negras y perpendiculares que se superponen a un fondo blanco, y organizan distintos campos cromáticos que aspiran al equilibrio

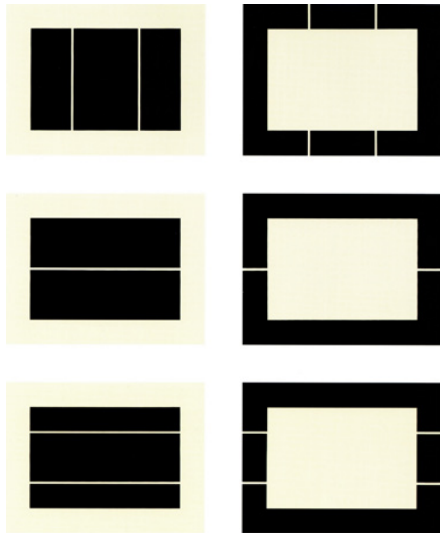
88. JUDD, Donald. Notes, 1988. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 499-500. ISBN 978-1-941701-35-5.

89. BUTCHER, Sterry. Judd, Bagpipes, Tartans, and Time. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 17-18 [consulta: 29-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

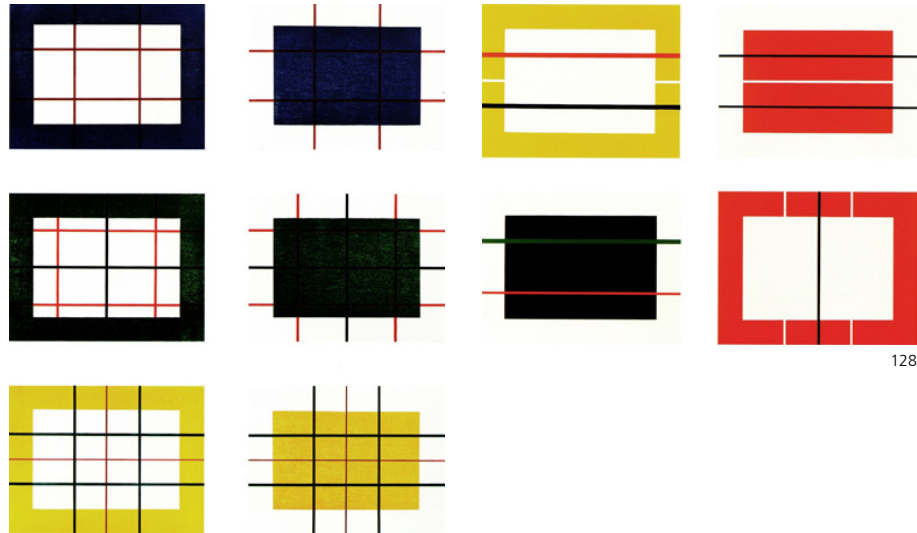
90. Ídem.

91. DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 5-6 [consulta: 02-05-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

92. POETTER, Jochen, *op. cit. supra*, nota 66, p. 121.



127



130

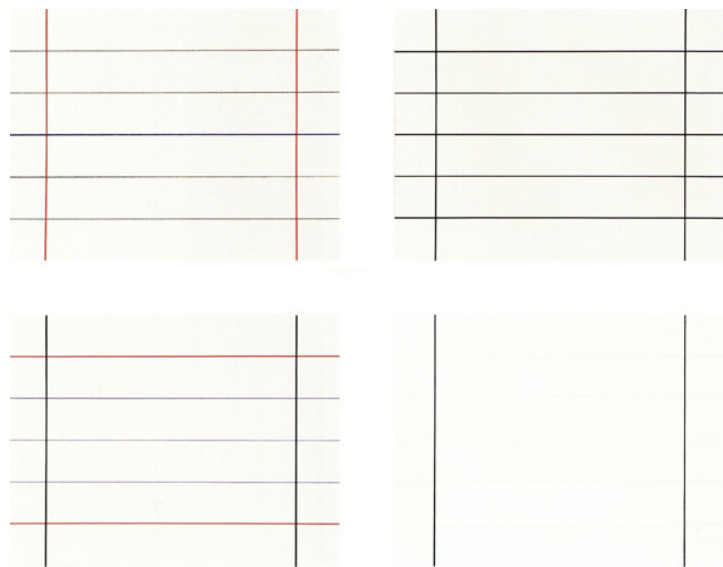
128

127 Donald Judd, *Series of Ten Untitled Woodcuts (Six Works)*, 1988. Grabados en negro. Brooke Alexander Editions, Nueva York, Estados Unidos.

128 Donald Judd, *Series of Seven Untitled Woodcuts (Four Works)*, 1990. Grabados en amarillo, rojo, negro y verde. Brooke Alexander Editions, Nueva York, Estados Unidos.

129 Donald Judd, *Series of Seven Untitled Screenprints (Four Works)*, 1991. Serigrafías en rojo, negro y azul. Galería Theospacio, Madrid, España.

130 Donald Judd, *Series of Twenty Untitled Woodcuts (Six Works)*, 1992-1993. Grabados en rojo, amarillo, azul, verde y negro. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



129

de su superficie; una organización apoyada en la abstracción geométrica que, como una indagación completamente nueva de la realidad, aludía a una estructuración de la misma superior a la que era representada. Cabe destacar que su obra, junto a la de otros artistas europeos, se expuso en Nueva York a mediados del siglo XX⁹³, con gran repercusión sobre los artistas que se iniciaban en lo creativo. En el caso de Judd, y como superación de esos planteamientos, incorporó en sus grabados la componente simétrica, que en cierto modo circunscribe el patrón de la obra al formato, con capacidad extensiva más allá de sus límites; una referencia a una realidad más amplia, expresada desde sus creaciones.

En estos trabajos cobra mucho protagonismo el uso que del color hace Judd, con gran incidencia en los efectos perceptivos que produce sobre el espectador. Danilowitz ha encontrado en el archivo del artista la enumeración de diez colores, empleados en sus series: “*rojo cadmio claro, amarillo cadmio medio, negro, azul ultramarino, verde permanente claro, naranja cadmio, verde viridiano, carmesí alizarina, azul cerúleo y azul cobalto*”⁹⁴. Esa exploración cromática, que aspiraba a una equivalencia visual similar a la de sus *multicolored works*, alcanza en sus grabados una importancia tal, que lleva a autores como Peñaranda a afirmar “*que es a través de su obra gráfica como la investigación del color se consolida*”⁹⁵. En estas obras el color domina las composiciones, con unas superficies simples y elementales. Y frente a sus objetos, en los que el color consistía en un factor clave en su asociación con la forma espacial, en estos grabados el color se transforma en obras en sí mismas desde el plano.

Las secuencias que reproducen, sustentadas sobre una lógica de variaciones, sorprenden a la percepción visual, que es capaz de reconocer los grabados individuales dentro del esquema general de cada serie. Así mismo, es frecuente en muchos casos que dentro de una serie se produzca un diálogo más estrecho por parejas de obras, que en sus rectángulos y líneas internas aluden a una condición alternativa de lo positivo y lo negativo. En su percepción, Richard Shiff advierte que depende de la visión del público el que esos pares de trabajos sean interpretados como semejantes u opuestos, “*semejantes en su estructura y opuestos en sus colores*”⁹⁶. En cualquier caso, y analizados en conjunto o por separado, la superposición cromática absorbe la rigidez geométrica, y altera el reconocimiento nítido de la imagen; algo que ya había sido investigado por Josef Albers con su obra, ahondando en los niveles de interacción que se producían entre lo físico de una pintura y lo psíquico de su recepción visual.

En la lectura espacial que puede extraerse, todo parece condicionado por esos efectos que se generan, y que Mariette Josephus Jitta atribuye a ver simultáneamente “*la imagen y la contraimagen, opuestas y yuxtapuestas*”⁹⁷. Una primera lectura, errónea en su planteamiento, sería aquella que reconoce las masas de color y las tramas superpuestas dentro de un espacio acumulativo perpendicular al plano; una acumulación de capas que habla de una profundidad interna, y por tanto una espacialidad ilusionista, pues se aludiría a un espacio representado como una caja escénica sobre la superficie bidimensional del plano. Sin embargo, y dado el nuevo enfoque bajo el que Judd estaba desarrollando su

93. COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 28-29. ISBN 987-0-500-51772-7.

94. DANILOWITZ, Brenda. *op. cit. supra*, nota 91, p. 12.

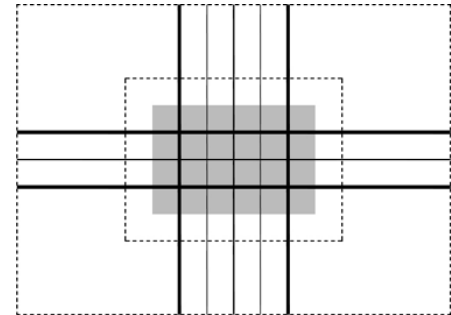
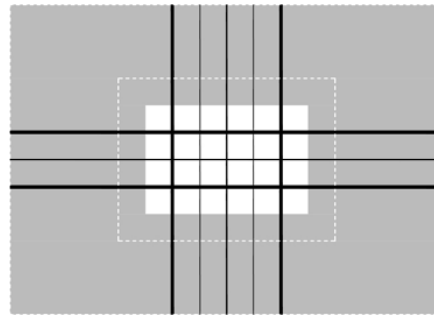
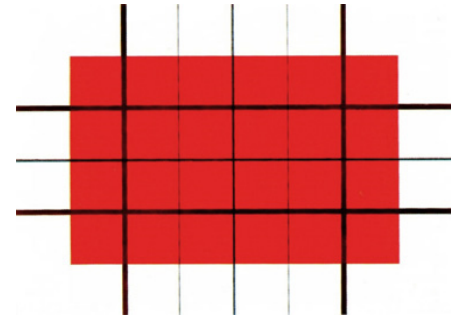
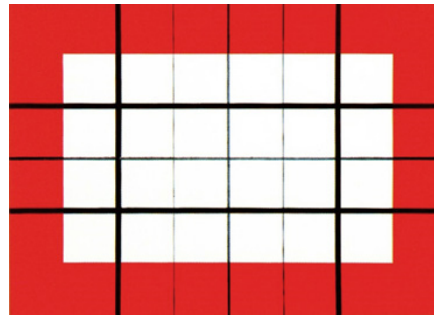
95. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *op. cit. supra*, nota 51, p. 93.

96. SHIFF, Richard. *op. cit. supra*, nota 32, p. 18.

97. JITTA, Mariette Josephus. On Series. En: Jörg SCHELLMANN y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 29. ISBN 3-88814-710-7.

creación en esta etapa, todo parece indicar que se estaría apuntando hacia una extensión espacial infinita, de la que sus grabados explicitan la realidad configurativa en su origen; algo así como lo que reproduce con los esquemas gráficos que se aportan, sobre dos de sus trabajos que fueran realizados entre 1992 y 1993 (figuras 131 y 132). Con su inversión cromática, en ambos casos se hace evidente la capacidad organizativa de la trama, revelada en su origen, con capacidad de ordenar una extensión mayor de la que circunscriben sus límites. Por ello, son estos grabados, igual que sus objetos realizados en paralelo, una prueba existencial de una realidad superior, mostrada para su reconocimiento por parte del espectador.

Estas obras suponen el cierre de todos sus grabados, recogidos en una visión completa en la exposición *Donald Judd: Prints, 1951-1993*, celebrada en La Haya meses antes de su fallecimiento. En suma, la organización explorada en sus superficies, donde la trama desempeña un papel crucial en la distribución de áreas y regiones, sería aprovechada en otros trabajos, desarrollados en el ámbito arquitectónico; trabajos en los que, tanto en el exterior como en el interior, la malla va a situarse en el plano horizontal que recorre el público, ofreciendo una experiencia existencial de mayor alcance.



131 y 132 Donald Judd, *Series of Two Untitled Lithographs*, 1992-1993. Litografías en rojo, granate y negro. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

133 Fotografía exterior de la nueva Galería Nacional de Arte en Washington, proyectada por Ieoh Ming Pei e inaugurada en 1978.

134 Planta de la nueva Galería Nacional de Arte en Washington, proyectada por Ieoh Ming Pei e inaugurada en 1978.

131

132

VI.4.2. Articulación en los Concrete Buildings (1985-1994)

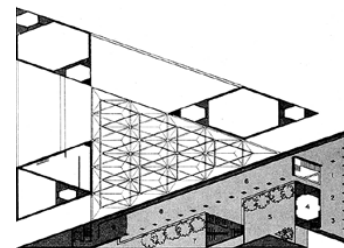
Tal y como se ha avanzado, la trama como recurso configurativo es algo muy propio de la proyectación en arquitectura, y así lo habría entendido Judd con su empleo en algunos de sus trabajos arquitectónicos. Uno de los casos más significativos sería aquel en el que se habría apoyado en esa retícula para diseñar diez edificios de hormigón en Marfa, con objeto de exhibir algunos de sus objetos, y aportar así mismo espacio residencial y de oficinas. Este proyecto estaría vinculado con su estrecha relación con la Dia Art Foundation tras su establecimiento en la localidad texana, fruto de la cual se firmó un primer contrato, ya mencionado, en el que se incluía la realización de dieciocho obras de arte, realizadas con anterioridad a 1980. Fue precisamente la necesidad de albergar estos trabajos lo que condujo a pensar en un complejo expositivo, como así se expresa en una nota del 30 de marzo de 1983, rescatada por el profesor Richard Gachot; “*Proporcionar nuevos edificios necesarios para la instalación de mis obras realizadas bajo el contrato inicial, progresiones, apilamientos y dos grandes piezas de acero*”⁹⁸; una primera mención al proyecto, que ya evidenciaba el deseo de no optar por una construcción única.

Esta operación formaba parte de su incesante búsqueda de una visión alternativa para la instalación del arte, basada en una apuesta por la relación permanente con el contexto espacial que da el soporte; algo que ya habría incorporado en sus intervenciones realizadas en sus edificios de Nueva York primero, y Marfa después, que desembocaron en los pabellones de artillería de Fort D. A. Russell. Cabe recordar a este respecto la publicación en 1982 de su texto *On Installation*, donde Judd partía de la premisa de que la instalación permanente era prácticamente desconocida en el arte visual, y la defendía para establecer un modelo que pudiera servir de medida en la evaluación de sus propuestas y las de otros⁹⁹. Desde esa visión, Judd consideró que edificios museísticos como la nueva Galería Nacional de Arte en Washington de Ieoh Ming Pei (figuras 133 y 134), se estaban erigiendo como símbolos de la cultura sin responder adecuadamente al arte; en ese sentido, afirmaba que “*las instalaciones permanentes y el mantenimiento esmerado son cruciales para la autonomía e integridad del arte, [...] especialmente ahora que muchas personas desean usarlo con otros fines*”¹⁰⁰. Bajo esos principios, iba a diseñar ahora unos nuevos edificios; edificios modestos que se alejarían de toda expresión grandilocuente, en beneficio de las propias obras a instalar y de las condiciones espaciales más óptimas para su exhibición.

En todo caso, las exigencias internas de esos edificios serían enunciadas por Judd en 1989, a través de su texto sobre el proyecto que fuera incluido en la publicación que acompañó su exposición en la Westfälischer Kunstverein de Múnster. Según su descripción, los dieciocho trabajos a exponer consistían en trece obras horizontales y tres verticales de pared, así como dos piezas para el suelo¹⁰¹. Tras su realización no había ningún tipo de plan para proceder a su instalación, y cuando la Chinati Foundation se hizo cargo del proyecto iniciado en Marfa por la Dia Art Foundation, los objetos aún permanecían



133



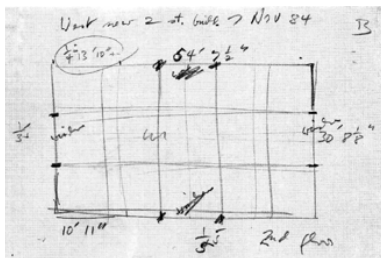
134

98. GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 27 [consulta: 07-05-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

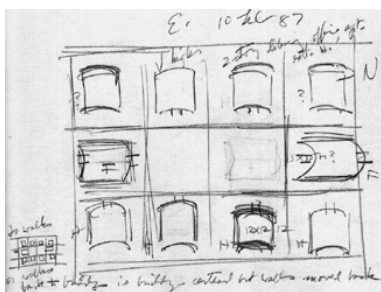
99. JUDD, Donald. On Installation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 309. ISBN 978-1-941701-35-5.

100. *Ibid.*, p. 314.

101. JUDD, Donald. Concrete Buildings. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Múnster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 88. ISBN 3-89322-495-5.



135



136

135 Donald Judd, *Studies for a Floor Plan*, 1984. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

136 Donald Judd, *Plan for a Complex of Ten Concrete Buildings*, 1987. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

137 Donald Judd, *Plan for a Complex of Ten Concrete Buildings*, 1987. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

138 Distribución de los Concrete Buildings en Marfa, Texas, sobre la trama diseñada por Donald Judd.

139 Análisis de la trama diseñada por Donald Judd para los Concrete Buildings en Marfa, Texas, con posibilidad de extensión en el entorno cercano.

almacenados. Es por ello que ya en los años ochenta, con la nueva dirección del proyecto, Judd trató de definir unos edificios de nueva planta, adaptados a las características específicas de esos trabajos. Eso le brindó la oportunidad de plantear distintas construcciones que responderían a una idea común, desde su integración conjunta en una organización que establecería la trama sobre el terreno.

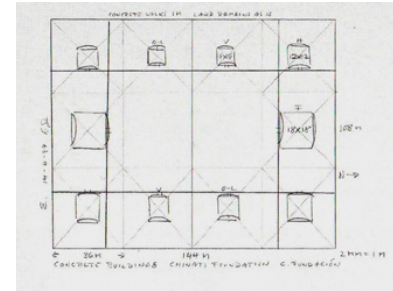
Para la ubicación del complejo, Marianne Stockebrand señala que la primera intención de Judd pasaba por ocupar un área próxima al edificio Arena, aunque luego se decantó por un espacio más retirado, en el extremo suroeste de la antigua base militar¹⁰². Para el emplazamiento diseñaría diez edificios individuales, en una operación que acentuaba la variación y la unidad a un mismo tiempo, de un modo afín a sus quince grupos de objetos de hormigón en el paisaje. Con ello, el proyecto trataría de responder a un doble propósito, basado en definir un orden para la arquitectura que serviría como contenedor, y para los objetos contenidos en su interior; propósitos que, desde la proyectación de nuevos edificios, aspiraba a esa pretendida unidad integrada por el arte y la arquitectura. Sus logros a ese respecto se habían basado hasta el momento en intervenciones sobre construcciones preexistentes, de las que Judd admitió estar cansado. Así pues, frente a esas ocasiones en las que intervino desde la adaptación arquitectónica, ahora iba a ganar más fuerza la arquitectura dentro del binomio, que asumía el liderazgo.

El lugar seleccionado gozaba de grandes visiones perceptivas sobre el paisaje desértico de su entorno; un lugar que albergaba los restos de antiguas edificaciones, fundamentalmente cimientos y caminos, que en el final de la Segunda Guerra Mundial habrían servido para alojar a prisioneros de guerra alemanes. Esas preexistencias hicieron que el artista se decantara por el enclave a la hora de erigir un nuevo complejo, bajo su principio de mantener intacto todo terreno que no hubiese sido intervenido por el hombre. Es por ello que, ante un área que ya había sido empleada, el reto consistió no solo en reaprovechar ese terreno dañado, sino devolverlo a un estado más limpio y natural que el presentado antes de su intervención. Con esos fines ideó Judd la propuesta, proponiendo un sistema configurativo, que trataría de minimizar cualquier tipo de impacto de lo construido sobre lo natural y lo paisajístico.

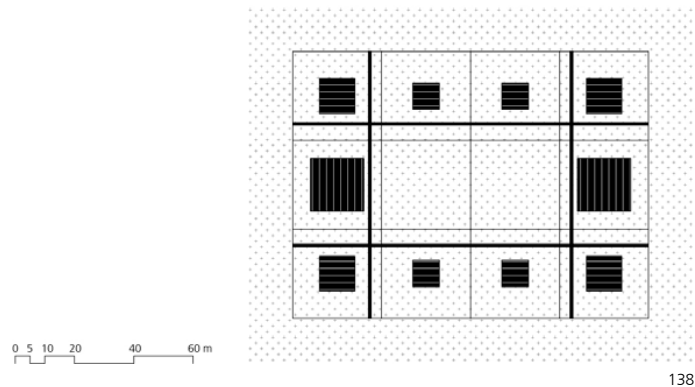
La primera operación en la definición de la propuesta, consistió en establecer los criterios de ordenación de sus diez edificios en el enclave, que se resolvió desde la superposición de dos tramas sobre el terreno. Un primer orden de esa trama se ideó como una retícula formada por doce cuadrados de 36 metros de lado, que en su disposición reunida conferían al conjunto unas dimensiones totales de 144 x 108 metros. Según este planteamiento, la intención era centrar cada uno de los edificios en los diez cuadrados perimetrales que completaban el rectángulo generado, dejando sin ocupar los dos cuadrados centrales. El segundo orden organizativo, superpuesto al primero, consistió en una segunda malla que conectaba los accesos de cada uno de los edificios, y daba lugar a un recorrido de comunicación. Con ello quedaban definidas las dos cuadrículas a las que se

refiere el propio Judd: “una mayor pero no lineal, y otra menor pero lineal”¹⁰³; una expresión que hacía referencia a la trama invisible que organizaba los doce cuadrados, por un lado, y a la trama visible que resolvía los senderos, por otro. Los dibujos conservados demuestran que desde finales de 1984 el diseño de esa doble retícula habría estado presente (figuras 135 y 136), hasta desarrollar una versión más aquilatada en abril de 1987 (figura 137).

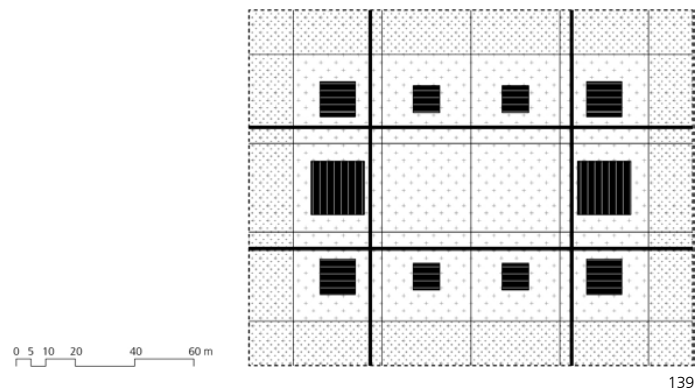
A través de la reelaboración gráfica de ese esquema en planta se representa la inserción de su configuración tramada en el emplazamiento (figura 138), reproduciendo un efecto muy similar al que generaban sus grabados sobre el plano de la pared. Al igual que en esos trabajos, en este caso también se evidencia la vocación extensiva del trazado (figura 139), con capacidad para organizar siguiendo el mismo patrón aquello situado más allá del límite inicial; de ahí que su intención fuese disponer la propuesta “directamente sobre el pastizal sin ningún tipo de borde ni transición”¹⁰⁴, favorecido también por el hecho de estar alejado de la localidad y no necesitar por tanto ningún cercado de protección.



137



138

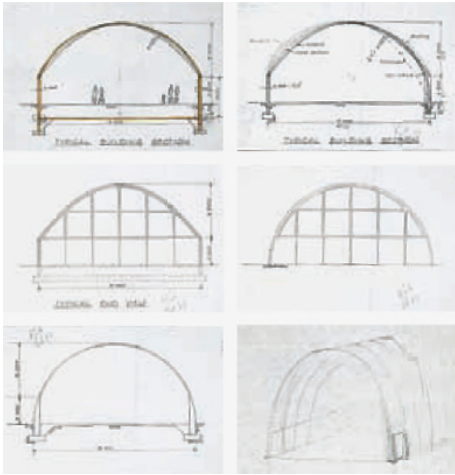


139

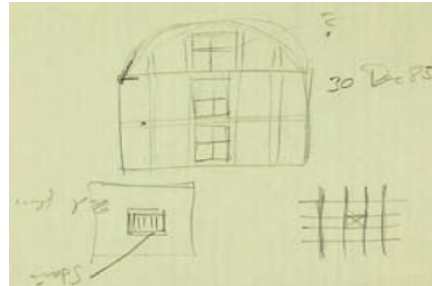
102. STOCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, p. 40. ISBN 978-0-300-16939-3.

103. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 101, p. 89.

104. Ídem.



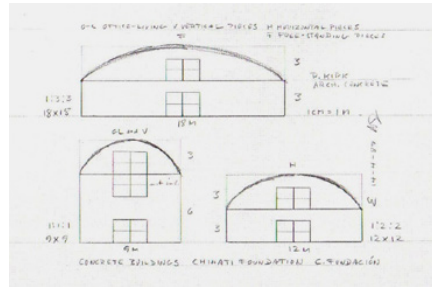
142



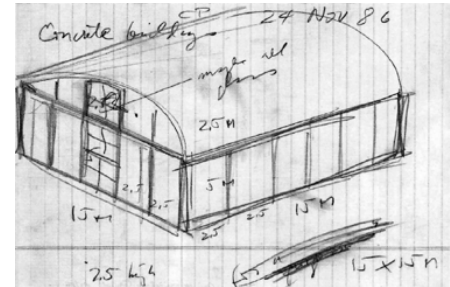
140



141



143



144

140 y 141 Donald Judd, *Schemes with Steel Frame and Concrete Panels for One or Two Story Buildings*, 1985. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

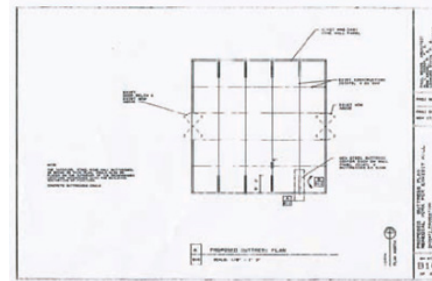
142 Robert D. Kirk, *Concrete Buildings Schemes in Elevations and Sections*, 1986. Dibujos a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

143 Donald Judd, *Elevations Type for Ten Concrete Buildings*, 1987. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

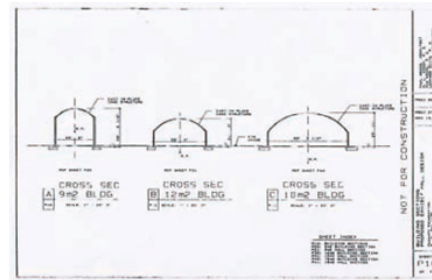
144 Donald Judd, *Study of Concrete Building with End Wall Entrance*, 1986. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

145, 146 y 147 Paul K. Wood, *Construction Plans for Concrete Buildings*, 1989. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

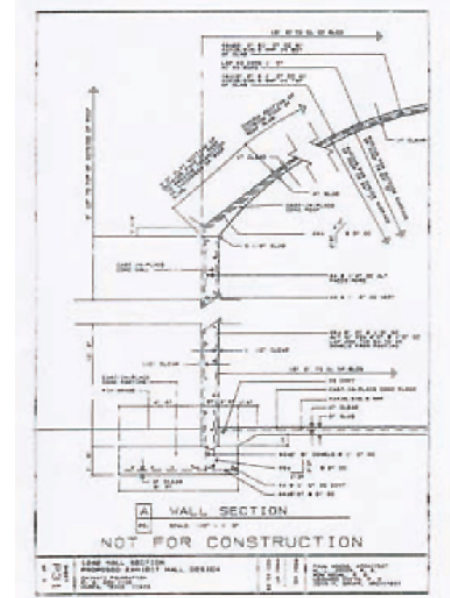
148 Claude Armstrong, *Drawing of Site Plan and Details for Concrete Buildings*, 1989. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



145



146



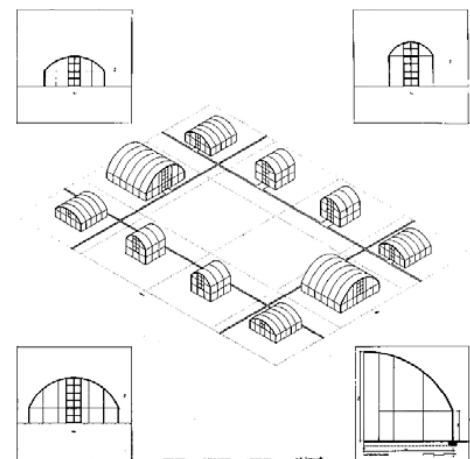
147

Mientras estaba desarrollando esa definición de la trama organizativa, parece que Judd también estaba avanzando en el diseño de los edificios, como así se desprende de ciertos dibujos del 30 de diciembre de 1985 (figuras 140 y 141); esquemas fieles a su particular estilo de representación gráfica, en los que se recurría a una planta cuadrada, concéntrica en su fragmento de la retícula, y a una cubierta abovedada de trazado semicircular. Llama la atención el planteamiento de incluir una o dos alturas, aunque lo realmente novedoso de esta propuesta inicial residiría en su apuesta por una estructura combinada de acero y paneles de hormigón. A partir de esa primera respuesta, y según recoge Gachot, Judd invitó a participar en el proyecto a Robert D. Kirk, arquitecto que tenía una consultoría en el diseño con hormigón armado, y que habría asistido a autores como Philip Johnson¹⁰⁵. Judd, que había contado con Kirk en la realización de sus objetos de hormigón, volvió a recurrir a él en su nuevo proyecto.

En esa relación colaborativa se alteraban las habituales reglas del diseño arquitectónico, siendo Judd el encargado del abocetar sus ideas, para que luego Kirk propusiera los cambios oportunos con sus conocimientos técnicos, concretados luego en documentos de construcción. Prueba de ello son los estudios de Kirk para la resolución de las cubiertas abovedadas (figura 142), que trataban de hacer viables técnicamente los diseños formales de Judd; unas formas que, como ya ocurriera con la rehabilitación de los pabellones de artillería, tenían resonancias de la tradicional cabaña Quonset, que ahora sustituía su cubrición metálica por hormigón armado. En cualquier caso, se trataba de diseños que esquivaban según Brigitte Huck toda corriente estilística con su naturaleza atemporal propia¹⁰⁶.

En su planteamiento, la idea formal experimentó una adaptación desde el modelo tipológico a tres clases diferentes de edificios, que en su planta respondieron a una figura cuadrada de 9, 12 y 18 metros de lado en cada caso. Eso favorecía su correcta adecuación para la muestra de los distintos tipos de objetos que ya había realizado, así como para los otros requerimientos programáticos de vivienda y oficina. Las tres variantes edificatorias también se diferenciaron en un dibujo que recogía sus alzados (figura 143), frontales a la dirección de sus bóvedas, explorando la proporcionalidad de sus dimensiones laterales con las de sus respectivas alturas totales; cuestiones también analizadas en otros dibujos más libres, como aquel realizado en 1986 (figura 144), que mediante la proyección isométrica avanzaba otros aspectos relativos a la apertura de huecos. Gracias al inventario de Richard Gachot¹⁰⁷, se descubre la existencia de un buen número de planos de ejecución como los seleccionados (figuras 145, 146 y 147), que acabaron de definir con solvencia técnica lo ideado por Judd. Por la identificación de esos documentos, se sabe que colaboraron en su definición gráfica Víctor Pussano, y el arquitecto Paul K. Woods¹⁰⁸.

Adoptando la elementalidad minimalista, uno de los dibujos más sobresalientes de los realizados para el proyecto fue aquel que realizara Claude Armstrong (figura 148), otro arquitecto colaborador, resumiendo las características de la propuesta. En el mismo



148

105. GACHOT, Richard, *op. cit. supra*, nota 98, p. 31.

106. HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 37. ISBN 3-7757-1132-5.

107. Gachot documenta cronológicamente aquellos dibujos, notas, informes e imágenes relacionadas con el proyecto, de los que aporta una identificación general con la información más relevante, a la que añade comentarios explicativos de lo contenido en ellos. Véase GACHOT, Richard, *op. cit. supra*, nota 98, pp. 43-92.

108. *Ibid.*, p. 35.



151

se describe no solo esa definición técnica, sino que se explicita el sistema configurativo basado en la trama doble sobre la que se dispondrían los diez edificios. Además, en su descripción quedan contenidos los cambios producidos sobre la primera definición preliminar de sus envolventes, relativos a las secciones volumétricas de cada tipo de edificio, así como a la concreción de sus respectivos alzados; alzados que, sirviéndose de lo modular, iban a resolverse de nuevo como tramas sobre las fachadas, en las que organizar aperturas.

El desarrollo del proyecto, previo a su construcción, se completó en su definición coincidiendo con el despegue creativo de sus grabados, que incorporaban lo reticular como motivo de sus impresiones. Es por ello que, analizados estos trabajos como propuestas consecutivas de su trayectoria, son múltiples las conexiones que pueden extraerse desde el planteamiento configurativo de sus Concrete Buildings, como así se denominó al proyecto de Marfa. En primer lugar, el análisis gráfico en planta que se acompaña (figura 149), ya arroja ciertas similitudes en su configuración con los referidos grabados. La posición de los diez edificios, en el lado externo de las líneas que definen los caminos, habla de una franja exterior que envuelve un rectángulo interno vacío. La malla cuadrada, que definía sus posiciones en el terreno, evidencia el segundo trazado superpuesto al plano. El resultado es la identificación del mismo esquema que el reproducido en sus grabados, con una equivalencia en todos sus elementos.

La segunda conexión que puede reconocerse con esos trabajos, intuida con anterioridad, tiene que ver con la lectura de sus Concrete Buildings como un microcosmos, reflejo de una realidad representativa de aquello que podría existir más allá de sus límites. Así pues, este microcosmos adaptado a sus usos y organizado en distintas capas superpuestas (figura 150), implicaba para Judd un patrón extensible por la ausencia de limitaciones en sus bordes; como en sus grabados, un fragmento que representa el mecanismo

149 Análisis gráfico en planta del trazado regulador del proyecto de los Concrete Buildings en Marfa, Texas.

150 Análisis gráfico en perspectiva axonométrica de la organización en capas superpuestas del proyecto de los Concrete Buildings en Marfa, Texas.

151 Fotografía de la construcción de los Concrete Buildings en Marfa, Texas, tomada en 1989.

152 Fotografía de dos de los Concrete Buildings en Marfa, Texas, tomada tras su construcción.

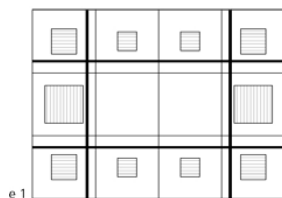


152

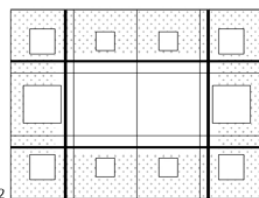
de la retícula en su origen, con capacidad extensiva sobre la superficie. En definitiva, y desde un plano conceptual, representaba el deseo de concretar un modelo ideal para el artista de las condiciones óptimas para la exposición de arte, con posibilidad de aplicación en otros museos.

La propuesta para los Concrete Buildings formó parte de todos aquellos proyectos ideados por Judd que no fueron realizados, debido según Stockebrand a una indefinición que no alcanzaría la concreción necesaria para hacerla viable¹⁰⁹. Pero en este caso sí se inició la construcción en 1988, tras la apertura de la Chinati Foundation en octubre de 1987, cuando se presentó con entusiasmo el proyecto. Parece que en enero de 1988 se produjeron las licitaciones de la fase previa a la construcción y se compró una grúa, con la intención de empezar en febrero las labores de encofrado para confeccionar los paneles modulares de hormigón armado¹¹⁰; algo que se llevó a cabo según la técnica constructiva del *tilt-up*, construyendo *in situ* sobre el suelo las piezas que luego serían izadas y colocadas (figura 151), emulando lo que ya se había hecho con sus objetos de hormigón. La construcción se extendió hasta octubre de ese mismo año, cuando la obra se detuvo con apenas dos edificios realizados, ubicados en las esquinas noreste y noroeste de la trama (figura 152). Monty O'Neal ha apuntado que esa detención de los trabajos de construcción se habría producido por un traslado de los operarios a otro punto, pero Richard Gachot atribuye el cierre de la obra a otras causas, entre las que se encuentran la baja calidad del resultado, los sobrecostes y falta de recursos económicos, así como la aparición de importantes deficiencias estructurales¹¹¹. Al margen de la causa principal que hubiera conducido a la interrupción del proyecto, lo cierto es que las deficiencias detectadas hicieron inviable su reparación y la reanudación de la construcción.

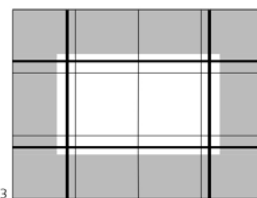
Lo que puede reconocerse en sus Concrete Buildings es el meritorio intento de erigir uno de los proyectos más significativos en la pretendida simbiosis formada entre el arte y la arquitectura. Cabe añadir que la planificación del complejo en Marfa tuvo lugar coincidiendo simultáneamente con lo que se ha definido como su etapa europea, por lo que las similitudes con el trabajo de este periodo se tornan evidentes. Fue precisamente en Europa donde realizó a menor escala dos proyectos que beben de los mismos principios configurativos, como se verá a ahora, pero empleando la trama en interiores.



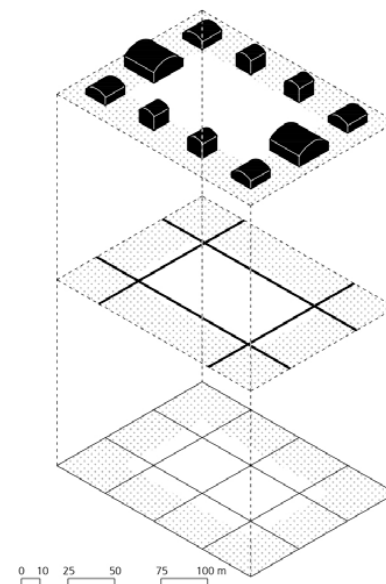
e 1



e 2



e 3



150

109. STOCKEBRAND, Marianne, *op. cit. supra*, nota 102, p. 37.

110. GACHOT, Richard, *op. cit. supra*, nota 98, p. 36.

111. En esa identificación de las causas, Gachot señala que fue el arquitecto Paul K. Woods quien se habría encargado de emitir un informe técnico sobre la obra ejecutada en noviembre de 1989, concluyendo que el agrietamiento que presentaban las superficies evidenciaba serios problemas estructurales, debidos a un mal diseño y cálculo. Véase *ibíd.*, pp. 38-39.



153

VI.4.3. Trazado invisible en el MAK de Viena (1986-1996)

El trabajo que ahora se estudiará, supone la aplicación de la trama en la organización de espacios interiores; una trama que será menos explícita en su presentación, pero que servirá también para organizar un ámbito expositivo. Esta oportunidad para aplicar sus recursos configurativos a menor escala, habría surgido de la mano de Peter Noever, comisario austriaco, cuando éste fue nombrado director del Museo de Artes Aplicadas de Viena en 1986. En este momento, Noever tomó la decisión de rediseñar el proyecto expositivo del museo, e invitó a artistas contemporáneos a redefinir la exhibición de la colección. Entre esos artistas participantes, y según recoge Thomas Köhler en su estudio, parece que Noever invitó a Jenny Holzer, Günther Förg, Heimo Zobernig y al propio Donald Judd¹¹². Como punto de partida, la invitación constituía el reto de poner en práctica aquellas ideas que habían surgido precisamente de la crítica de una mala adecuación expositiva en instituciones de todo el mundo. No obstante, y a pesar de que Noever y Judd colaboraron con posterioridad en diversas ocasiones como ya se ha apuntado en la investigación, el artista fue receloso con la propuesta en un primer momento:

Tenía dudas sobre la idea de dejar que los artistas prepararan las instalaciones a partir de objetos de épocas pasadas, y todavía las tengo. Éste debería ser el trabajo de los comisarios responsables de los objetos, a pesar de mi continua crítica a la forma generalmente artificial en la que se instalan esos objetos. La contratación de artistas para realizar estas instalaciones es probablemente una manera de proceder en la resolución de instalaciones cuestionables. Acepté la propuesta con buena voluntad hacia el museo, y siempre con la intención de que no contradijera la opinión del comisario responsable, Christian Witt-Dörning. Creo que hicimos un gran esfuerzo por nuestra parte; [...] hicimos todo lo posible sin ninguna molestia¹¹³.

153 Fotografía interior de la estancia de porcelana del Palais Dubsky de Brno, fechada en torno a 1740.

154 y 155 Fotografías interiores de la sala barroca del Museo de Artes Aplicadas de Viena, tras la intervención llevada a cabo por Donald Judd.

156 Planta de la intervención de Donald Judd en el Museo de Artes Aplicadas de Viena.

157 Análisis del trazado en planta de la intervención de Donald Judd en el Museo de Artes Aplicadas de Viena.



154



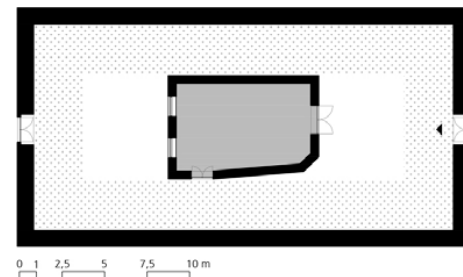
155

Los requisitos programáticos a los que Judd debía enfrentarse vendrían determinados desde la reorganización de una sala del museo, con una colección de mobiliario barroco de estilo austriaco y alemán. Se trataba de un conjunto de muebles que podrían ejemplificar según la institución el desarrollo tipológico, técnico y formal que habría tenido lugar entre los siglos XVII y XVIII, en buena medida por influencia de lo francés¹¹⁴. Entre esos muebles se encontraban armarios, escritorios, relojes y objetos decorativos, que por su idiosincrasia formaban con frecuencia una unidad decorativa con la habitación en la que se disponían. Así pues, y de entre todos esos elementos que Judd debía integrar desde su lógica creativa, destaca por su complejidad la estancia de porcelana del Palais Dubsky de Brno (figura 153); una habitación que debía formar parte de la sala expositiva de mayor tamaño, y que era representativa del trabajo con el referido material cerámico en la Viena de principios del siglo XVIII.

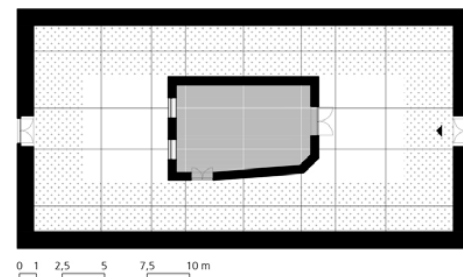
Más allá de las primeras dudas sobre este proyecto al que había sido invitado a participar, Judd aceptó el encargo para ser desarrollado en colaboración de experto en artes decorativas, Christian Witt-Dörning. Con él colaboraría tomando en conjunto las decisiones de su propuesta expositiva, pero en las decisiones de la configuración general de la sala, se advierten los principios del sistema de trama que Judd estaba empleando en esos años; principios que trazaban en la planta de la sala expositiva una retícula espacial, en la que iban a disponerse todos los objetos decorativos. De esa manera, todo parece apuntar que Judd se encargó de la presentación del referido mobiliario, de conformidad con Witt-Dörning, dando lugar a una propuesta que aún se exhibe en el museo a día de hoy (figuras 154 y 155).

Una de las primeras decisiones que se tomaron fue la posición de la sala Dubsky que, evitando su disposición en la esquina del área expositiva, decidió colocarse en su centro, presentándola sin complejos; una decisión que pretendía simplificar ese espacio expositivo principal, y hacerlo reconocible desde el punto de vista perceptivo, generando espacios equivalentes en torno a la volumetría de la histórica habitación¹¹⁵. Todo apunta a que el artista trató de minimizar además los impactos que podía ocasionar esa habitación en el centro de la sala mayor, pues dio instrucciones muy precisas sobre su envolvente exterior. Parece que habría sido él quien solicitara que ese recubrimiento de la sala Dubsky se efectuara con el mismo acabado que la pared interior de la sala principal en la que quedaba insertada¹¹⁶. Con ello, la difícil integración quedaba resuelta, y se generaba un doble espacio, interior y exterior al mismo tiempo, con la coherencia requerida en la instalación del resto de objetos decorativos.

Se definía en esos términos la posición de los dos recintos, que desde la planta aportada podría reconocerse en un esquema casi concéntrico (figura 156), de no ser por el chaflán que presenta la sala Dubsky en el punto en el que está dispuesta su chimenea interna. A partir de tal decisión, el siguiente paso habría consistido en organizar adecuadamente dicho ámbito espacial principal. Desde el examen de la colocación que



156



157

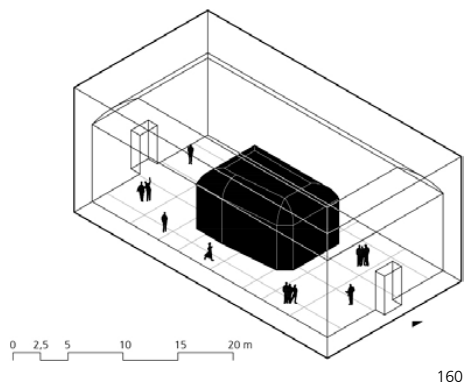
112. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 104.

113. *Ibid.*, p. 105. Se ha partido de la cita completa que recoge Thomas Köhler, aunque se ha ampliado en su contenido con una versión de la misma que aporta el propio Museo de Artes Aplicadas de Viena.

114. Podría decirse que se trataría de un enfoque tradicional en su discurso, pero que quiso hacerse compatible con la participación de artistas contemporáneos en su presentación expositiva; algo que también se habría llevado a cabo en otras salas del museo, como las dedicadas al estilo Biedermeier o al movimiento Art Nouveau, solo por citar algunas.

115. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, pp. 105-106.

116. *Ídem.*



160

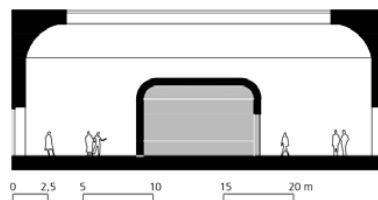
presentan las piezas de mobiliario en la actualidad, pueden reconocerse en un proceso de análisis inverso aquellos principios configurativos que se habrían seguido en su disposición expositiva. Así pues, es posible efectuar un trazado de líneas ortogonales al recinto, que conectan las posiciones que presentan dichos objetos, en lo que podría ser una retícula virtual latente en su organización; una malla que se habría desplegado con aparente isotropía en los límites espaciales del área de intervención propuesto, sirviendo en la modulación del espacio principal y en la armonización de su percepción (figura 157). A la vista de ese trazado, la trama vuelve a hacerse evidente como dispositivo ordenador, al igual que en aquellos otros trabajos que Judd estaba desarrollando simultáneamente.

Espacialmente, la trama invisible favorece la experiencia perceptiva del espectador, que reconoce una disposición de los objetos coherente y armónica, sin que a simple vista sea consciente del trazado regulador. En tal experiencia, mención especial merece la volumetría de la sala Dubsky, pues su presentación en el centro de un campo tridimensional mayor con su condición aséptica, produce un efecto muy similar a la visión de sus objetos artísticos, aunque a menor escala. Analizada en sus secciones (figuras 158 y 159), en la propuesta sí se reconoce la relación espacial que se genera entre el volumen contenido y el continente, que se activa desde el movimiento del público en la interacción con su disposición; una relación espacial recurrente en la arquitectura, y que Francis D. K. Ching tipifica desde las posibilidades de diferenciación dimensional que pueden generarse en un interior desde la combinación de espacios¹¹⁷; algo que habría incorporado Charles Moore en su trabajo, y que Cornelis van de Ven definió como una concepción dual del espacio¹¹⁸. De modo afín, el proyecto de Judd integró el volumen interior con la regularidad de la trama, buscando una fusión plena entre arte y arquitectura (figura 160).

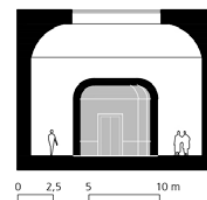
Con todo ello, la respuesta de Judd a la invitación de Noever demuestra el éxito de la iniciativa, en la que artistas de la escena contemporánea resolvieron un entorno expositivo de un arte anterior, con sus claves personales. En el caso de Judd, éste pudo ejemplificar el tratamiento expositivo que venía reclamando, y hacerlo además desde el recurso a la trama espacial, en la senda de otras de sus propuestas; al igual que en ellas, puede decirse que la lectura existencial de ámbitos definidos como parte de realidades más amplias, también puede reconocerse como noción conceptual incorporada en Viena.

158 y 159 Secciones de la intervención de Donald Judd en el Museo de Artes Aplicadas de Viena.

160 Análisis del trazado en perspectiva axonométrica de la intervención de Donald Judd en el Museo de Artes Aplicadas de Viena.



158



159

VI.4.4. Trazado visible en Paleis Lange Voorhout (1991-1992)

Con posterioridad al proyecto presentado por Judd para el Museo de Artes Aplicadas de Viena, hubo otra oportunidad para intervenir espacialmente en la configuración interna de un recinto expositivo; una oportunidad en la que volvería a emplear las posibilidades organizativas de la trama sobre la superficie horizontal del suelo, y hacerlo además desde una presentación explícita de la misma. Se habría tratado de la invitación que Judd recibió por parte de Rudi Fuchs, comisario y crítico de arte de origen holandés, para plantear una intervención muy puntual en el Paleis Lange Voorhout de ciudad de La Haya. Según Thomas Köhler, parece que la invitación habría surgido después de que Fuchs hubiera recibido el encargo por parte de la administración local, de rediseñar el espacio interior de lo que habría funcionado como palacio real, para adaptarlo a un uso expositivo¹¹⁹. Pero lo que pudo haber constituido una ocasión para poner en práctica por parte de Judd sus ideas sobre la presentación del arte, únicamente consistió en el diseño del suelo del edificio; algo que, siendo una actuación más comedida, trataría de no alejarse de esos principios. Así pues, el artista partió de un edificio histórico que conservaba buena parte de sus elementos originales como puertas, ventanas, chimeneas y molduras decorativas, sobre los que se contemplaban pocos cambios para adaptarse a los sistemas de exposición contemporáneos. Según Köhler, dichos cambios habrían consistido en actuaciones muy puntuales sobre los techos de la construcción¹²⁰, quizás para la instalación de la iluminación adecuada al contenido expositivo.

La planta general del edificio, con una proporción muy próxima a la geometría del cuadrado, se integraba por todo un conjunto de habitaciones comunicadas en un esquema de anillo, que dejaba en el centro una escalera principal. Dichas estancias se abrían al exterior en las fachadas delantera y trasera de la construcción, pues parece que desde un primer momento se contemplaba la existencia de edificios a ambos lados, completando el frente de una manzana en el casco histórico de La Haya, en el entorno de la calle Lange Voorhout. Todo ello se aprecia en la planimetría histórica localizada sobre el proyecto (figuras 161, 162 y 163), representada en planta, alzado y sección conforme al diseño original; un diseño realizado por el arquitecto Pieter de Swart en 1760 como vivienda para Anthony Patras, quien fuera alcalde de Sloten, Friesland, y cuya construcción fue completada en el año 1764. Fueron muchos los episodios acontecidos con el edificio hasta que este se convirtiera en residencia real en 1864¹²¹; transcurros históricos que se sucedieron hasta 1990, cuando la familia real habría vendido la propiedad al municipio de La Haya, con el objetivo de reconvertirla en un espacio cultural para la ciudad.

A la hora de intervenir en el edificio desde una redefinición del suelo, el artista trató de establecer una estrategia de actuación que fuera coherente como conjunto, a pesar de las distintas salas que componían la planta. Es por ello que el reto habría consistido en llevar a cabo un ejercicio de integración espacial de distintas áreas estanciales, con

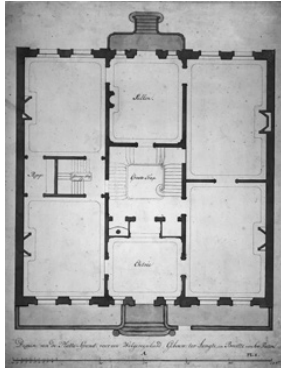
117. CHING, Francis D. K., *op. cit. supra*, nota 62, pp. 180-181.

118. VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Trad. de Fernando VALERO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, p. 24. ISBN 84-376-0316-1.

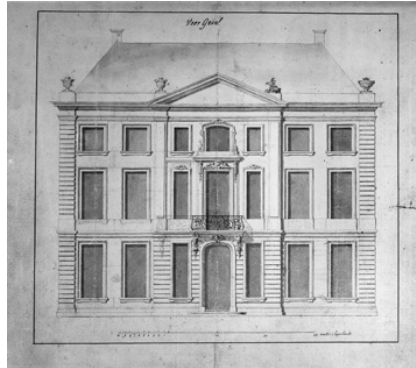
119. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 108.

120. Ídem.

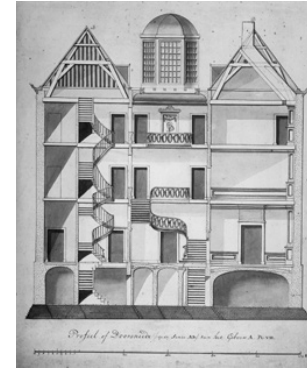
121. La histórica construcción, que en la actualidad alberga la colección del artista neerlandés Maurits Cornelis Escher, conocido por sus grabados y figuras imposibles, cambió de propietarios en diversas ocasiones antes de convertirse en propiedad privada de la familia real. La institución que gestiona el edificio señala que Anthony Patras se lo habría vendido a Archibald Hope en 1796, quien habría hospedado a Napoleón en un viaje que éste realizara por el país en 1811. En 1896 sería cuando fue adquirido por la Reina Madre Emma de los Países Bajos, quien lo habría convertido en palacio de invierno.



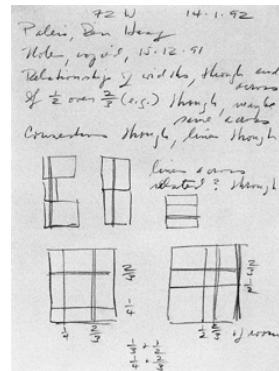
161



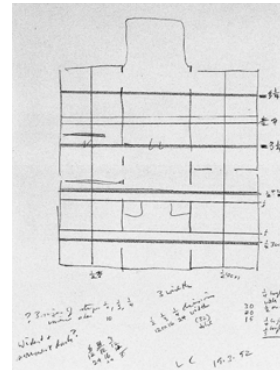
162



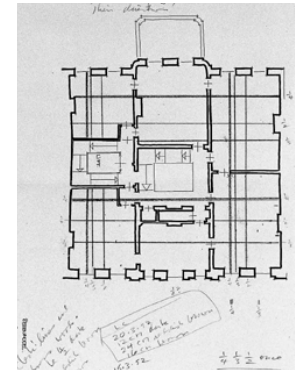
163



164



165



166

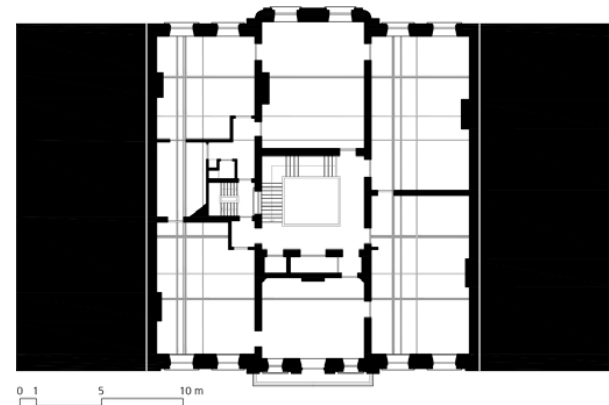
161, 162 y 163 Planimetría histórica del Paleis Lange Voorhout de La Haya, Países Bajos.

164 Donald Judd, *Sketch and Notes for the Wood Work*, 1992. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

165 y 166 Donald Judd, *Schematic Drawings of the Ground Floor and the First Floor*, 1992. Dibujos y anotaciones a lápiz y rotulador sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

167 Planta del diseño de Donald Judd para el suelo del Paleis Lange Voorhout de La Haya, Países Bajos, elaborada a partir de documentación original.

168 Donald Judd, *Wood Joint Sketches*, 1992. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



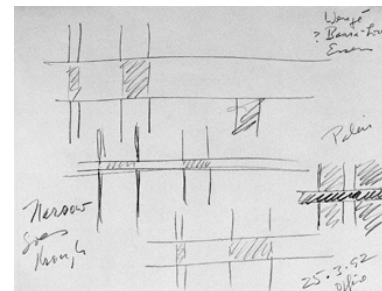
167

una propuesta basada exclusivamente en un trabajo con las posibilidades del suelo. Sus primeras ideas para el proyecto quedaron reflejadas en un dibujo de enero de 1992 (figura 164), donde se reconocen ciertas líneas que atraviesan y vinculan estancias de distinta geometría; líneas que se transforman a su vez en una trama continua, con un trazado unificador que empieza a ser tanteado en su modulación, y que mostraría su presencia parcial en todas las habitaciones. Con ese enfoque, afín al de sus otros trabajos analizados, estaría tratando de compartimentar el espacio en su uso expositivo, y hacerlo coherente y dinámico para aquel público que lo recorre.

En la definición material del pavimento, Judd optó por emplear un suelo de parqué con continuidad en todas las estancias, que combinaría con diversos colores para generar la retícula superficial que estaba diseñando. Para concretar la posición de sus líneas, finalmente se decantó por una división del conjunto de la planta en sus dos direcciones, siguiendo una proporción elemental de cuartos, tercios y mitades. Dos dibujos fechados el 19 de marzo de 1992 ilustran muy bien esa modulada proporción del trazado, aunque se detectan ciertas diferencias en su representación, que ayudan a comprender la posición final de las líneas (figuras 165 y 166). El primero de ellos, más esquemático en su definición, traduce en la planta general aquellos tanteos dimensionales expresados en sus primeros dibujos aproximativos. Ya en el segundo, incorpora con una mayor claridad en su definición los cerramientos y particiones que configuran la distribución interna, y la posición de las líneas de la retícula se establece con total precisión; unas líneas que parecen coincidir, dentro de su modulación, con la dirección que establecen tabiques y machones, y con la alineación de puertas, ventanas y chimeneas. Con ello se explicaría la afirmación de Köhler cuando pronunciara que “*todo el sistema de líneas se basa en la planta del edificio y juega con las dimensiones históricas*”¹²², recogido en esta planta redibujada (figura 167).

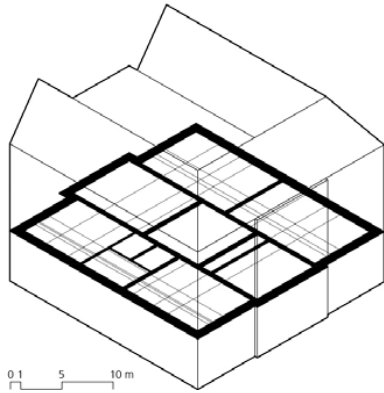
El patrón geométrico fue realizado finalmente, según la institución que gestiona la actual muestra *Escher in Het Paleis*, con cinco tipos diferentes de madera: fresno, angelique, kambala, wengué y merbau. Maderas que habrían sido exploradas en su combinación en otro dibujo del 25 de marzo de ese mismo año (figura 168), donde se estudia la trabazón en la superposición de líneas perpendiculares. De un modo más concreto, en el mismo parece que se analiza la doble opción de ejecutar dichas líneas como trazos opacos superpuestos, o de hacerlo recreando un efecto de visión combinada en sus intersecciones. Parece que la primera opción alternativa habría sido la escogida finalmente, como se refleja en una serie fotográfica del museo tomada como un resultado final de su ejecución (figura 169).

Más allá de los fragmentos que se reproducen con cierta autonomía en cada una de las salas del edificio, la retícula se extiende con carácter unificador por todas las estancias que configuran la planta del edificio. Esto genera toda una serie de conexiones visuales para el espectador que sigue el recorrido expositivo, y que a partir de trazos aparentemente inconexos va a ser capaz de descubrir un diseño común; algo así como una especie



168

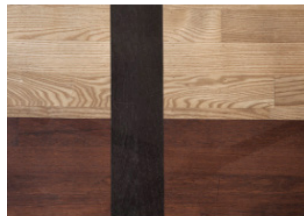
122. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 108.



172

de marcas o huellas en la superficie, que tratarían de reproducir de manera abstracta los límites de la arquitectura en la que se integran, y que se presentarían como un ejercicio de descubrimiento. Y lejos de implicar un diseño disruptivo en la espacialidad de las salas, la propuesta se habría resuelto como un sistema de ordenación y cruce de coordenadas para acomodar muestras¹²³. Así pues, parece que, al igual que hubiera dispuesto en su proyecto expositivo de Viena, la trama, ahora visible, trataba de concretar también una armoniosa distribución espacial de aquello que allí fuera a exhibirse; una propuesta muy versátil en su acomodación expositiva, que resolvió la integración de las estancias, aunque estas se presentaran con distintos colores de pared (figuras 170 y 171).

En cualquier caso, y a la luz de la axonometría que se acompaña (figura 172), vuelve a descubrirse una realidad muy específica, definida con reglas propias, dentro de los límites interiores del edificio histórico; una realidad que, con su principio configurativo, sería capaz de extenderse no solo entre las salas contiguas que componen la geometría de su planta, sino más allá de las mismas en continuidad con la trama¹²⁴. De nuevo, se trataría de un esquema del nuevo enfoque existencial al que Donald Judd vendría aludiendo, y que se ejemplificaría desde la utilización de la trama en su trabajo.



170



171

169 Fotografías de detalle de los encuentros en madera diseñados por Donald Judd para el suelo del Paleis Lange Voorhout de La Haya, Países Bajos.

170 y 171 Fotografías interiores de dos de las salas del Paleis Lange Voorhout de La Haya, Países Bajos, con el suelo diseñado por Donald Judd.

172 Análisis del trazado en perspectiva axonométrica de la intervención de Donald Judd en el suelo del Paleis Lange Voorhout de La Haya, Países Bajos.

169

VI.5. GRANDES PROYECTOS URBANOS COMO INTEGRACIÓN DE LO MODULAR Y LO TRAMADO

Dando continuidad a todos esos trabajos que integraban en su creación lo modular y lo tramado, Judd también se enfrentó en esos años a proyectos en la escala de la ciudad, donde comprobaría la validez de sus principios. Es quizás en estas propuestas donde sus planteamientos adquieren una visión plenamente arquitectónica, y donde se aprecia una aceptación de la realidad de la ciudad desde su condición empírica. No obstante, y a modo de contextualización, esa ciudad a la que se iba a enfrentar Judd fue la que a partir de los años cincuenta acogió la realización de proyectos urbanísticos planteados como megaesculturas; proyectos que entendieron la ciudad como megaforma expresiva, y que dieron lugar en años siguientes al surgimiento de edificios que fueron verdaderos objetos urbanos, representando la estética del Postmodernismo. Ante esas tendencias, que comportaban una renuncia al contexto desde una lógica autorreferencial, Judd se habría mostrado contrario desde la teoría y la práctica.

Una de las primeras referencias que Judd hace a esa nueva visión arquitectónica se localiza en una nota de 1983, en la que alude al AT&T Building de Philip Johnson en Nueva York para explicar su punto de vista (figura 173). Según el artista, se trataba de un trabajo a la moda que no se corresponde con un buen proyecto, por estar supeditado a la primacía de la forma; forma que, solo si no se degenera, “*se llama arte o arquitectura*”¹²⁵. La situación se agravaba por el crecimiento masivo de rascacielos que, sin ser económicos, se convirtieron en el nuevo símbolo de la sociedad; algo perjudicial a los ojos del artista. Pero no solo ese tipo de construcciones se erigieron bajo el lema de lo postmoderno, y Judd criticó otros proyectos como la Piazza d’Italia de Charles Moore en Nueva Orleans (figura 174), en la que se recurría a un clasicismo en un escenario de columnas artificiales; un ejemplo que eliminaba todas las posibilidades creativas, contrariamente a las palabras de Josef Albers que Judd rescata en su crítica: “*la tradición del arte es crear, no revivir*”¹²⁶. A ese respecto, Judd apreció que la arquitectura se estaba degradando al tiempo que el comercialismo se imponía, y aseveró que “*lo ‘postmoderno’ es un sinsentido, ya que ‘moderno’ significa lo que es ahora; el término resulta algo hipócrita, pues la escasa influencia de los arquitectos ‘modernos’ es la responsable de la banalidad de esa arquitectura*”¹²⁷.

123. Ídem.

124. En este caso Judd sí propuso una intervención en el exterior, no realizada, aunque se desconoce si la misma podría haber guardado algún tipo de relación con la retícula interior. Se trató de un diseño para el espacio natural ubicado frente al edificio, y en uno de sus textos, Judd reconoce haberlo resuelto “*disponiendo bonitos ladrillos en patrones fijos, y agrupando árboles de la misma especie juntos y en paseos*”. Véase JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 24, p. 816.

125. JUDD, Donald. Notes, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 317. ISBN 978-1-941701-35-5.

126. JUDD, Donald. A Long Discussion Not About Master-Pieces but Why There Are So Few of Them: Part I. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 376. ISBN 978-1-941701-35-5.

127. JUDD, Donald. On Architecture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 406. ISBN 978-1-941701-35-5.



173

Su crítica al Postmodernismo no quedaría ahí, y en textos posteriores se referiría negativamente a otros proyectos como el Museo de Arte Moderno de Mario Botta en San Francisco (figura 175), el Museo del Diseño de Frank Gehry para Vitra (figura 176), o el Museo de Arte de Venturi y Scott Brown en Seattle (figura 177). Por el contrario, Judd abogó por una planificación urbana y una construcción con leyes más estables, como las de la simetría¹²⁸. Con ello, trataría de incorporar en sus acciones un sistema de referencias para la experiencia del espacio, sin olvidar un componente plástico, que había sabido combinar en su obra escultórica. Así, Judd efectuaría una asimilación del espacio existencial en proyectos de gran envergadura, en los que comenzaría definiendo una estructura espacial, que sirve de referencia en las percepciones transitorias que se tornan en experiencias. El sistema de tramas y alineaciones va a permitir ahora proponer sistemas complejos entrelazando flujos peatonales y rodados con edificios polifuncionales; sistemas portadores de una realidad existencial, en un contexto urbano más amplio. Este sería el caso de dos proyectos en Cleveland y Basilea, analizados a continuación.



174



175

173 Fotografía exterior del AT&T Building en Nueva York, proyectado por Philip Johnson y John Burgee y construido en 1984.

174 Fotografía de la Piazza d'Italia en Nueva Orleans, proyectada por Charles Moore y Perez Architects y construida en 1978.

175 Fotografía exterior del Museo de Arte Moderno en San Francisco, proyectado por Mario Botta y construido en 1995.

176 Fotografía exterior del Museo del Diseño para Vitra en Weil am Rhein, proyectado por Frank Gehry y construido en 1989.

177 Fotografía exterior del Museo de Arte en Seattle, proyectado por Venturi y Scott Brown y construido en 1991.

178 Localización de la intervención urbana en Cleveland, proyectada por Donald Judd entre 1986 y 1987.



176



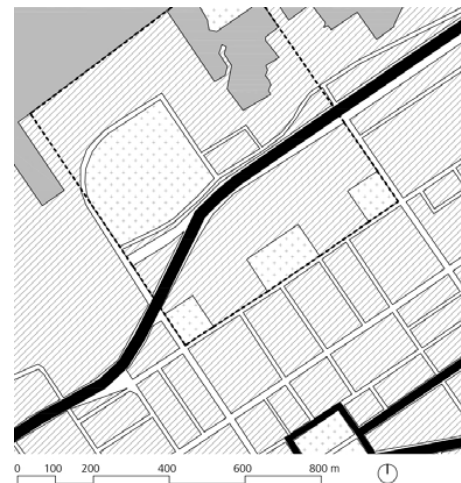
177

VI.5.1. Conexión urbana en Cleveland (1986-1987)

El primero de esos proyectos consistió en un complejo en uno de los frentes de la ciudad de Cleveland, en un lugar intermedio entre la propia ciudad y el lago Erie, desarrollado mediante un concurso al que Judd fue invitado a participar: “*A través de Coosje van Bruggen y Claes Oldenburg, Peter Eisenman y Frank Gehry, me pidieron que participara junto con los primeros, Richard Serra y Carl Andre, en un concurso para la construcción de un complejo de una compañía de seguros en Cleveland, Ohio*”¹²⁹. Se trataba por tanto de una realización arquitectónica, a la que se quería conferir cierta naturaleza artística. Si bien el concurso pudo haberse iniciado en 1986, se conserva una nota de Judd de noviembre de 1987 en la que critica el abandono de la competición por parte de Gehry, con una actitud que podría denotar una falta de interés por la ciudad de Cleveland y su historia local¹³⁰. Se desconocen las causas del hecho, aunque bien podría deberse a las consabidas tensiones latentes entre Gehry y ciertos artistas contemporáneos. Judd, que se entusiasmó con el trabajo, solicitó colaborar con él a los arquitectos Lauretta Vinciarelli, Claude Armstrong y Donna Cohen, con los que desarrolló su propuesta.

El emplazamiento propuesto estaba localizado en un borde de la ciudad (figura 178), un corte abrupto del terreno, que recoge las vías del ferrocarril y marca un límite con el área próxima al lago Erie. Arquitectónicamente, responde a una realidad que se definiría como una integración de dos planos, uno como base elevada y otro como base deprimida, que incorporan el juego de continuidad espacial y visual que se produce entre ambos; una condición en la que el plano superior, a modo de plataforma, cuenta con una visión preeminente que sobresale y domina por encima del plano ubicado en el nivel inferior. Ante esa realidad preexistente, Judd trató de integrar con su propuesta los dos niveles desde un edificio charnela, que operaba “*como el lomo de un libro, que se mueve al levantar la portada o la contraportada*”¹³¹. Actuando también en el resto del área definida, que comprendía varias manzanas de la ciudad, la parte construida iba a llevarla a cabo en esa línea fronteriza, cubriendo las vías del ferrocarril; algo que, dadas las exigencias estructurales a las que eso conducía, llevó al artista a concebir una edificación a modo de rascacielos invertido, pues “*supone una mejor posición para estas construcciones y es más barato también*”¹³². Se trataba de no alterar las visiones de la ciudad o el lago desde las percepciones en cada nivel, con un edificio zócalo que resolvería las conexiones entre los referidos ámbitos.

Otros condicionantes que definieron la propuesta de Judd habrían sido las preexistencias arquitectónicas que ocupaban cada una de las dos plataformas. En el caso de la superior, un gran parque perpendicular al borde establecía un eje que marcaba la conexión con el lago, y en su extremo se erigían dos edificios simétricos de estilo neoclásico, que albergaban el ayuntamiento de la ciudad y el palacio de justicia del condado¹³³. En el otro extremo de ese eje que determinaba el parque, otros dos edificios simétricos de menor entidad remataban el conjunto, quedando los laterales reservados para equipa-



178

128. JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 422. ISBN 978-1-941701-35-5.

129. JUDD, Donald. Cleveland. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 603. ISBN 978-1-941701-35-5.

130. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 87, p. 480.

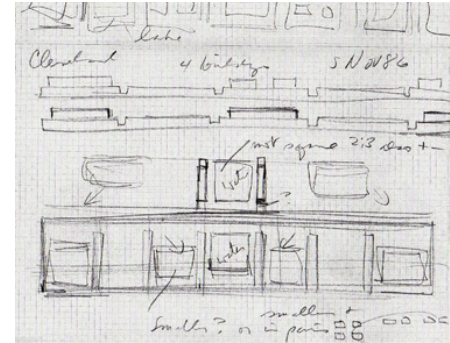
131. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 129, p. 603.

132. Ídem.

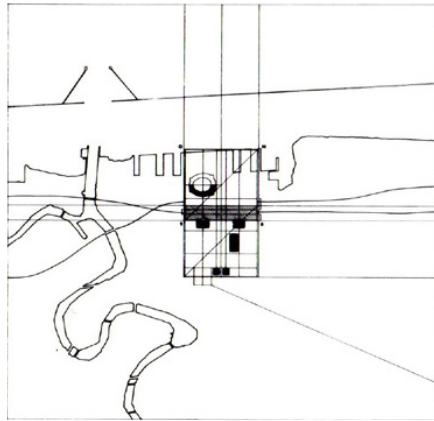
133. El diseño original fue realizado a comienzos del siglo XX por Daniel Burnham, arquitecto y urbanista estadounidense.



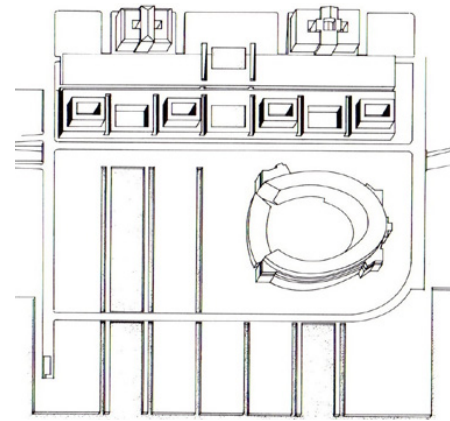
180



181



182



183

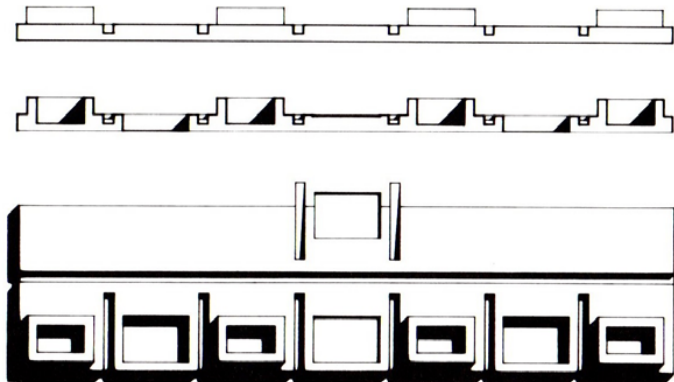
179 Fotografía exterior del Instituto Salk en La Jolla, proyectado por Louis I. Kahn y construido en 1965.

180 y 181 Donald Judd, *Project for Cleveland, with the Lake Above*, 1986. Dibujos y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

182 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Plan for the Project for Cleveland*, sin fechar. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

183 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Project for Cleveland, with the Lake Below*, sin fechar. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

185 Donald Judd and Laretta Vinciarelli, *Project for Cleveland*, sin fechar. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



185

mientos diversos. Esa organización, formada por la combinación de una plataforma y un eje, habría sido un esquema muy recurrente en la historia de la arquitectura, recuperado en proyectos como el Instituto Salk en La Jolla, California, proyectado por Louis I. Kahn (figura 179). En la parte inferior existía un gran estadio y un área de terreno que debía incorporarse a la intervención, en conexión con el plano de agua del lago. Es por ello que el proyecto planteado por Judd partía de un notable interés por la realidad del lugar, reconocido desde su análisis, que no habría sido considerado por otros participantes.

Buena parte de esas primeras ideas sobre el emplazamiento y el proyecto, están reflejadas en dos dibujos que se conservan sobre su propuesta, fechados los dos el 5 de noviembre de 1986 (figuras 180 y 181). En el primero de ellos, se reconoce una voluntad de dividir en regiones equivalentes las dos plataformas que configuraban el enclave, a ambos lados del salto de nivel y límite ferroviario. En el segundo boceto, Judd representó en planta esa banda que se sobrepondría en el referido límite, y que en su alzado quedaba resuelta como un zócalo conector, sobre el que emergían determinados volúmenes a modo de edificios; edificios que en la parte superior del documento gráfico limita a cuatro, aunque cuestiona su tamaño, y que combinaría con dos láminas de agua dispuestas en el eje organizativo. Según Judd, *“la base de los edificios públicos determinaría las dimensiones generales de nueva construcción, y su altura definiría la altura de lo que no está enfrente de los edificios preexistentes o del eje”*¹³⁴.

También se conserva una planimetría más definida y finalista, con una representación muy similar a la empleada en proyectos anteriores realizados con Vinciarelli; planimetría que despeja todo tipo de dudas en el establecimiento de una trama. El plano de situación hace explícito un estudio compositivo del área de intervención (figura 182), basado en la modulación de dos cuadrados, en cuya superposición se desarrolla la edificación. La documentación gráfica también contaba con una axonometría elemental (figura 183), donde la trama se traduce en la planta con vías de comunicación de una entidad notable. En esa retícula, el edificio funcionaba como un elemento de transición entre niveles, regulando de alguna manera el tráfico de peatones, automóviles, trenes y barcos. Según la lectura que hace Judd *“los trenes y los automóviles circulan en sentido transversal, mientras que los peatones lo hacen en el longitudinal al igual que los barcos, que recorren la mitad del camino hasta la parte baja del edificio”*¹³⁵; una imbricación de recorridos en el espacio que quedarían representados en el esquema adjunto (figura 184), donde la retícula se despliega en la superficie salvando la diferencia de cota.

El programa de usos requerido también respondía a unas necesidades complejas en sus relaciones funcionales, y debía integrar estacionamientos, oficinas, un hotel, un centro de salud y un museo, así como el Salón de la Fama del Rock and Roll, al que finalmente se le asignó otro emplazamiento¹³⁶. Sobre la trama proyectada en planta, heredera de un planteamiento desarrollado en trabajos previos más comedidos, la idea de Judd consistió en que *“el edificio fuese una cuadrícula tridimensional con luz, espacio y actividades normales*



179

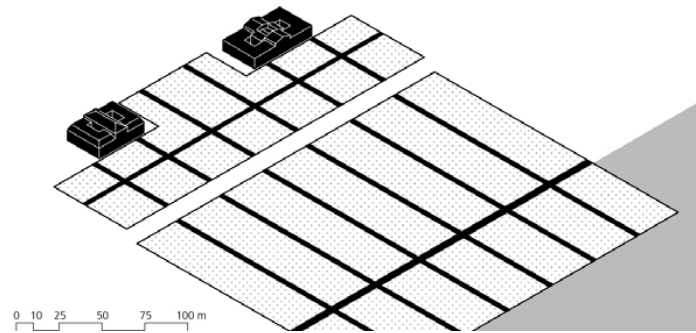
134. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 129, p. 604.

135. Ídem.

136. Esta institución se ubicó en la plataforma inferior junto al embarcadero del lago, no muy lejos del estadio deportivo, y abrió sus puertas en 1995, con un edificio diseñado por el arquitecto estadounidense de origen chino Ieoh Ming Pei.

*por todas partes, que tuviera vida en toda su dimensión*¹³⁷. Cuando esa cuadrícula adquiere esa condición tridimensional, se obtendría una realidad dual de volúmenes sólidos y vacíos, que se representó en la planta, alzado y sección que elaborara el equipo de Judd (figura 185); una estrategia que, nuevamente, partía de una definición de la retícula en planta, para luego cualificar espacialmente aquello dispuesto en su superficie para experimentar-se (figura 186).

Pese a no ser arquitecto, la actitud de Judd en Cleveland evidencia un fuerte compromiso con la disciplina arquitectónica, en lo que a la resolución de problemas reales se refiere. Así pues, se alejó de tentadoras soluciones contaminadas por la expresión formal de lo escultórico, haciendo creíble algo que, de otro modo, hubiera caído en lo irreal y lo especulativo. Con todo, puede decirse que la comprometida respuesta de Judd se ocupó de completar el patrón existencial de una realidad definida por el lugar, con capacidad de extenderse con regularidad organizativa en Cleveland. Pese a ello, la definición de toda el área hizo concretar menos los aspectos constructivos del edificio; algo que, desde la ordenación reticular, sí se desarrolló en otro de sus proyectos que se analizará a continuación.



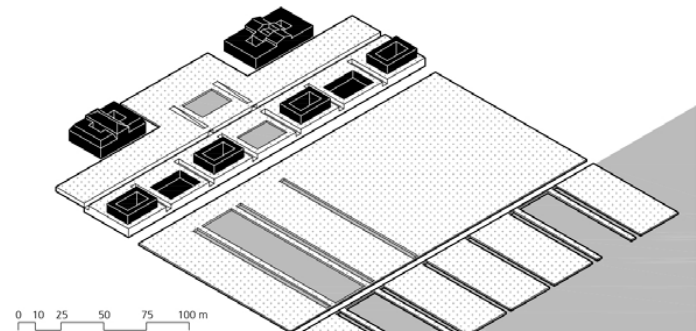
184

184 Análisis en perspectiva axonométrica de la retícula reconocida en Cleveland como base del proyecto.

186 Análisis en perspectiva axonométrica de las construcciones sobre la retícula reconocida en Cleveland.

187 Localización del proyecto del Peter Merian Haus en Basilea, proyectado por Donald Judd entre 1992 y 1994, y construido entre 1994 y 2000.

188 Fotografía del patio de Palazzo Pitti en Florencia, construido según diseño de Bartolomeo Ammanati.



186

VI.5.2. Proyecto del Peter Merian Haus (1992-1994)

El segundo proyecto a gran escala en el que Judd empleó su particular visión del espacio tramado, sería un complejo edificatorio de 200 metros de longitud, conocido en Basilea como Peter Merian Haus. La concepción del complejo, cuya presencia es inmediatamente reconocible desde el acceso en tren a la ciudad, surgió de un grupo de trabajo denominado “*Arte + Arquitectura*”, creado en fases iniciales del proyecto; un grupo que habría tratado de incluir una componente artística en la ideación del complejo, para no caer luego en una decoración ornamental sobre la edificación acabada¹³⁸. Aunque los inicios del proyecto se remontan a 1986, parece que fue en julio de 1992 cuando a través de Thomas Kellein, quien fuera director en ese momento de la Kunsthalle de Basilea y miembro del referido grupo “*Arte + Arquitectura*”, se solicitó a Judd su participación; un trabajo que consistiría principalmente en un diseño para la fachada del complejo, próximo a la estación de Basilea SBB (figura 187).

Las condiciones del acuerdo de colaboración se recogieron en el contrato que Judd firmara a comienzos de 1993 con el equipo de arquitectos, liderado por el suizo Hans Zwimpfer. Un equipo que no solo contó con la participación de Judd, sino que convocó además a un buen número de artistas para crear instalaciones en los patios generados en el edificio; entre ellos, otra artista estadounidense como Roni Horn, por cuya obra Judd habría mostrado simpatía. La intervención artística de Judd fue por tanto aquella de mayor alcance, concretada en la planificación del diseño arquitectónico y en su posterior seguimiento en la fase de construcción. En una parcela de unos 200 por 60 metros, en la que con anterioridad había habido un depósito de locomotoras, los arquitectos concibieron un primer encaje del edificio. Judd, tras la recepción de esa documentación, partió de un primer análisis del entorno, aunque reconoció no tener muchas objeciones: “*si se trabajara en la parte antigua de Basilea, habría más preocupaciones*”¹³⁹. El proyecto, planteado en origen como una nueva central de correos, requería de un programa muy extenso, fundamentalmente oficinas, distribuido en los 40 metros de altura que alcanzaría.

Una de las primeras referencias de Judd al proyecto se localiza en una nota personal del 15 de enero de 1993, tomada en Florencia, donde reflexiona sobre la estructura revestida en el patio del Palazzo Pitti de Ammannati (figura 188): “*No importa el material o la estructura, pero ésta debe ser evidente; una lección para The Bahnhof*”¹⁴⁰. Con ello, fijaba una primera idea de claridad y de coherencia estructural. Dos meses después, y tratando de hacer explícita la estructura, en un dibujo del 16 de marzo se reconoce una solución de fachada, que abogaba por envolver el edificio en su contorno (figura 189); un diseño preliminar que planteaba su resolución como una especie de rejilla metálica, que remitía a un concepto o noción de aprisionamiento, más que de envolvente integradora. Ya en mayo, emitiría un fax al equipo de arquitectos, enunciando el enfoque con el que quería cualificar su intervención: “*El edificio no puede ser rutinario o rutinariamente raro; debe ser claro en*



188



187

137. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 129, p. 604.

138. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 109.

139. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 5, p. 16.

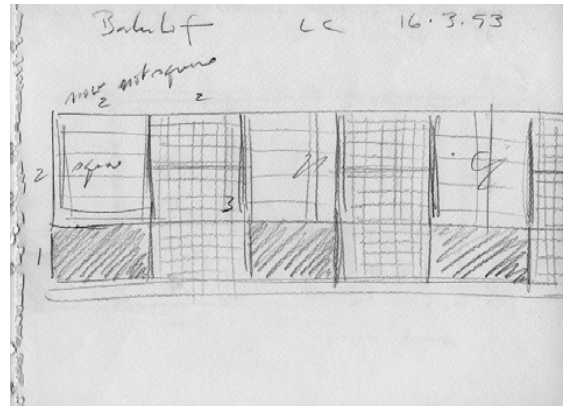
140. JUDD, Donald. Notes, January 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 807. ISBN 978-1-941701-35-5.



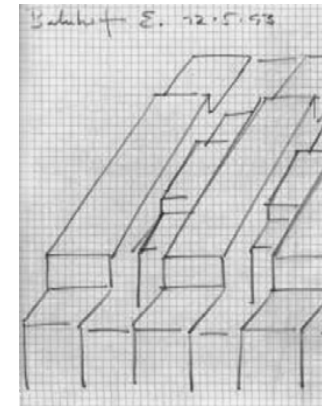
190

su estructura y en sus funciones; debe ser visto como un conjunto, un todo conceptual, y un todo de partida no aditivo”¹⁴¹. Unas especificaciones directas en su mensaje, que se orientaban a hacer visible la estructura desde la fachada, y a conseguir una percepción unitaria del conjunto; un propósito de unidad perseguido en toda su producción de objetos¹⁴², que reuniría ahora los diferentes bloques del edificio y sus programas específicos.

Thomas Köhler relata que el escalonamiento de los bloques paralelos, planteado desde la adaptación al contexto, entrañó un primer reto para Judd, que trató de solventar desde el remate de cubierta; un remate que se planteó hasta en dos versiones como un techo de sección semicircular, en la línea de sus Pabellones de Artillería y sus Concre-



189



191

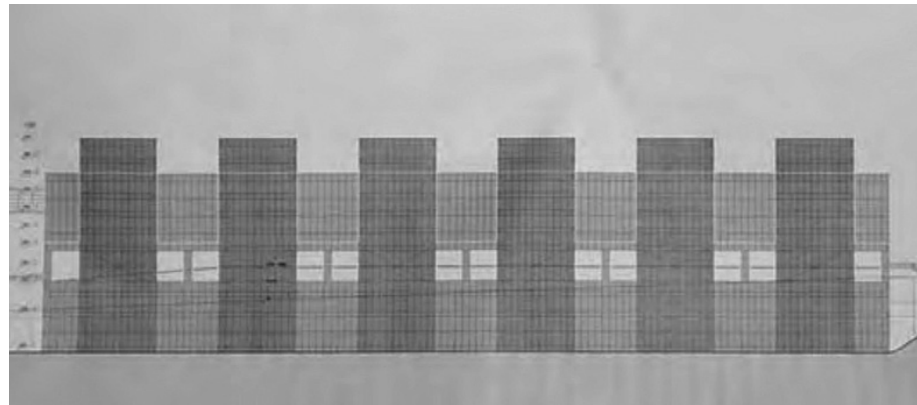
189 Donald Judd, *Sketch for the Peter Merian Haus*, 1993. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

190 Donald Judd, *To Susan Buckwalter*, 1964. Esmalte de color azul sobre aluminio y hierro galvanizado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

191 Donald Judd, *Sketch for the Peter Merian Haus*, 1993. Dibujo y anotaciones a lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

192 Donald Judd y Zwimpfer Architects, *Facade for the Peter Merian Haus*, 1992. Planimetría a tinta sobre papel. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

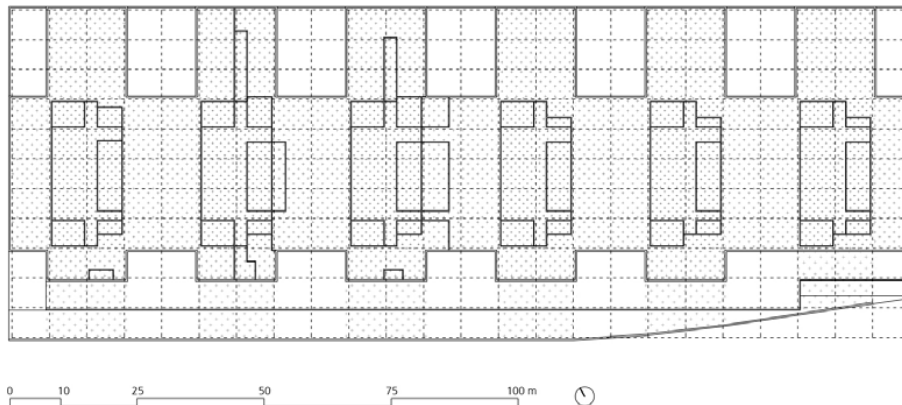
193 Análisis en planta de la retícula del Peter Merian Haus, base de la organización interior del edificio.



192

te Buildings, y fue cuestionado en su estética hasta ser rechazado¹⁴³. La tercera versión planteó una revisión de esa idea, y se basó en asumir sin prejuicios la volumetría de esos bloques, con unos remates dentados idénticos, que conferirían continuidad al edificio; algo así como lo que ocurre en su objeto *To Susan Buckwalter*, de 1964 (figura 190), donde un perfil tubular representaba la solidificación de la muesca de cuatro cajas idénticas, integrándolas como un objeto único y reconocible. Según otro dibujo (figura 191), éste del 12 de mayo, los bloques con sus respectivos escalonamientos se disponían a intervalos regulares, uniéndose en sus puntos más bajos con lo que podía ser la fachada integradora. En ese punto, más cerca de lo que sería la solución final, se estudió con el equipo de arquitectos una solución material que pudiera distinguir lo construido del cerramiento de los patios¹⁴⁴. Así pues, y según el artista, “se optó por alternar vidrio opaco, a través del cual no se puede ver, con vidrio transparente, para encerrar los patios”¹⁴⁵, configurando el alzado (figura 192).

Parece que Judd también fue preguntado por otros aspectos, con objeto de incorporar el máximo número posible de ideas artísticas que complementarían la definición arquitectónica. Y aunque las competencias del artista estuvieron limitadas, por las recomendaciones sugeridas puede reconocerse el interés manifestado por la trama organizativa del conjunto, aunque no hubiese dependido de él directamente dicha configuración. A través de un esquema en planta (figura 193), se torna evidente la retícula generada por las proyecciones arquitectónicas, en su encuentro con la compleja red de recorridos que se organizan en su interior; entre aquellos más destacados, el recorrido peatonal en superficie que sigue la longitud del edificio, y el trazado ferroviario en sótano que resolvió bajo el conjunto una estación de mercancías. A partir de ello, y persiguiendo la unidad de la forma, el complejo se desarrolló a modo de caja funcional, donde la trama de recorridos constituiría la clave de una experiencia temporal¹⁴⁶.



193

141. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 112.

142. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd. En: *Branca. Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, pp. 11-12. ISSN 2183-9190.

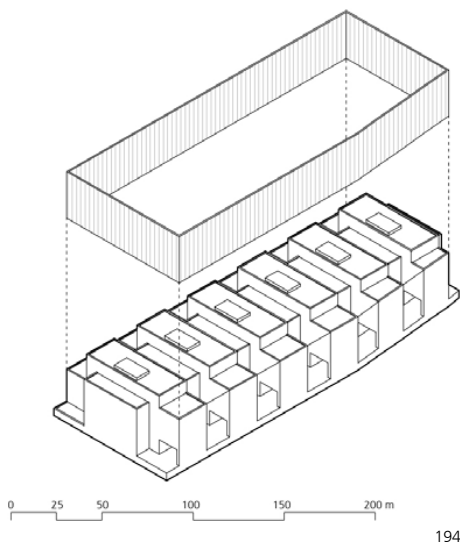
143. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 113.

144. *Ibid.*, p. 115.

145. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 5, p. 16.

146. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, p. 27. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>

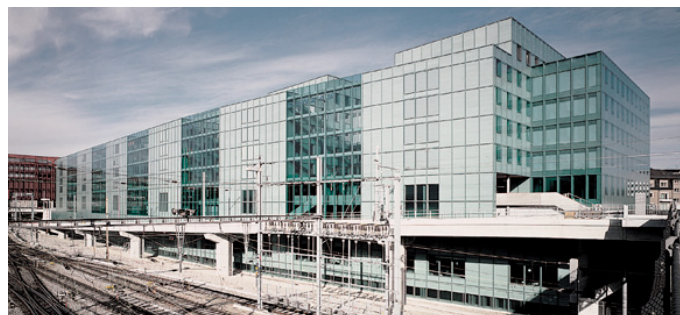
147. KÖHLER, Thomas, *op. cit. supra*, nota 54, p. 114.



194

Existen constancias de que esa regularidad de la trama sí fue trasladada al espacio interior del edificio por deseo expreso de Judd, en un intento de clarificar una espacialidad, que en casos anteriores entrañaba una operación de limpieza arquitectónica. Para ello fijó en 3 metros la altura de sus interiores, y trató de hacer evidente la sinceridad constructiva de su estructura: un armazón de acero que, siguiendo un orden modular, llevaba a la tridimensionalidad la retícula que organizaba la planta; algo así como lo que se representa en el esquema adjunto (figura 194), donde queda clara la contención de esa trama espacial por parte de las fachadas. La claridad del espacio interno que resultaba del esqueleto trató así de protegerse, prescindiendo de sistemas de iluminación o de rociadores antiincendios¹⁴⁷.

A la luz del resultado de la construcción, que se inició tras la muerte de Judd en 1994 y se extendió hasta el año 2000, se descubre que la intervención del artista no solo implicó el confinamiento de una realidad existencial desde el cerramiento de fachada, sino que también hizo evidente la trama generadora plasmada en su piel (figura 195). Ya en el interior (figura 196), la lógica modular se reprodujo, con la imagen clara de una trama que, partiendo del plano, se desplegó en las tres dimensiones.



195



196

194 Análisis en perspectiva axonométrica de la fachada del Peter Merian Haus, envoltorio de los espacios interiores del edificio.

195 Fotografía exterior del edificio del Peter Merian Haus en Basilea, proyectado por Donald Judd y construido entre los años 1994 y 2000.

196 Fotografía interior del edificio del Peter Merian Haus en Basilea, proyectado por Donald Judd y construido entre los años 1994 y 2000.

BIBLIOGRAFÍA

- AGEE, William C. Endless Possibilities of Color, continued. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 194-227. ISBN 978-0-300-19765-5.
- BUTCHER, Sterry. Judd, Bagpipes, Tartans, and Time. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2012, vol. 17, pp. 16-19 [consulta: 29-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>
- CHING, Francis D. K. *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. 2.ª ed., 6.ª tirada, trad. de Santiago CASTÁN. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. ISBN 978-84-252-2014-2.
- COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 6-125. ISBN 987-0-500-51772-7.
- COLES, Alex. It's Hard to Find a Good Theory of Furniture. En: Nigel PRINCE, ed. *Donald Judd: A Good Chair is a Good Chair*. Birmingham- Múnich: Ikon Gallery y Pinakothek der Moderne, 2011, pp. 97-102. ISBN 978-1-904864-65-3.
- DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 4-13 [consulta: 02-05-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>
- EISENMAN, Peter. Arquitectura de cartón: Casa II. En: VV.AA. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 25. ISBN 84-252-0861-0.
- FILLER, Martin. Charles & Ray Eames, 1907-1978 / 1912-1988. Diseño a dúo. En: *AV Monografías*. El siglo americano. Madrid: Arquitectura Viva, julio-agosto 2000, n.º 84, pp. 50-65. ISSN 0213-487X.
- FRAMPTON, Kenneth. De Stijl. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 121-134. ISBN 84-206-7053-7.
- GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, pp. 24-92 [consulta: 07-05-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>
- GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel. *La estética y el arte moderno*. Madrid: Centro de Información para Médicos, 1977. ISBN 84-400-2511-4.
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE BASÚS. Madrid: Editorial Taurus, 2016. ISBN 978-84-306-0125-7.
- HALLEY, Peter. El despliegue de lo geométrico. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Artea eta espazioa / El arte y el espacio*. Trad. de Magalí MARTÍNEZ SOLIMÁN y Maribel VILLARINO RODRÍGUEZ. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, p. 91. ISBN 978-84-95216-81-6.
- HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.
- JITTA, Mariette Josephus. On Series. En: Jörg SCHELLMANN y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, pp. 24-29. ISBN 3-88814-710-7.
- JUDD, Donald. Concrete Buildings. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 88-89. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. Eichholteren. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 116. ISBN 3-89322-495-5.
- JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 810-818. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. A Long Discussion Not About Master-Pieces but Why There Are So Few of Them: Part I. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y

- Judd Foundation, 2016, pp. 352-376. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Art and Architecture, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 338-351. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Cleveland. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 602-606. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Imperialism, Nationalism, and Regionalism. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 268-282. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. In Addition. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 612-616. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Interaction of Color by Josef Albers. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 98-102. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. It's Hard to Find a Good Lamp. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 822-831. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, 1983. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 316-323. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, 1987. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 454-483. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, 1988. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 498-512. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, January 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 807-808. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. On Architecture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 402-408. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. On Furniture. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 450-453. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. On Installation. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 308-315. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Richard Paul Lohse. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 514-516. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 832-858. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Symmetry. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 418-422. ISBN 978-1-941701-35-5.
- KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004.
- KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 46-60 [consulta: 11-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf
- LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. 2.ª ed., 2.ª tirada, trad. de Josefina MARTÍNEZ ALINARI. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. ISBN 978-84-455-0277-8.
- LLAMAZARES BLANCO, Pablo. Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd. En: *Branca. Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*. Arquitectura, Arte e Espaço. Covilhã: Universidade da Beira Interior, diciembre 2017, n.º 2, pp. 8-17. ISSN 2183-9190.
- LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, pp. 17-29. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>
- MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978-84-460-1261-0.
- MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, ed. *Donald Judd: Mobilier*. París: JGM Galerie, 2006. ISBN 2-916277-12-9.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017. ISBN 978-84-16906-49-9.
- NOEVER, Peter. Architecture within Architecture. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 7. ISBN 3-7757-1132-5.
- NOEVER, Peter. Art and War. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 8-9. ISBN 3-7757-1132-5.
- PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. ISBN 84-7774-627-3.
- PERL, Jed. New Art City. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2005, vol. 10, pp. 55-70 [consulta: 04-04-2021].

ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter10.pdf>

POETTER, Jochen. Back to Clarity: Interview with Donald Judd, 1989. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 109-124. ISBN 978-3-86930-390-1.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

SHIFF, Richard. On Donald Judd's Concrete Works. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 18-25 [consulta: 08-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 19-63. ISBN 978-3-86930-390-1.

SHIFF, Richard. As It Feels. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, pp. 54-64 [consulta: 11-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

STOCKEBRAND, Marianne. The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Marfa-New Haven-Londres: Chinati Foundation y Yale University Press, 2010, pp. 12-49. ISBN 978-0-300-16939-3.

STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 14-51. ISBN 978-0-300-19765-5.

STOCKEBRAND, Marianne. Catalogue. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 282-293. ISBN 978-0-300-19765-5.

TRACHANA, Angélique. *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*. Madrid: Editorial Muni-lla-Lería, 2011. ISBN 978-84-89150-96-6.

TUCHMAN, Phyllis. An Interview with Donald Judd, 4 June 1976. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2007, vol. 12, pp. 52-57 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter12.pdf>

VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Trad. de Fernando VALERO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981. ISBN 84-376-0316-1.

WEISS, Jeffrey. Andre's Terms. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, pp. 8-19 [consulta: 28-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>

WINNEKES, Katharina. Interview mit Donald Judd. En: *Kunst und Kirche*. Darmstadt: Verlag Das Beispiel GmbH, 1993, n.º 2, pp. 134-137.

WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, pp. 13-35 [consulta: 31-03-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- 0 Donald Judd. Gagosian Gallery [en línea]. Nueva York: *Gagosian Gallery*, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://gagosian.com/artists/donald-judd/>
- 1 Gerrit Rietveld, Red Blue Chair, 1923. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/4044>
- 2 Rietveld Schröderhuis. *Rietveld Schröderhuis* [en línea]. Utrecht: Rietveld Schröderhuis, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.rietveldschroderhuis.nl/nl/ontdek/rietveld-schroderhuis>
- 3 Marcel Breuer, B3 Wassily Chair, 1925. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/2851>
- 4 Bauhaus Building by Walter Gropius (1925-1926). *Bauhaus Dessau Foundation* [en línea]. Dessau: Bauhaus Dessau Foundation, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-building/bauhaus-building.html>
- 5 Eames Storage Unit. *Vitra* [en línea]. Birsfelden: Vitra, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.vitra.com/es-es/product/eames-storage-unit-esu>
- 6 Guided Exterior Tour. *Eames Foundation* [en línea]. Pacific Palisades: Eames Foundation, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://eamesfoundation.org/visit/exterior-tours/>
- 7 y 8 PRINCE, Nigel, ed. *Donald Judd: A Good Chair is a Good Chair*. Birmingham- Múnich: Ikon Gallery y Pinakothek der Moderne, 2011, pp. 48-49. ISBN 978-1-904864-65-3.
- 9 Donald Judd, Untitled, 1965. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1965-3/>
- 10 Local History: Donald Judd and Metal Furniture. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-metal-furniture/>
- 11 PRINCE, Nigel, ed. *Donald Judd: A Good Chair is a Good Chair*. Birmingham- Múnich: Ikon Gallery y Pinakothek der Moderne, 2011, p. 103. ISBN 978-1-904864-65-3.
- 12 PRINCE, Nigel, ed. *Donald Judd: A Good Chair is a Good Chair*. Birmingham- Múnich: Ikon Gallery y Pinakothek der Moderne, 2011, p. 104. ISBN 978-1-904864-65-3.
- 13 No 9 Tablebench. *Lehni AG* [en línea]. Dübendorf: Lehni AG, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://lehni.ch/en/donald-judd-by-lehni/products/45/no-9-tablebench>
- 14 No 14 Shelf. *Lehni AG* [en línea]. Dübendorf: Lehni AG, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://lehni.ch/en/donald-judd-by-lehni/products/50/no-14-shelf>
- 15 Elaboración propia.
- 16 No 1 Chair. *Lehni AG* [en línea]. Dübendorf: Lehni AG, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://lehni.ch/en/donald-judd-by-lehni/products/37/no-1-chair>
- 17 Elaboración propia.
- 18 COGLEY, Bridget. SFMOMA showcases Donald Judd's minimal furniture. *Dezeen* [en línea]. Londres: Dezeen, 03-08-2018 [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.dezeen.com/2018/08/03/donald-judd-specific-furniture-exhibition-sfmoma/>
- 19 Reconstruction of Vladimir Tatlin's "Complex Corner Relief" 1915, 1966-1994. *Art Basel* [en línea]. Basilea: Art Basel, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/85551/Martin-Chalk-Reconstruction-of-Vladimir-Tatlin-s-Complex-Corner-Relief-1915>
- 20 BERNDES, Christiane. Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art. En: *Tate Papers* [en línea]. Londres: Tate, 2007, n.º 8, 3 pp. [consulta: 30-03-2022]. ISSN 1753-9854. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>

- 21 Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren, Contra-Construction Project (Axonometric), 1923. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/232>
- 22 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 113. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- 23 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 150. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- 24 MORRIS, Robert. *Lectures on Architecture*. Londres: King's Arms in New Bond Street, 1734, p. 75.
- 25 LELONG, Daniel, ed. *Donald Judd. Repères, cahiers d'art contemporain*. París: Galerie Maeght Lelong, 1987, p. 2. ISBN 978-2-85587-150-6.
- 26 Donald Judd, Untitled (86-19 Ballantine). *Sotheby's* [en línea]. Nueva York-Londres: Sotheby's, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-2/donald-judd-untitled-86-19-ballantine>
- 27 BAUMGARDNER, Julie. Judd's Late Cor-ten Works: Evolutionary or Unchanging? *Art in America* [en línea]. Nueva York: Art in America, 17-12-2015 [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/judds-late-cor-ten-works-evolutionary-or-unchanging-59950/>
- 28 Feature: Donald Judd & Paula Cooper Gallery. *Paula Cooper Gallery* [en línea]. Nueva York: Paula Cooper Gallery, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://paulacoopergallery-studio.com/posts/donald-judd-and-paula-cooper-gallery>
- 29 Elaboración propia.
- 30 LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, p. 21. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>
- 31 Donald Judd: Artworks, 1970-1994. *David Zwirner Gallery* [en línea]. Nueva York: David Zwirner Gallery, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2020/donald-judd-artworks-1970-to-1994>
- 32 BAUMGARDNER, Julie. Judd's Late Cor-ten Works: Evolutionary or Unchanging? *Art in America* [en línea]. Nueva York: Art in America, 17-12-2015 [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/judds-late-cor-ten-works-evolutionary-or-unchanging-59950/>
- 33 Elaboración propia.
- 34 Elaboración propia.
- 35 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 30-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 36 Elaboración propia.
- 37 MOORTGAT, Ingrid y Fátima POMBO. Furniture and Function. Donald Judd vs Muller Van Severen about designing furniture. En: *Revista KEPES*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, enero-junio 2017, n.º 15, p. 203. ISSN 1794-7111.
- 38 Donald Judd, Untitled, 1988. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1988-3/>
- 39 Donald Judd, Untitled, 1987. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1987-3/>
- 40 VIÑUELA DÍAZ, José María, ed. *La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear*. Alcobendas-Cáceres: Centro de Arte Alcobendas y Fundación Helga de Alvear, 2018, pp. 64-65. ISBN 978-84-942467-4-6.
- 41 Elaboración propia.
- 42 Donald Judd, Untitled, 1987. *Art Net* [en línea]. Nueva York: Art Net, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: http://www.artnet.com/artists/donald-judd/untitled-87-24-menziken-exE-d_-6KxoPUGKqKN8mfA2
- 43 Donald Judd, Untitled, 1987. *Mutual Art* [en línea]. Londres: Mutual Art, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED/AA0DB1DD7764D9D4>
- 44 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- 45 Elaboración propia.
- 46 Donald Judd, Untitled, 1988. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1988/>
- 47 Local History: Donald Judd and Works in Edition. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-works-in-edition/>
- 48 Donald Judd, Untitled, 1988. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1988-2/>
- 49 SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 19. ISBN 978-3-86930-390-1.
- 50 Local History: Donald Judd and Metal Furniture. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 31-03-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-metal-furniture/>
- 51 y 52 STOCKEBRAND, Marianne. "Al colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 16 y 18. ISBN 978-0-300-19765-5.
- 53 STOCKEBRAND, Marianne. "Al colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Ha-

ven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 23. ISBN 978-0-300-19765-5.

54 STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 35. ISBN 978-0-300-19765-5.

55 y 56 STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, pp. 26 y 27. ISBN 978-0-300-19765-5.

57 STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 47. ISBN 978-0-300-19765-5.

58 STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 29. ISBN 978-0-300-19765-5.

59 STOCKEBRAND, Marianne. "All colors, same value. All values, same color". The Genesis of the Multicolored Works. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 42. ISBN 978-0-300-19765-5.

60 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 01-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/art/untitled-47/>

61 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 01-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/art/untitled-44/>

62 No Title. *Tate* [en línea]. Londres: Tate, sin fecha [consulta: 01-04-2022]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lohse-no-title-p07668>

63 STOCKEBRAND, Marianne, ed. *Donald Judd: The Multicolored Works*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2014, p. 235. ISBN 978-0-300-19765-5.

64 y 65 KOHN, Adrian. Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2019, vol. 24, pp. 56-57 [consulta: 01-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/CF_newsletter_v24_2019.pdf

66 Elaboración propia.

67 Elaboración propia.

68 Elaboración propia.

69 Elaboración propia.

70 y 71 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JTTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 154. ISBN 3-88814-710-7.

72 Local History: Donald Judd and Works in Edition. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 01-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-and-works-in-edition/>

73 TRACHANA, Angélique. *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2011, p. 24. ISBN 978-84-89150-96-6.

74 FILLER, Martin. Louis Sullivan, 1856-1924. El maestro constructor. En: *AV Monografías*. El siglo americano. Madrid: Arquitectura Viva, julio-agosto 2000, n.º 84, pp. 19. ISSN 0213-487X.

75 Elaboración propia.

76 y 77 KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004, figs. 92 y 94.

78 Elaboración propia.

79 JUDD, Donald. Eichholteren. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 84. ISBN 3-89322-495-5.

80 y 81 Haus Judd Eichholteren, Küsnacht am Rigi. *Jolles Architekten* [en línea]. Zúrich: Jolles Architekten, sin fecha [consulta: 02-04-2022]. Disponible en: <https://jollesarch.ch/architektur/bauten/haus-judd-eichholteren/>

82 JUDD, Donald. Eichholteren. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 116. ISBN 3-89322-495-5.

83 Elaboración propia.

84 Elaboración propia.

85 Elaboración propia.

86 WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 15 [consulta: 02-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

87 KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004, fig. 128.

88 Elaboración propia.

89 Elaboración propia.

90 Elaboración propia.

91 y 92 CHING, Francis D. K. *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. 2.ª ed., 6.ª tirada, trad. de Santiago CASTÁN. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, p. 144. ISBN 978-84-252-2014-2.

93, 94 y 95 BELL, Kristine, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 103, 105 y 107. ISBN 978-3-86930-390-1.

96 Elaboración propia.

- 97 BELL, Kristine, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 128-130. ISBN 978-3-86930-390-1.
- 98 BELL, Kristine, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 116. ISBN 978-3-86930-390-1.
- 99 Donald Judd, May 1-26, 1990, 155 Wooster Street. *Paula Cooper Gallery* [en línea]. Nueva York: Paula Cooper Gallery, sin fecha [consulta: 03-04-2022]. Disponible en: <https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/donald-judd7#tab:slideshow>
- 100 Elaboración propia.
- 101 House II. *Eisenman Architects* [en línea]. Nueva York: Eisenman Architects, sin fecha [consulta: 03-04-2022]. Disponible en: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>
- 102 Elaboración propia.
- 103 Elaboración propia.
- 104 Donald Judd, November 7-December 19, 2015. *David Zwirner Gallery* [en línea]. Nueva York: David Zwirner Gallery, sin fecha [consulta: 03-04-2022]. Disponible en: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2015/donald-judd>
- 105 Donald Judd, May 6-June 25, 2011. *David Zwirner Gallery* [en línea]. Nueva York: David Zwirner Gallery, sin fecha [consulta: 03-04-2022]. Disponible en: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2011/donald-judd-1>
- 106 Again in focus: Donald Judd-Stage Set. *Noever Design* [en línea]. Viena: Noever Design, sin fecha [consulta: 03-04-2022]. Disponible en: <http://www.noever-design.com/again-in-focus-donald-judd.html>
- 107 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 11. ISBN 3-7757-1132-5.
- 108 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 10. ISBN 3-7757-1132-5.
- 109 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *Donald Judd ilusionista*. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 102.
- 110 Elaboración propia.
- 111 Elaboración propia.
- 112 Elaboración propia.
- 113 Elaboración propia.
- 114 Elaboración propia.
- 115 Donald Judd-Stage Set. *Museum für Angewandte Kunst Wien* [en línea]. Viena: Museum für Angewandte Kunst Wien, sin fecha [consulta: 03-04-2022]. Disponible en: https://www.mak.at/en/donald_judd__stage_set
- 116 WEISS, Jeffrey. Andre's Terms. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, p. 10 [consulta: 04-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>
- 117 WEISS, Jeffrey. Andre's Terms. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, p. 11 [consulta: 04-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>
- 118 MEYER-HERMANN, Eva. Carl Andre, Place Matters. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2011, vol. 16, p. 33 [consulta: 04-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter16.pdf>
- 119 WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Trad. de Adolfo GÓMEZ CEDILLO. Londres-Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 99. ISBN 84-206-7129-0.
- 120 KAUFMANN, Emil. La didáctica de Durand. En: Luciano PATETTA, ed. *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Trad. de Jorge SAINZ AVIA. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, p. 327. ISBN 84-8211-084-5.
- 121 PANCORBO CRESPO, Luis e Inés MARTÍN ROBLES. Del campus industrial al campus tecnológico. Albert Kahn, Mies-Hilberseimer y Eero Saarinen. En: *Revista Arquitectura*. São Leopoldo: Editorial Universidad de Vale do Rio dos Sinos, enero-junio 2016, vol. 12, n.º 1, p. 104. ISSN 1808-5741. DOI: <https://doi.org/10.4013/arq.2016.121.09>
- 122 y 123 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 952. ISBN 978-1-941701-35-5.
- 124 WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 20 [consulta: 04-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>
- 125 y 126 DANILOWITZ, Brenda. Donald Judd: Some Aspects of His Prints. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2014, vol. 19, p. 11 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>
- 127 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 154. ISBN 3-88814-710-7.
- 128 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 103. ISBN 3-88814-710-7.
- 129 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 105. ISBN 3-88814-710-7.
- 130 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 123. ISBN 3-88814-710-7.
- 131 y 132 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 126. ISBN 3-88814-710-7.

133 I. M. Pei and the Geometry of the NGA. *National Gallery of Art* [en línea]. Washington D. C.: National Gallery of Art, sin fecha [consulta: 04-04-2022]. Disponible en: <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/new-angles/pei.html>

134 I. M. Pei (Image). *RNDRD* [en línea]. RNDRD, sin fecha [consulta: 04-04-2022]. Disponible en: <https://rndrd.com/?year=154&p=425&s=107>

135 y 136 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 68-69. ISBN 3-7757-1132-5.

137 JUDD, Donald. *Concrete Buildings*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 89. ISBN 3-89322-495-5.

138 Elaboración propia.

139 Elaboración propia.

140 y 141 GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 29 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

142 GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 32 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

143 JUDD, Donald. *Concrete Buildings*. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 88. ISBN 3-89322-495-5.

144 NOEVER, Peter, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 69. ISBN 3-7757-1132-5.

145, 146 y 147 GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, pp. 39-40 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

148 GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 41 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

149 Elaboración propia.

150 Elaboración propia.

151 GACHOT, Richard. Donald Judd: The Concrete Buildings. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 37 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

152 JUDD, Donald. *Concrete Buildings*. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 93 [consulta: 04-04-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

153 Baroque Rococo Classicism. *Museum für Angewandte Kunst Wien* [en línea]. Viena: Museum für Angewandte Kunst Wien, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: https://mak.at/en/program/exhibitions/baroque_rococo_classicism

154 y 155 Baroque Rococo Classicism. *Museum für Angewandte Kunst Wien* [en línea]. Viena: Museum für Angewandte Kunst Wien, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: https://mak.at/en/program/exhibitions/baroque_rococo_classicism

156 Elaboración propia.

157 Elaboración propia.

158 y 159 Elaboración propia.

160 Elaboración propia.

161, 162 y 163 Paleis Lange Voorhout. *Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed* [en línea]. Amersfoort: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/rce-mediabank/?-mode=gallery&view=horizontal&q=Paleis%20Lange%20Voorhout&rows=1&page=1&record=191d07c7-e85d-e404-a5e9-fe715cfdb704>

164 Donald Judd's Parquet. *Escher in Het Paleis* [en línea]. La Haya: Escher in Het Paleis, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

165 y 166 Donald Judd's Parquet. *Escher in Het Paleis* [en línea]. La Haya: Escher in Het Paleis, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

167 Elaboración propia.

168 Donald Judd's Parquet. *Escher in Het Paleis* [en línea]. La Haya: Escher in Het Paleis, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

169 Donald Judd's Parquet. *Escher in Het Paleis* [en línea]. La Haya: Escher in Het Paleis, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

170 y 171 Escher Museum and its collection. Which Museum [en línea]. Ámsterdam: Which Museum, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://whichmuseum.com/museum/escher-museum-the-hague-210>

172 Elaboración propia.

173 Philip Johnson fifteenth anniversary of his death. *A As Architecture* [en línea]. Florencia: A As Architecture, 25-01-2020 [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://aasarchitecture.com/2020/01/happened-today-philip-johnson-fifteenth-anniversary-of-his-death/>

174 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 932. ISBN 978-1-941701-35-5.

175 MCKNIGHT, Jenna. Postmodern architecture: San Francisco Museum of Modern Art by Mario Botta. *Dezeen* [en línea]. Londres: Dezeen, 10-08-2015 [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <https://www.dezeen.com/2015/08/10/postmodernism-architecture-sfmoma-san-francisco-museum-of-mo->

dern-art-mario-botta-snohetta-craig-dykers-extension/

176 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 977. ISBN 978-1-941701-35-5.

177 Project List. *Venturi Scott Brown And Associates* [en línea]. Filadelfia: Venturi Scott Brown And Associates, sin fecha [consulta: 05-04-2022]. Disponible en: <http://venturiscottbrown.org/projects/>

178 Elaboración propia.

179 FILLER, Martin. Louis I. Kahn, 1901-1974. El arte de la luz. En: *AV Monografías*. El siglo americano. Madrid: Arquitectura Viva, julio-agosto 2000, n.º 84, p. 73. ISSN 0213-487X.

180 y 181 JUDD, Donald. Cleveland. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, pp. 106-107. ISBN 3-89322-495-5.

182 JUDD, Donald. Cleveland. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 109. ISBN 3-89322-495-5.

183 JUDD, Donald. Cleveland. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 112. ISBN 3-89322-495-5.

184 Elaboración propia.

185 JUDD, Donald. Cleveland. En: Marianne STOCKEBRAND, ed. *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz, 1989, p. 113. ISBN 3-89322-495-5.

186 Elaboración propia.

187 Elaboración propia.

188 Palazzo Pitti. *Wahoo Art* [en línea]. Hawthorne: Wahoo Art, sin fecha [consulta: 06-04-2022]. Disponible en: <https://es.wahooart.com/@/@/8XZ8WD-Bar-olomeo-Ammanati-Patio>

189 Local History: Donald Judd's Architecture Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa:

Judd Foundation, sin fecha [consulta: 06-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judds-architecture-office/>

190 Donald Judd, To Susan Buckwalter, 1964. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 06-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/to-susan-buckwalter-1964/>

191 FAZZARE, Elizabeth. Donald Judd, Architect? *Architectural Digest* [en línea]. Nueva York: Architectural Digest, 16-11-2017 [consulta: 06-04-2022]. Disponible en: <https://www.architecturaldigest.com/story/donald-judd-architect-center-for-architecture>

192 WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 15 [consulta: 06-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

193 Elaboración propia.

194 Elaboración propia.

195 y 196 Peter Merian Haus, Basilea. *Arquitectura Viva* [en línea]. Madrid: Arquitectura Viva, sin fecha [consulta: 06-04-2022]. Disponible en: <https://arquitecturaviva.com/obras/peter-merian-haus-basilea>



0 Donald Judd en su estudio de arquitectura ubicado en el 101 North Highland Avenue de Marfa, tomada por Laura Wilson en noviembre de 1993.

VII. REGRESO AL ORIGEN CON UN ESPACIO ESPECÍFICO DE CONDICIÓN EXISTENCIAL

VII.1. ÚLTIMAS INTERVENCIONES DE REHABILITACIÓN

- VII.1.1. La espacialidad residencial adaptada a lo artístico
- VII.1.2. Espacios comerciales reconvertidos con nuevos usos

VII.2. ÚLTIMOS OBJETOS COMO REAFIRMACIÓN DEL ESPACIO

- VII.2.1. Objetos de suelo con testigos espaciales
- VII.2.2. Objetos de pared con testigos espaciales
- VII.2.3. Creaciones mixtas con marcas superficiales

Los últimos años de actividad creativa de Donald Judd en los noventa, constituyen una última exploración espacial, que se reconoce como una vuelta al origen. El séptimo y último de los capítulos trata de descubrir cómo se produce ese retorno ideológico relativo a su concepción espacial, que cierra y pone fin a la evolución de su trayectoria. Supone este hecho algo relevante en lo que se reconoce como su última categoría espacial, que queda conectada con algunas de sus realizaciones desarrolladas en las primeras etapas de su carrera. Se exploran de ese modo aquellas últimas creaciones espaciales que Judd despliega como reafirmación de un espacio elemental, a la luz de la corriente filosófica existencial a la que parece aproximarse. De ello se reconoce el estado espacial más básico de todos los explorados en sus cuarenta años de actividad, desde que apostara por las posibilidades de un espacio real y no ilusionista. Así mismo, es de destacar en este punto las reflexiones surgidas desde las múltiples actuaciones de rehabilitación que en estos años lleva a cabo en Marfa, Texas, comunes a sus creaciones artísticas. Una realidad que pondría de manifiesto el trasvase de ideas que Judd desarrolla entre el arte y la arquitectura, como apuesta personal que ejemplifica hasta su muerte en 1994.

The last years of Donald Judd's creative activity in the nineties constitute a last spatial exploration, which is considered as a return to the origins. The seventh and last chapter tries to discover how this ideological return to his spatial conception takes place, which closes and puts an end to the evolution of his trajectory. This fact is relevant in what is recognized as his last spatial category, which is closely related to some of his works developed in the early stages of his career. In this way, those last spatial creations that Judd deploys as a reaffirmation of an elemental space are explored, in the light of the existential philosophical current to which he seems to approach. This acknowledges the most basic spatial state of all those explored in his forty years of activity, since he bet on the possibilities of a real and not illusionist space. Similarly, it is worth noting at this point the reflections arising from the multiple rehabilitation actions undertaken during these years in Marfa, Texas, common to his artistic creations. A reality which would highlight the transfer of ideas Judd develops between art and architecture, as a personal commitment that he exemplifies until his death in 1994.

VII.1. ÚLTIMAS INTERVENCIONES DE REHABILITACIÓN

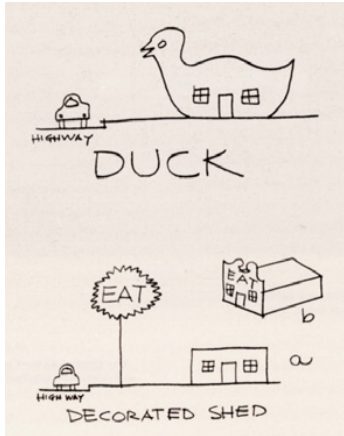
Tal y como se ha visto en el capítulo anterior, la década de 1980 constituyó en la trayectoria de Donald Judd una fase de revisión, de aquellos conceptos que de alguna manera ya estaban implícitos en series de objetos precedentes; revisión que ampliaba sus intereses en las posibilidades espaciales de sus formas más rotundas, descubriendo los beneficios de una modulada subdivisión interna, y dando como resultado determinadas estrategias de organización trasladadas a la arquitectura y al espacio público. En los últimos años de su vida, y solapadas temporalmente con algunas de las propuestas de esa etapa, las últimas ideas creativas del artista serían portadoras de un origen arquitectónico, aplicadas luego en el ámbito escultórico. En ese transcurso temporal se reconocería una marcada esencialización del espacio implicado en su trabajo, que cuestiona su propia razón de ser, determinando lo que sería la última etapa de su trayectoria hasta que se produjera su fallecimiento en febrero de 1994.

Si se toma su producción teórica de estos últimos años, publicada fundamentalmente en revistas y catálogos de exposiciones, pueden reconocerse las verdaderas preocupaciones que acompañaron al artista hasta su muerte. Una de esas preocupaciones tendría que ver con su postura antibélica, reconocida en textos como *Nie Wieder Krieg*, escrito en 1991, reavivada con el conflicto de la Guerra del Golfo, librado a comienzos de los años noventa. Cabe recordar, según apunta Jennifer Burris Staton, que la presencia de Judd en la geopolítica nacional ya se había puesto de manifiesto en su colaboración en grupos como la *War Resisters League* o el *Environmental Defense Found^d*. Sin embargo, serían otros dos los artículos que profundizarían en las claves de su visión en ese punto: *21 february 1993* y *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*. Publicados en 1993, la referencia al espacio se reconoce como tema fundamental, hasta el punto de referirse a ello como “*mi principal preocupación*”². Así pues, y pese a que las ideas espaciales de esos artículos ya se han ido citando en la investigación, es ahora en este periodo creativo donde adquieren su verdadero sentido conceptual.

Por otro lado, las notas que Judd elaborara en estos años también constituyen una fuente imprescindible, a través de la cual se profundiza aún más si cabe en aquellos

1. BURRIS STATON, Jennifer. Otra explosión sónica: los paisajes específicos de Donald Judd. En: *CIRCO*. Madrid: CIRCO M. R. T. coop., 2015, n.º 212, p. 7.

2. JUDD, Donald. *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 833. ISBN 978-1-941701-35-5.



3

temas que eran objeto de sus reflexiones; notas en las que se recoge de una manera rápida, esquemática y directa ideas sumamente elaboradas de su posición creativa en el arte y la arquitectura, desarrolladas como una acumulación de experiencias. Si se toman por ejemplo sus notas de 1990 para bucear en sus pensamientos a comienzos de la década, la cuestión espacial está presente en relación con lo arquitectónico, que parece centrar su atención. Se descubre en una nota del 14 de septiembre lo que parece una lista con sus criterios personales de intervención espacial en la arquitectura, que el 28 de noviembre depura y concreta como “*reglas en orden de importancia*”³. Con el primer punto, al que concede una mayor importancia, Judd hace hincapié en un precepto de no construcción y de preservación de la tierra, como una acción comprometida. En segundo lugar, aparece la idea de proyectar el espacio desde la planificación urbana, como medio para establecer desde leyes coherentes la traba que luego acoge las estructuras arquitectónicas de la ciudad. Y en tercer y último lugar, Donald Judd se refiere a dichas construcciones, entendidas como viviendas pero también como dotaciones urbanas, entre las que se incluyen museos, escuelas o fábricas, por ejemplo. Se trataba de reglas que ya venía aplicando en algunos proyectos, y que confirman que su reflexión teórica se estaba gestando en este momento en torno a la arquitectura.

A la luz de lo anterior, parece fundamental para el artista ese respeto por la tierra que debería regir toda intervención, y que también debería primar como norma por encima de todo tipo de construcción nueva. Y aunque ese respeto a lo dado sería aplicado también en proyectos sobre arquitectura preexistente, su enfoque en el territorio resulta especialmente singular, donde adquiere mayor relevancia su visión de la libertad del hombre en un lugar sin alterar. Desde esas convicciones, sus aspiraciones a este respecto se concibieron para Marfa, donde el propio Judd venía trabajando vivamente desde dos décadas atrás; un territorio que estaba según él poco dañado, pese a “*algunos excesos cerca del Parque Nacional Big Bend*”⁴, donde llevaría a la práctica su visión de intervención espacial.

1 y 2 Dibujo y maqueta del Guggenheim Museum en Salzburgo, proyectado por Hans Hollein en 1989.

3 Análisis de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, incluido en la publicación *Learning from Las Vegas*, de 1972.

4 Robert Rauchenberg, *Monogram*, 1955-1959. Óleo, papel, tela, metal, madera, caucho y figura sobre lienzo. Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.



1



2

En esta localización, trataría además de alejarse de una burocracia opresiva, en la que con mayor frecuencia el arte y la arquitectura no se mostraban con la honestidad esperada en lo creativo. Donald Judd fue especialmente crítico con el ámbito arquitectónico, más vulnerable, donde reconoce una acusada tendencia de expresión artística falsa, como resultado de una economía falsa predominante. Así pues, a edificios de Botta o Gehry que ya han aparecido en el discurso, se sumaba el proyecto de Hans Hollein para el Guggenheim Museum en Salzburgo⁵, contrario a toda posición respetuosa con el lugar (figuras 1 y 2). Todo ello redundaba para Judd en una arquitectura etiquetada como post-moderna, y caracterizada por una pobreza intelectual que revelaba una “ausencia visible de pensamiento”⁶. Se trataba a su juicio de la aplicación de media docena de apariencias muy degradadas del pasado⁷, que en el caso de Hollein en Salzburgo afectaba además al estado más básico de la tierra con su horadación deliberada; una voluntad diametralmente opuesta a esa idea de libertad y respeto en la que apostaba Judd, con unos estilos impuestos que nada tenían que ver con lo que él trataba de desarrollar.

Cabe decir, además, que el carácter sorpresivo pretendido en la arquitectura post-moderna conectaba con los recursos que autores como Robert Rauschenberg desde el Pop Art empleaban a modo de yuxtaposiciones ensambladas e incongruentes (figuras 3 y 4); algo impensable para Judd, en una línea más coherente de creación, basada en la lógica inherente de los elementos implicados en una propuesta. A este respecto, él consideraba los materiales como componentes constructivos, al contrario que muchos de los arquitectos *postmodern*, dejando clara su posición al margen de estilos.

Desde esa respetuosa postura, las propuestas de Judd consistirían fundamentalmente en intervenciones muy concretas sobre lo preexistente, localizada en Marfa; una localidad que aún era un pueblo ganadero cuando el artista alquilara en los setenta su primera casa, pero que contaba con edificios que albergaban el palacio de justicia, la cárcel, hoteles, y algunas tiendas de comestibles, bares y restaurantes. Así pues, se trataba de construcciones de enorme especificidad espacial, en las que Judd descubrió un enorme potencial para su adaptación interna, cuando luego comprara algunas de ellas ya en los noventa. Sería en esa arquitectura en la que Judd ejemplificaría un singular proceso de limpieza, aludiendo según Brigitte Huck a “una búsqueda intransigente de la verdad, y la eliminación del engaño y la mentira”⁸. Una apuesta arquitectónica alejada de todo tipo de corrientes y estilos, y centrada por contra en una vía más personal de exploración en torno a las características de lo ya construido.

Las construcciones sobre las que intervendría en esta última etapa serían algunas de esas mencionadas, erigidas en origen como edificaciones de usos específicos, y otras de uso residencial, con las que estaba más familiarizado. No obstante, se comprueba que la mayoría de ellas no son viviendas, pero sin embargo todas ellas pertenecen por sus características de uso a lo que podría denominarse esfera del vivir. Se trataría de construcciones que el hombre habita, sin tener en ellas su alojamiento o residencia, y en ese



4

3. JUDD, Donald. Notes, 1990. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 627. ISBN 978-1-941701-35-5.

4. JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 427. ISBN 978-1-941701-35-5.

5. JUDD, Donald. Nie Wieder Krieg. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 727. ISBN 978-1-941701-35-5.

6. JUDD, Donald. Josef Albers. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 739. ISBN 978-1-941701-35-5.

7. Ídem.

8. HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 38. ISBN 3-7757-1132-5.



8

sentido parece que Donald Judd va a entender sus propuestas en el espacio arquitectónico; y lo que es más, Judd parece entender ese habitar de una manera más amplia, como “*la manera como los mortales están sobre la tierra*”, de acuerdo al origen etimológico al que Kosme de Barañano se refiere en sus investigaciones espaciales⁹. Esto acerca su postura al planteamiento de Martin Heidegger en *Construir, habitar, pensar*, donde ese habitar se relaciona con la tierra antes que con lo construido. Eso implicaría incluso según Cirauqui la opción “*de construir el concepto de lugar más allá del espacio terrestre*”¹⁰, de un modo no muy lejano a las actuaciones de Judd en Marfa.

A propósito de esa noción de lugar, puede decirse que Donald Judd está próximo en su planteamiento a esa concepción existencial en la línea de Heidegger y de arquitectos como Christian Norberg-Schulz, que trasladaron a la arquitectura los principios del filósofo alemán. Para Norberg-Schulz, “*el término ‘lugar’ determina algo conocido y ‘concreto’, mientras que el ‘espacio’ indica las relaciones más abstractas entre los lugares*”¹¹. Se descubrirá así que el enfoque de Judd orbita en torno a esa idea, con el objetivo claro de experimentar relaciones en ámbitos espaciales ya dados.

En las páginas siguientes se descubrirá esa actuación comprometida en todo un conjunto edificatorio de Marfa, que no se limitaba a lo residencial, sino que comprendía otro tipo de construcciones como ya se ha apuntado. Dicha actuación superaría aquel viejo sueño del museo ideal en el desierto, ya conseguido con lo que sería The Chinati Foundation, y su propósito pasaría por dar usos concretos a antiguos edificios de la localidad; usos concretados con anterioridad a sus proyectos, y entre los que finalmente estarían algunos como sus estudios de arte y arquitectura, un edificio de grabado o una oficina para la gestión de sus ranchos. Esto superaría las intervenciones desarrolladas en Marfa hasta ese momento desde su llegada en los setenta, cuando trataba de marcar distancias con la actividad artística en Nueva York. No en vano, Jeff Koppie ha asegurado que una gran parte de sus ingresos se destinó a la compra de infraestructuras en Marfa¹², prueba de su apuesta por este tipo de intervenciones.

En las páginas siguientes se analizará cómo adapta el polifacético artista la espacialidad residencial y comercial a esos nuevos usos, dejando patente una auténtica creatividad en lo arquitectónico. Sin contar con estudios reglados en arquitectura, su interés en la materia seguía en aumento en el momento de llevar a cabo estas intervenciones. Con decisiones muy puntuales y localizadas, sería capaz de transformar un edificio convencional en una construcción asombrosa, haciendo aflorar una realidad histórica y temporal, sin llevar a cabo una destrucción innecesaria. En definitiva, constituyen todas ellas intervenciones que combinan varios ámbitos creativos en un todo orgánico y marcadamente heterogéneo, que queda regido por la propia arquitectura; una sensibilidad que sería capaz de convertir en únicos aquellos espacios intervenidos, sabiéndolos integrar luego con la vida dentro desde recursos como la colocación de objetos de tipo artístico, pero también doméstico o laboral para el desarrollo de su trabajo creativo.

5 Localización del conjunto formado por la Gate House, la Cobb House y el Whyte Building en Marfa, intervenido por Donald Judd entre 1989 y 1990.

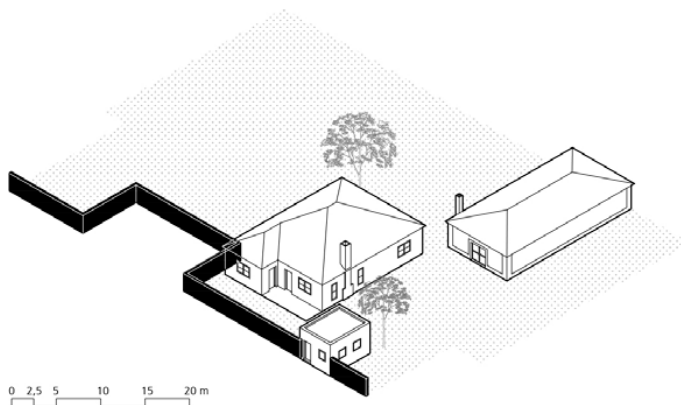
6 Análisis en perspectiva axonométrica del muro de cerramiento de la parcela que reunía la Gate House, la Cobb House y el Whyte Building en Marfa.

8 Fotografía exterior de la fachada de la Gate House en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

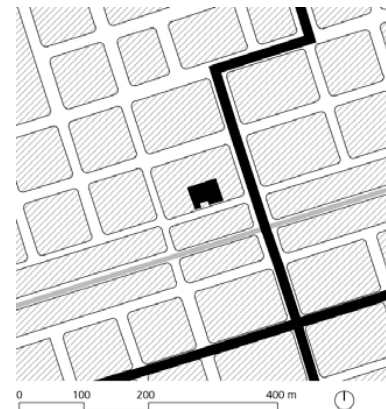
VII.1.1. La espacialidad residencial adaptada a lo artístico

Las primeras construcciones que Donald Judd iba a intervenir en esta última etapa que comprenden los años noventa, tendrían que ver con un entorno doméstico en el centro de la localidad de Marfa. Se trató de tres pequeñas edificaciones de poca entidad constructiva en el interior de una parcela rectangular en Oak Street, que quedaba enfrentada a la fachada norte del Chamberlain Building, proyectado unos años antes para The Chinati Foundation (figura 5). Tras su compra en el año 1989, la primera decisión vino en 1990 con la construcción de un muro de cerramiento en adobe, emulando lo realizado en La Mansana de Chinati para limitar el recinto y concebirlo como una unidad¹³ (figura 6). Las propias construcciones en sí, por el contrario, se intervenirían esencialmente en una operación de limpieza del espacio, para hacer visibles las características inherentes de los mismos, portadoras de atributos muy concretos. En el caso de la Cobb House, con diversas particiones interiores y dos porches en sus partes delantera y trasera, habría sido una vivienda construida en torno a 1920. Una segunda construcción ubicada en el interior de la parcela, el Whyte Building, parece que funcionó como almacén de otra tercera en la alineación de la calle, la Gate House, que habría sido un pequeño despacho de venta.

De entre los objetivos espaciales que iban a determinar las intervenciones destacaría el propósito general de clarificar un espacio afín a lo doméstico y evidenciar sus interrelaciones con el mobiliario y las obras de arte que allí se iban a instalar. Concretamente, para su instalación en la Cobb House se seleccionaron las once pinturas del propio Judd realizadas entre 1956 y 1958, con las que reproducía una abstracción de la naturaleza, fundamentalmente en una gama cromática fría. Tal y como tiene documentado la fundación del artista, dichas pinturas estarían acompañadas de la presencia de muebles suecos



6



5

9. BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. En: *Kobie. Revista de Ciencias*. Serie Bellas Artes. Bilbao: Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, 1983, n.º 1, p. 167. ISSN 0214-7955.

10. CIRAUQUI, Manuel. El arte y el espacio: anestésica. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Artea eta espazioa / El arte y el espacio*. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, p. 51. ISBN 978-84-95216-81-6.

11. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Trad. de Alcira GONZÁLEZ MALLEVILLE y Antonio BONANNO. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 223. ISBN 978-84-252-1805-7.

12. KOPIE, Jeff. Marfa, The Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2001, vol. 6, p. 37 [consulta: 24-11-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter06.pdf>

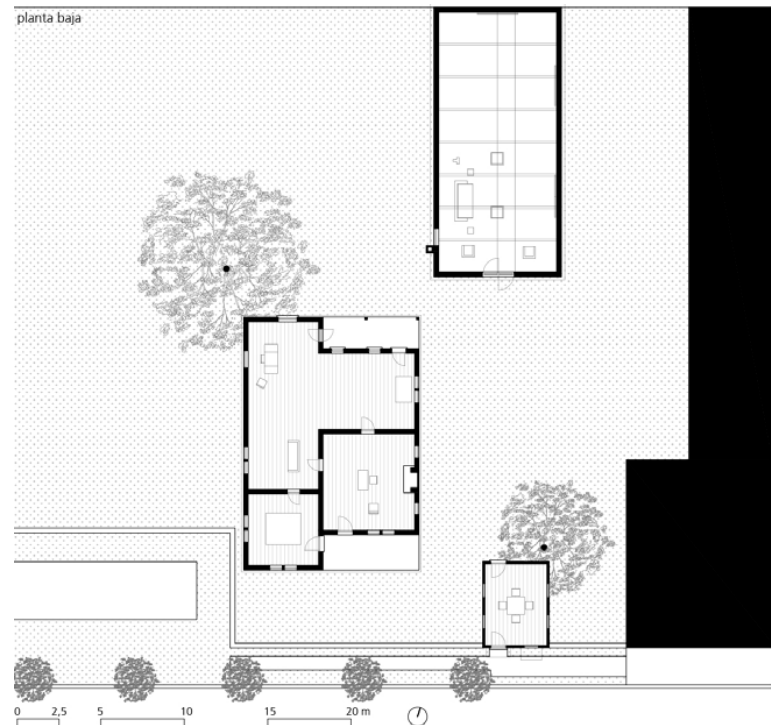
13. KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004, p. 46.



10

de principios del siglo XX y otros de estilo *shaker*. Para el interior de la Whyte House, parece que fueron seleccionadas como pinturas a exponer algunas de aquellas realizadas entre 1960 y 1962, en las que la línea comenzaba a hablar de un espacio físico sobre las superficies específicas de los lienzos. En este caso, el mobiliario escogido era una muestra representativa del arquitecto Rudolf M. Schindler, realizado en el año 1991 por el fabricante autorizado en aquel momento, Robert Nicolais.

Como análisis de las operaciones de Judd sobre las construcciones, se hará un recorrido desde el exterior de la calle al interior de la parcela, para descubrir las secuencias espaciales que podrían haberse tenido en cuenta. La Gate House, enrasada con el nuevo muro, habla de un espacio sorpresivo que ensancha las propiedades de dicho muro y abre al mundo interior de la parcela; a su izquierda, y como se recoge en las plantas de las construcciones (figura 7), se reconoce visualmente el acceso de la Cobb House con un porche. Sus exteriores, reconocidos desde la calle y en su representación en alzado (figuras 8 y 9), trataron de conservar en estos dos edificios el acabado blanco de sus fachadas;



7 Plantas del conjunto formado por la Gate House, la Cobb House y el Whyte Building en Marfa, intervenido por Donald Judd entre 1989 y 1990.

9 Alzados del conjunto formado por la Gate House, la Cobb House y el Whyte Building en Marfa, intervenido por Donald Judd entre 1989 y 1990.

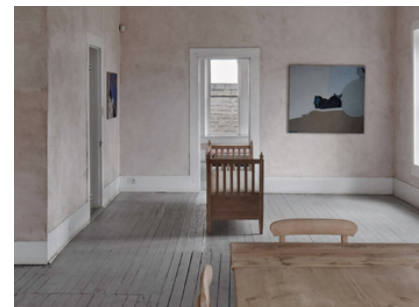
10 Fotografía interior de la Gate House en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

11 y 12 Fotografías interiores de la Cobb House en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

7

una actitud que también se aplicaría en los suelos de sus interiores, de madera, que se conservaron con un tratamiento superficial. Por el contrario, a las paredes interiores de ambos edificios les fueron aplicado un revoco de yeso con un acabado de color adobe, sobre lo que se destacaban las carpinterías blancas, en un contraste que crea un interior armonioso y espacioso en su reducción de elementos a lo esencial¹⁴. Ese acabado terroso guía la secuencia, y el muro exterior de adobe tiene su continuidad en sus interiores, guiando el recorrido por los mismos (figuras 10, 11 y 12). Así mismo, y a la luz de la planimetría elaborada a partir del material de Urs Peter Flückiger¹⁵, se entienden estas dos construcciones analizadas como parte de lo mismo, en la que una unidad parece haberse disgregado y adosado luego al muro exterior.

Al atravesar la Cobb House y salir por el porche trasero, se reconoce la construcción del Whyte Building, cuya intervención resulta más espectacular por la elementalidad de las acciones propuestas. Con la forma geométrica más elemental posible, la construcción consta de una estancia con una puerta y una ventana, siendo reconocida por Thomas Köhler como una de sus cajas ampliadas hasta el punto de ser accesible¹⁶ (figuras 13 y 14). Sin alterar el suelo de hormigón, las paredes y el techo se intervinieron con el mismo tratamiento que las otras dos construcciones, garantizando esa continuidad visual de la intervención. La diferencia más notable iba a determinar la escasa iluminación con que contaba el antiguo almacén, que Judd decidió preservar manteniendo la única ventana existente sin incorporar ninguna más. La puerta de acceso sí que fue sustituida por una giratoria con marco de madera dividido en cuatro cuartos acristalados, similar a las utilizadas en las rehabilitaciones llevadas a cabo en algunos edificios de The Chinati Foundation. El Whyte Building contaba así con mucha iluminación en el acceso y ninguna en su fondo, como se aprecia en las fotografías, creando un efecto de profundidad de la caja, que marcaba el fin de ese recorrido por los tres edificios. Al retroceder y darse la vuelta, la puerta enmarca la Gate House y la consiguiente vuelta al inicio que se define con la sección longitudinal (figura 15).



11



12



9

14. Ídem.

15. FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007, pp. 122-125. ISBN 978-3-7643-7526-3.

16. KÖHLER, Thomas. *op. cit. supra*, nota 13, p. 47.



13



14



16

13 y 14 Fotografías interiores del Whyte Building en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

15 Sección longitudinal de la Gate House y el Whyte Building en Marfa, que conecta los puntos inicial y final del recorrido por el conjunto.

16 Fotografía interior del Whyte Building en Marfa, con la incorporación del mobiliario de Rudolf M. Schindler tras la intervención de Donald Judd.

17 y 18 Fotografías interiores de la Kings Road House en Los Ángeles, proyectada por Rudolf M. Schindler y construida entre 1921 y 1922.

19 Análisis en perspectiva axonométrica de la disposición de los elementos interiores del Whyte Building en Marfa.

20 Análisis en perspectiva axonométrica de la disposición de las construcciones analizadas en la parcela de Marfa.



17

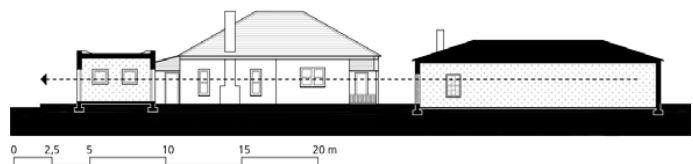


18

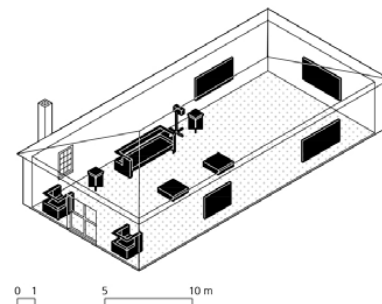
Sobre el Whyte Building, cabría una breve reflexión sobre la integración por parte de Judd del mobiliario de Schindler, en relación con las ideas espaciales del arquitecto estadounidense de origen austriaco. Judd era conocedor del planteamiento espacial de Schindler, basado en un modo de proyectar en la arquitectura de dentro hacia afuera¹⁷, y así parece entenderlo también él en el Whyte Building que iba a albergar su mobiliario (figura 16). Dicho mobiliario sería aquel diseñado por Schindler a comienzos de los años veinte para su casa en Kings Road, a excepción de la lámpara, diseñada para la Wolfe House entre 1928 y 1928¹⁸. La integración de dicho mobiliario con las pinturas de Judd hace del antiguo almacén un espacio muy sugerente que, desde dentro, define la arquitectura; algo que se reconoce en la referida Kings Road House del propio Schindler, donde la atmósfera interior que se crea con los acabados de paredes y suelos recuerda en gran medida al Whyte Building de Judd (figuras 17 y 18).

Podría decirse que Judd se ocupó de modelar unos espacios preexistentes en el límite de sus construcciones, desde una acción *amateur* de cariz autobiográfico; una operación que, por la colocación de elementos en el espacio, le pone en la línea de exploración de arquitectos como John Soane, con la intervención sobre su propia vivienda de Londres. Sin embargo, desde la cuidada disposición de elementos, Judd invita a descubrir una vida y una actividad ausentes, paralizadas en el tiempo, que resultan de la percepción serena de lo que allí se dispone. Al penetrar en sus interiores, la mirada se activa con aquellos objetos que pueblan el espacio, bajo los efectos que pautan la luz y la gravedad, consiguiendo revelar una existencia que antecede a toda emoción de respuesta. Es por ello que esta lectura puede llevar a reconocer ese interés del artista por enfatizar la existencia de un espacio que es revelado con diversos objetos y, a un mismo tiempo, congelar una presentación expositiva de su trabajo creativo.

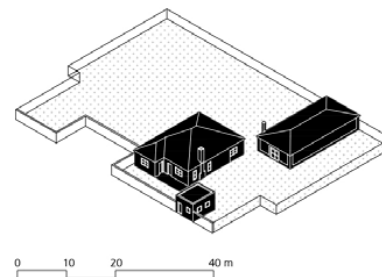
La interpretación expuesta da la razón a Lourdes Peñaranda, cuando afirma que “Judd intenta evidenciar la existencia, no solo de objetos, sino también la nuestra, al hacernos conscientes y apelar a nuestra razón”¹⁹. Al percibir sus cuidadas colocaciones, se toma conciencia de nuestra existencia en el mundo, al igual que lo ejemplifica Judd con su intervención en dos órdenes diferenciados; de acuerdo a los dos gráficos adjuntos, somos al mundo lo que aquellos objetos a los interiores donde se colocan, o las propias construcciones a la parcela previamente delimitada en sus bordes (figuras 19 y 20).



15



19



20

17. FLÜCKIGER, Urs Peter, *op. cit. supra*, nota 15, p. 40.

18. *Ibid.*, p. 119.

19. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, p. 218. ISBN 978-84-15462-10-1.



22

VII.1.2. Espacios comerciales reconvertidos con nuevos usos

Además de esas construcciones analizadas, vinculadas a una escala de lo residencial y lo doméstico, otra serie de edificaciones en Marfa sirvieron a Judd para ejemplificar su particular visión espacial desde la arquitectura. Al parecer, un buen número de ellas, construidas en la década de 1930, llegaron a los años ochenta en un estado de inactividad; algo que habría permitido al artista hacerse con algunas por poco dinero. Parte de esas construcciones pudieron ser aquellas que enumerara Elizabeth Taylor, tras su rodaje en Marfa de la película *Gigante* que dirigiera George Stevens, y que Guillermo Zuaznabar recoge: “*Marfa consistía en un hotel de veinticinco habitaciones, dos pequeños moteles, tres cafés, dos cervecerías, una tienda de comestibles, un establecimiento de coches de segunda mano y el Palace, un viejo cine cerrado por reformas*”²⁰. En el centro de la localidad, cada uno de los edificios que ahora renovarían tendría una asignación de uso específica, como parte de su actividad laboral.

Ese sería el caso del Marfa National Building, erigido en 1931 bajo el diseño de Leighton Green Knipe en la esquina que forman Oak Street y Highland Avenue (figura 21), y adquirido por Judd en 1989 para establecer un estudio de arquitectura. Con dos niveles principales y una entreplanta, la construcción de hormigón armado estaba encalada en su exterior, y contaba con una decoración de azulejos circundando el acceso generado con un arco de medio punto (figura 22); un motivo con resonancias de Louis Sullivan, quien lo había explorado en obras como la tumba Getty, trasladándolo luego a edificios bancarios como el National Farmer’s Bank (figuras 23 y 24). Frente a las reformas realizadas en los años sesenta sobre el edificio, el objetivo de Judd sería devolver el mismo a un estado próximo al que presentaba en origen. A través de la planimetría que recoge las actuaciones llevadas a cabo (figura 25), se reconoce una clarificación estructural interior, a la que se incorporan nuevamente objetos artísticos y mobiliario; un hecho cargado de una gran intencionalidad narrativa en la generación del espacio, según el propio autor:

21 Localización del Architecture Studio en Marfa, intervenido por Donald Judd entre 1989 y 1990.

22 Fotografía exterior de la fachada del Architecture Studio en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

23 Fotografía exterior de la tumba Getty en Chicago, proyectada por Louis Sullivan y construida en 1890.

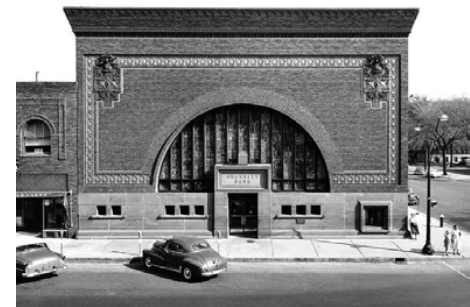
24 Fotografía exterior del National Farmer’s Bank en Owatonna, proyectado por Louis Sullivan y construido en 1908.

25 Planimetría del proyecto de Donald Judd para el Architecture Studio en Marfa, elaborada a partir de la documentación de Urs Peter Flückiger.

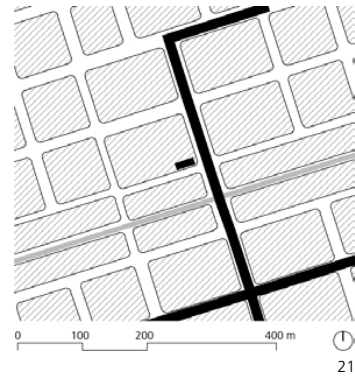
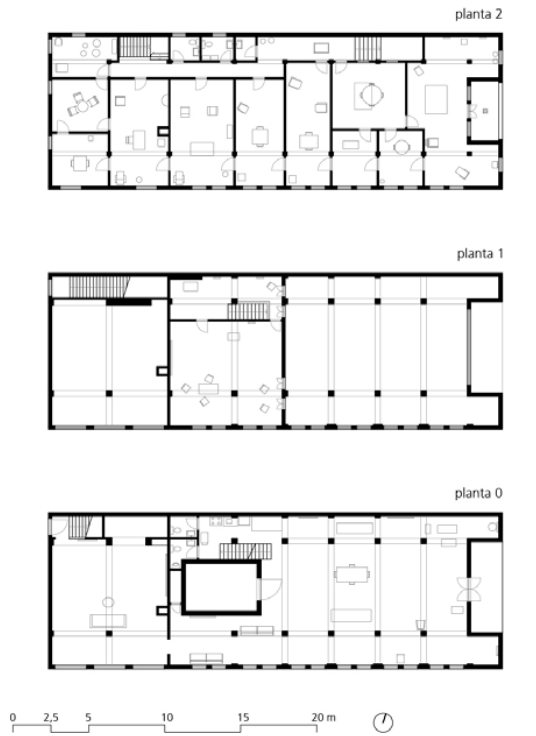
26 y 27 Fotografías interiores de la planta baja del Architecture Studio en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.



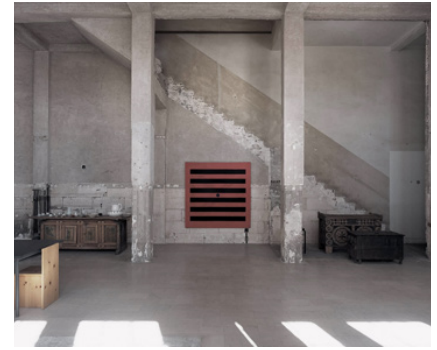
23



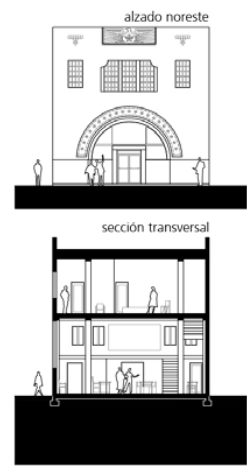
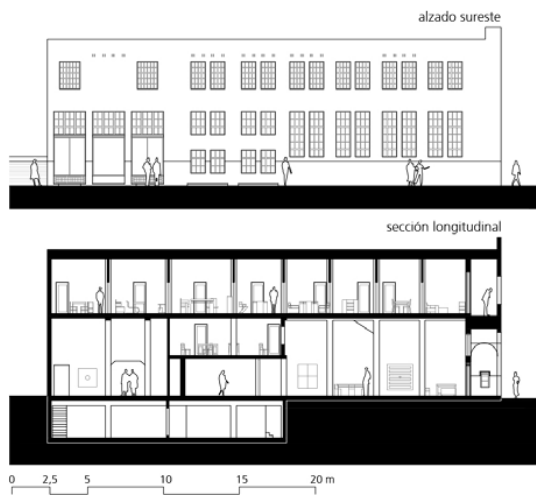
24



26



27



25

20. ZUAZNABAR UZCUDUN, Guillermo. *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*. Barcelona: Editorial Actar, 2001, p. 73. ISBN 84-95273-85-3.



28

“estos edificios son novelas y requieren esfuerzo, me esmero mucho en la manera de colocar las cosas en los espacios que ocupan”²¹. Las imágenes del interior descubren así una planta baja desprovista de revestimientos y reducida a sus elementos estructurales, y fue el espacio destinado a albergar otras de sus obras tempranas (figuras 26 y 27). La planta superior sería el estudio de arquitectura en sí, en una *promenade* que conectaba estancias, amuebladas con diseños propios y de arquitectos como Alvar Aalto, Mies van der Rohe o Gerrit Rietveld (figuras 28, 29 y 30). De nuevo, se vuelve a recurrir a esa idea de integración de elementos en un espacio soporte, portador de un enorme valor existencial.

Completando ese uso, y con la misma concepción espacial, Judd intervino en el Glascock Building; un edificio situado frente al estudio de arquitectura, en el mismo cruce definido por Oak Street y Highland Avenue (figura 31). En este caso no ha podido datarse la fecha de su construcción, pero todo apunta a que funcionó como comercio desde un origen que puede establecerse a comienzos del siglo XX (figura 32). La intención de Judd habría sido la de emplearlo tras su compra en 1990 como oficina de arquitectura en su planta baja, con un espacio de vivienda en la primera, aunque ésta y parte de la baja tampoco han podido documentarse en el levantamiento gráfico (figura 33). En el exterior Judd optó por limpiar las fachadas con chorro de arena, y en el interior por hacer visible tras las antiguas lunas expositoras el espacio de la nueva oficina de arquitectura (figuras 34 y 35). Un espacio que también incorporó mobiliario y en el que expuso algunos de sus proyectos, como los realizados para Winterthur, Eichholteren o Basilea; proyectos que partían de la clarificación estructural a la que parece recurrir de nuevo en Marfa, estableciendo un diálogo coherente y comprensible entre el contenido y el continente.

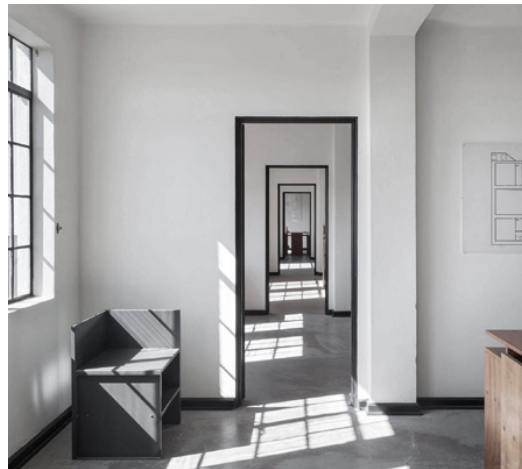
28, 29 y 30 Fotografías interiores de las plantas superiores del Architecture Studio en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

31 Localización de la Architecture Office en Marfa, intervenida por Donald Judd entre 1990 y 1991.

32 Fotografía exterior de la Architecture Office en Marfa, antes de la intervención de Donald Judd.

33 Planimetría de la Architecture Office en Marfa, intervenida por Donald Judd entre 1990 y 1991.

34 y 35 Fotografías interiores de la Architecture Office en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.



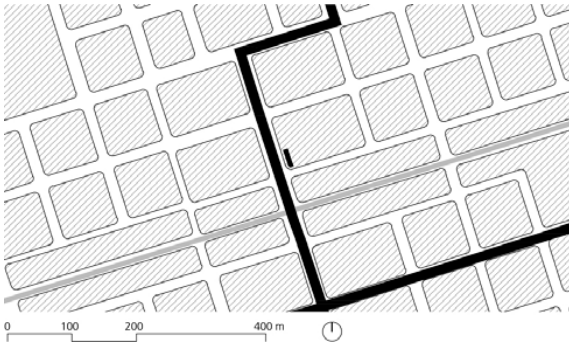
29



30



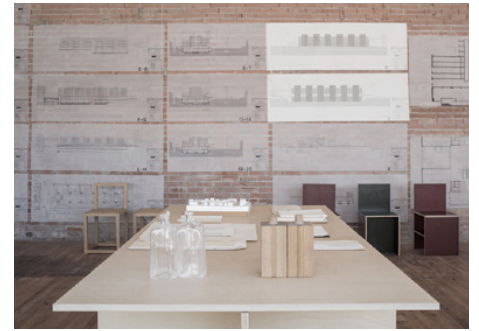
32



31



34



35



planta baja

alzado suroeste

33

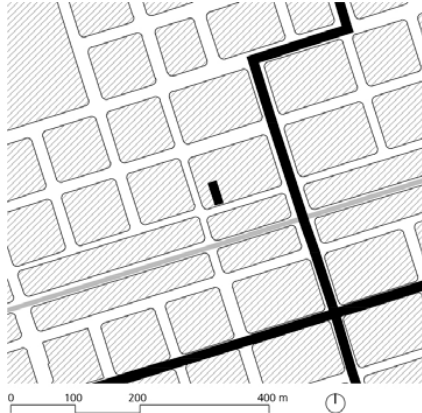
21. WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, p. 22 [consulta: 03-12-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>



36



39



37



40



41

36 Fotografía exterior del Art Studio en Marfa, antes de la intervención de Donald Judd.

37 Localización del Art Studio en Marfa, intervenido por Donald Judd entre 1990 y 1991.

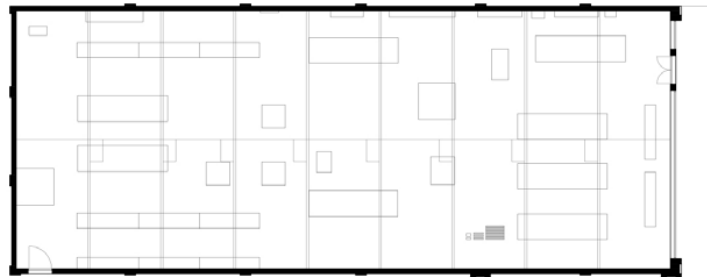
38 Planimetría del Art Studio en Marfa, intervenido por Donald Judd entre 1990 y 1991.

39, 40 y 41 Fotografías interiores del Art Studio en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

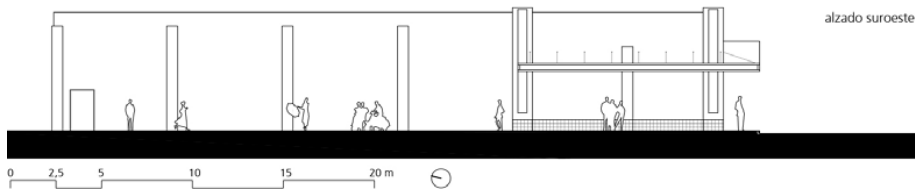
42 Localización de la Ranch Office en Marfa, intervenida por Donald Judd entre 1991 y 1992.

43 Fotografía exterior de la Ranch Office en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

44, 45 y 46 Fotografías interiores de la Ranch Office en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.



planta principal



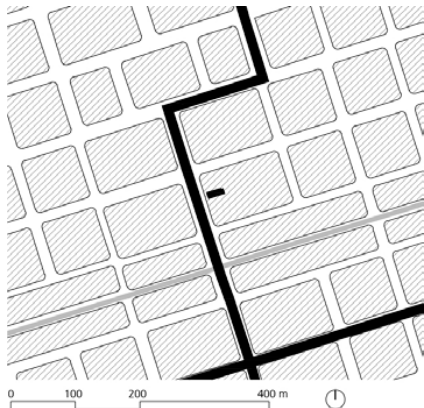
alzado suroeste



38

Esa conexión de contenido y continente que se reconoce en los edificios anteriores, también se descubre en los siguientes en los que interviene; cabe destacar el que convertiría en estudio de arte, tras la adquisición también en 1990 de una antigua tienda de comestibles perteneciente a la cadena Safeway (figuras 36 y 37). Desde el exterior, el volumen construido gozaba de buenas condiciones perceptivas, debido al área vacío de su lateral, que en su momento habría sido una zona de aparcamiento y de carga y descarga del establecimiento. Como se descubre desde la planimetría elaborada (figura 38), el acceso se resolvía desde la cristallera del alzado sureste, detrás de la cual Judd dispuso unas largas mesas creando una zona de trabajo. La producción de piezas es posible que la realizara a partir de las dos primeras crujías del edificio, en las cuatro siguientes, iluminadas de manera cenital. Las imágenes de sus interiores descubren fragmentos de una vida creativa detenida en el tiempo (figuras 39, 40 y 41), fiel reflejo de esa existencia concreta, individual y única de Judd, que habría determinado su posición en el mundo.

La última de las intervenciones sería la realizada a escasos metros de la oficina de arquitectura en Highland Avenue (figura 42). Se habría tratado de un edificio que también albergaba un local comercial en su planta baja, y que Judd compró en 1991 con objeto de instalar allí una oficina para la gestión de los ranchos que poseía en terrenos próximos a la localidad texana (figura 43). Y afín a los casos anteriores, Lourdes Peñaranda considera aquí “*un espacio que se comporta a la manera de vitrina hermética*”²². Así, se intensifica de nuevo la profundidad desde un extremo, que ilumina con dramatismo documentos y enseres relativos a sus ranchos, en combinación con obras que también se relacionan con su primera etapa creativa (figuras 44, 45 y 46); obras de una serie iniciada en 1962, que retoma en estos últimos años de su vida, tratando de cerrar el discurso espacial que había vertebrado su trabajo.



42



43



44



45



46

22. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 19, p. 219.



47



48

Podría analizarse una última intervención arquitectónica en lo que había sido un banco, una oficina de correos y el Crews Hotel, realizada con objeto de instalar su colección de grabados (figuras 47 y 48); la escasa documentación obliga a no detenerse en el mismo, definido desde acciones similares a las de las intervenciones analizadas. Reflexionando sobre todas ellas como operaciones afines, puede afirmarse el recurso a unas mismas estrategias de limpieza y clarificación estructural, en aras de obtener unos espacios elementales, protagonistas en sí mismos. Además del tratamiento de sus interiores, la colocación de objetos artísticos integrados con mobiliario sigue una misma vía de exploración. Y lo que es más, la labor realizada con estas intervenciones trataría de conectar además su visión arquitectónica de los noventa con su producción artística de los sesenta, desde esa posición existencial, que es la suya y la de su labor como creador interdisciplinar. No obstante, una interpretación de conjunto de las acciones analizadas, también devuelve una lectura muy similar a la que se desprendía del análisis de la Gate y Cobb Houses, y el Whyte Building. La integración de obras y otros elementos, en su actual posición expositiva, establece una analogía con los espacios arquitectónicos, similar a la que producen los propios edificios como realidad construida en el centro de Marfa (figuras 49 y 50); una presencia que trasciende más allá de la mera presentación de objetos y que habla de una existencia en el mundo.

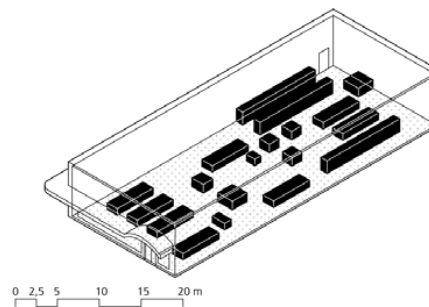
Sobre esa interpretación existencial, cabe añadir que Donald Judd apuesta por esa realidad concretada a todos los niveles en el espacio, frente a una especulación abstracta y universal; una lectura que llevaría a relacionar tal enfoque con los planteamientos de Heidegger, abriendo una senda de estudio en lo que se refiere a las causas personales que condujeron al artista a trabajar en esta última etapa de su vida con ese ideario. Lo que resulta más certero es el hecho de haber adquirido el trabajo analizado una existencia autónoma, fruto de la partenogénesis que se produce según Fernando Espuelas entre un autor y su obra²³, convirtiendo al espacio en una realidad que expresa esa particular existencia de Judd.

47 Fotografía exterior del Print Building en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

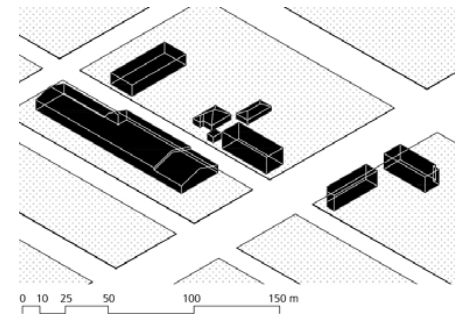
48 Fotografía interior del Print Building en Marfa, tras la intervención de Donald Judd.

49 Análisis en perspectiva axonométrica de la disposición de los elementos interiores del Art Studio en Marfa.

50 Análisis en perspectiva axonométrica de los edificios intervenidos por Donald Judd en el centro de Marfa.



49



50

VII.2. ÚLTIMOS OBJETOS COMO REAFIRMACIÓN DEL ESPACIO

En esta última etapa de su trayectoria creativa, determinada por una ferviente dedicación a lo arquitectónico, no cabe duda de que últimas ideas de Donald Judd se forjaron en el terreno de la arquitectura; unas ideas que de un modo *amateur* trataron de ser fieles a los principios de la disciplina edificatoria, y que de algún modo fueron empleadas como base conceptual en la creación de sus últimas obras artísticas. Se trata de un hecho que no resulta extraño en este punto de la investigación, puesto que desde que estableciera el espacio como aspecto principal en los años sesenta, no cesó en su investigación simultánea entre el arte y la arquitectura. En ambas disciplinas desarrolló al unísono su estudio espacial, hasta el punto de producir, según recuerda Richard Shiff, “*un espacio con la autonomía de un objeto*”²⁴. Pese a ello, Judd reconociera en esta última etapa que, ese vocabulario espacial con el que se trabajaba en la arquitectura, el arte aún no había sido capaz de asimilarlo plenamente a finales del siglo XX; algo considerado a su juicio fundamental para avanzar en la creación artística, y que podría tomarse de la práctica arquitectónica, como él hubiera ejemplificado con su trabajo en arquitectura.

Con todo ello, Judd lleva en este caso a lo artístico sus avances espaciales en la arquitectura, determinados por ese interés existencial que se logra en la presentación y disposición de un espacio; y lo que es más, lo hace recurriendo a tres de sus series de objetos con las que inició su desarrollo objetual en los años sesenta, en lo que sería una vuelta al origen espacial como cierre de toda su trayectoria. Se trataría de una decisión a la que habría llegado como una reafirmación de aquel aforismo rescatado de una cita de Malévich, y enunciado en uno de sus artículos, que afirmaba que “*a las formas hay que darles vida y el derecho a su existencia individual*”²⁵. Tras sus últimas y cuidadas intervenciones sobre la arquitectura preexistente de Marfa, que incluía la presentación de objetos artísticos y piezas de mobiliario, esa pudo ser su nueva línea de creación en el arte, reconectada con su primer trabajo; una visión última en torno al espacio, que cerraría su producción objetual volviendo al punto de partida.

En esa vuelta al origen, y como en sus primeros objetos de la década de 1960, Judd se mostró contrario a aquel antropomorfismo entendido como exteriorización de

23. ESPUELAS CID, Fernando. *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999, p. 159. ISBN 84-922594-6-9.

24. SHIFF, Richard. Projection, Projection. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 67 [consulta: 03-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

25. JUDD, Donald. Malevich, 1973-74. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 255. ISBN 978-1-941701-35-5.



51

sentimientos humanos en cosas inanimadas. Una circunstancia explicada en su momento con la obra de Claes Oldenburg (figuras 51 y 52), cuya alusión a la realidad se alejaba completamente de los objetos a los cuales aludían con sus formas; algo que llevaba a entender dichos objetos separados de su contexto significativo, creando piezas independientes con una existencia autónoma, debido a que todos los elementos del mundo existen como cosas en sí mismas²⁶. Se trataría de una existencia, ejemplificada igualmente en su momento con las acentuadas pinceladas del personalísimo estilo de la pintura de Jackson Pollock (figura 53). Esa noción elemental de su planteamiento, rescatada en los noventa, reafirmaba su máxima artística de aspirar a creaciones que redundaran en la adquisición o puesta en valor de una existencia fuerte e interesante en la creación artística. En este punto de su trayectoria, el artista parece reforzar su interés en la metafísica, como rama de la filosofía dedicada a la exploración de las dimensiones de la existencia y todo aquello que la rodea. Constituye esta actitud una prueba de su compromiso en la última etapa de su vida con la búsqueda de respuestas válidas del momento en el que estaba viviendo, y que le llevaría a determinar con sus últimos objetos un espacio unido inexorablemente con funciones existenciales del ser; un tema desarrollado por la filosofía existencialista, con la que pueden establecerse nexos de unión.

A este respecto, cabe comentar la postura metafísica que sostiene Martin Heidegger en su publicación *Ser y tiempo*, de 1927, aunque esta podría diferir del planteamiento de Judd en la única consideración del hombre como ser existente y no de las simples cosas, que son y no existen. Además, y como afirma Morpurgo-Tagliabue, el planteamiento de Heidegger difícilmente ofrece cánones para la interpretación del arte, pese a haber

51 Claes Oldenburg, *Soft Light Switches*, 1964. Lona vinílica rellena de dracón. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Estados Unidos.

52 Claes Oldenburg, *Giant BLT (Bacon, Lettuce, and Tomato Sandwich)*, 1963. Lona vinílica rellena de fibra de kapoc y madera pintada. Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.

53 Jackson Pollock, *Number 19*, 1948. Óleo y esmalte sobre papel montado en lienzo Colección particular.



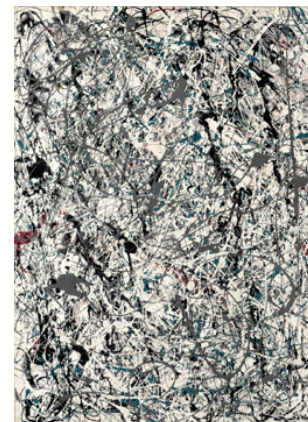
52

formulado su visión estética desde creaciones artísticas particulares²⁷. Especialmente singular resultaría la publicación en 1969 de *El arte y el espacio*, que incluía siete *litocollages* de Eduardo Chillida, impresos en su doble condición, visual y táctil, como apoyo abstracto al texto de Heidegger (figuras 54 y 55). Y es a través de ello con lo que el filósofo trata de descubrir cómo el espacio se manifiesta en el arte; tres estados identificados en sus palabras, concretados como espacio que acoge los objetos, espacio que rodea a los volúmenes o espacio como vacío entre ellos.

Se trataría de espacios que, *a priori*, Heidegger cuestiona en su extensión o en su relación con el hombre, y propone las artes figurativas como elementos de confrontación y medida de esa realidad espacial. Sería por tanto la propia obra de arte la encargada de revelar las cualidades del espacio, no sólo como un ente autónomo, sino en las relaciones establecidas con el mismo, y a partir de ello clarificar las condiciones espaciales de un entorno dado, vinculado al tiempo y lo existencial²⁸. Es por ello que Judd podría identificarse con las palabras de Heidegger cuando éste afirma que “*el arte es el poner en obra la verdad*”²⁹, dentro de su posicionamiento en favor del espacio real. Las notas personales de Judd en 1986 sobre las ideas que Heidegger plantea en *Ser y tiempo* confirman el conocimiento de su filosofía (figura 56), y en ellas defiende una existencia en el espacio que “*es simple como una declaración o condición*”³⁰. Así, puede decirse que el trabajo de Judd evolucionaría hacia una espacialidad de carácter receptivo, descubierta en sus relaciones internas; un hecho que vincula su arte con la filosofía que explora la condición existencial del ser en el espacio, y su aplicación consecutiva a las formas del arte.

Cabría hablar de las repercusiones de Heidegger en la filosofía de autores como Merleau-Ponty, cuya concepción fenomenológica, heredera de las formulaciones de Husserl, se relaciona con la visión existencialista del ser. El francés habría planteado a través de *Fenomenología de la percepción*, en 1945, que el mundo real se corresponde con el mundo percibido o fenoménico, confiando la verdad a la percepción; un planteamiento que parece desviarse del enfoque creativo de Judd en este punto, y que habría sido más importante en etapas precedentes de su trayectoria, en las que las cualidades sensibles de sus creaciones se presentaban con mayor intencionalidad a la aprehensión perceptiva.

En paralelo a lo filosófico, el trabajo artístico que Judd realizara en esta última etapa también se puede poner en relación a las prácticas generales del Minimal Art, como tendencia surgida a mediados de los sesenta; tendencia que para críticos como Hal Foster habría llegado a los ochenta con un sinfín de reglas para el nuevo pluralismo de la posmodernidad, y en la que Judd seguía sin identificarse. Rosalind Krauss confirma el fin del movimiento en la década de 1990, cuando la fuerte presencia de los objetos minimalistas se transformó en un espectáculo visual para museos, que primaron el entretenimiento, con la consiguiente pérdida del sentido creativo de sus autores; un hecho que Judd había denunciado desde sus reflexiones teóricas, y que trató de enmendar con sus múltiples intervenciones expositivas.



53

26. SHIFF, Richard. Judd through Oldenburg. En: *Tate Papers* [en línea]. Londres: Tate, 2004, n.º 2, p. 9 [consulta: 03-01-2022]. ISSN 1753-9854. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/judd-through-oldenburg>

27. MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea: una investigación*. Trad. de Andrés PIRK y Ricardo POCHTAR. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971, p. 635. ISBN 978-950-03-9926-5.

28. LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, p. 19. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>

29. *Ibíd.*, p. 23.

30. JUDD, Donald. Notes, 1986. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 438. ISBN 978-1-941701-35-5.

W CP 26 May 86

Reading about Heidegger
 Paraphrasing "Being and Time"
 in capital letters represent a series
 of sentences in exoteric, more,
 esoteric. The content here
 is brief or sketchy or suggestive
 but it is all we know and so
 ordinary and also we cannot
 live constantly seated and
 must live often ordinarily.
 Hence the fact of writing is
 just as rare but it is simple
 as a statement + condition.
 The words are like, stark, and not

56

Estas apreciaciones críticas sobre la deriva del Minimalismo, ofrecen una idea clara de la obsolescencia de los debates surgidos en torno al movimiento; debates que Judd había enfocado desde el rechazo al ilusionismo del espacio pictórico, abandonando la pintura en favor de la expresión escultórica del objeto. Con el cambio de siglo, en el 2001 Hal Foster traza en *El retorno de lo real* una genealogía que atraviesa el arte y la teoría del último tercio del siglo XX, ofreciendo las claves definitivas de aquello en lo que deviene el Arte Minimalista, junto a otras tendencias de los años noventa. Para Foster, se trataba de una vuelta hacia lo real y lo social, que atrás dejaba la visión antiilusionista del Minimal Art, y que continuaba más bien otra trayectoria de los sesenta, comprometida con el realismo e identificada con el Arte Pop³¹; una lectura no muy alejada del último Judd, que reafirmó esa verdad existencialista de lo Pop, y que daría las mayores pruebas en su trayectoria de un espacio comprometido con lo real.

Su férrea defensa en favor de esa realidad del espacio, determinada en su condición existencial, es revelada por Judd no solo en sus últimas obras, sino en sus reflexivos textos de 1993 que ya se han mencionado. En ellos afirmaba, encarando el final del siglo XX, que el espacio era todavía algo nuevo en el arte y que preocupaba a pocos artistas, sin desbancar completamente el interés por los sólidos y la escultura antropomórfica y totémica³². Reconoce únicamente los debates surgidos en torno al espacio en la arquitectura, promovidos por figuras como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o Mies van der Rohe³³. Judd pone de manifiesto una situación palmaria referida a la falta de conciencia por parte del público de esa ausencia clamorosa de la realidad espacial del arte, que conduce a una

54 y 55 Páginas interiores de *El arte y el espacio* de Martin Heidegger, publicado en 1969 con litocollages de Eduardo Chillida como apoyo al texto.

56 Donald Judd, *Notes on Being and Time*, 1986. Lápiz sobre papel. Judd Foundation, Marfa Estados Unidos.

57 John Chamberlain, *Redwing*, 1960. Piezas de acero de diversos colores. Localización desconocida.

Die Könige sind der Reinen

„Man muss nicht für alle da sein, für andere
 muss man nicht da sein, für die Reinen muss man
 nicht da sein, für die Reinen muss man nicht
 da sein, für die Reinen muss man nicht da sein.“
 J. K. K. K. K.

Man ist nicht in einem und nicht in
 einem und nicht in einem.

Es ist nicht ein und nicht ein und nicht ein
 und nicht ein und nicht ein und nicht ein.

Die Könige sind der Reinen

54



55

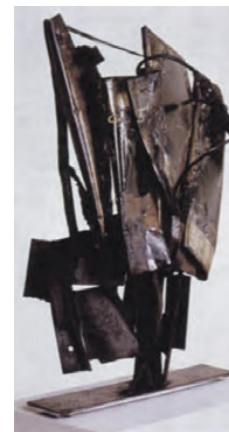
confusión de aquello que se espera de lo creativo. Afirma que una gran mayoría de personas “no extrañan el espacio real y no lo desean”, aunque reconoce dentro de esa generalidad que “algunas personas lo reconocen y valoran lo que nunca supieron que existía”³⁴. Es ahí donde el artista trata de ahondar en las posibilidades configurativas del espacio, con unas conclusiones que no distan mucho de las propuestas por Heidegger en *El arte y el espacio*, descritas con anterioridad. Se trataría de la confirmación al final de su trayectoria de su apuesta por la realidad del espacio existencial, manifestada en torno a toda creación.

Con todo ello, y a la luz de su teoría, la última parte de su obra artística que se analizará en las páginas siguientes ha sido interpretada como la confirmación de la especificidad del objeto en el espacio; una coherencia confirmada por autores como Robert C. Morgan en el 2001 con su artículo *Rethinking Judd*, donde aseguraba que sus objetos “existen en y para sí mismos, y expresan su propio contenido a través del espacio que ocupan y el tiempo que abarcan”³⁵. Tal lectura, junto a la interpretación siguiente, lejos de revelar su vida psíquica, ayudarán a entender las ideas espaciales de su último trabajo.

Esta última etapa creativa estuvo también marcada por el cambio en su representación artística a la Pace Gallery de Nueva York en el 1991, tras pasar por la Leo Castelli Gallery y la Paula Cooper Gallery. Al parecer, esto tendría que ver con el mal enfoque de Paula Cooper en relación al mercado del arte, y con su poca afinidad con el resto de artistas representados. Supone esto la confirmación de un último ciclo artístico, en el que recibió además galardones como el premio de la Stankowski Foundation de Stuttgart en 1992; año en el que también fue elegido como miembro de la Royal Academy of Fine Arts de Estocolmo. Este ciclo se cerraría con su muerte el 12 de febrero de 1994 a causa de un linfoma.

VII.2.1. Objetos de suelo con testigos espaciales

Los primeros objetos de esta última etapa de Donald Judd que serán analizados, van a ser aquellos que recuperan la elementalidad volumétrica de la caja de suelo, y que incluyen en su parte superior un elemento tubular. Se trata de obras que dan un paso atrás en la configuración del objeto, recuperando aquel estado cero de un paralelepípedo dispuesto aisladamente en el suelo; un poliedro básico en su definición que incluye un elemento claramente diferenciado en una de sus caras, prueba de su existencia particular en el espacio real de las tres dimensiones. En definitiva, se tratará meramente de una tridimensionalidad obtenida a través de una pieza tubular interaccionando con el plano superior del objeto³⁶, en lo que sería un proceso inverso en la formación objetual, que pone el foco en elementos muy concretos que significan la espacialidad. En este caso, Judd enfatiza la realidad existencial desde la honestidad de un tubo, como en su día habría valorado de las creaciones metálicas de John Chamberlain (figura 57).



57

31. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. de Alfredo BROTONS MUÑOZ. Madrid: Ediciones Akal, 2001, p. 129. ISBN 84-460-1329-0.

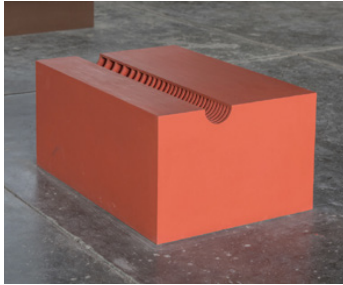
32. JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 817. ISBN 978-1-941701-35-5.

33. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 2, pp. 833-834.

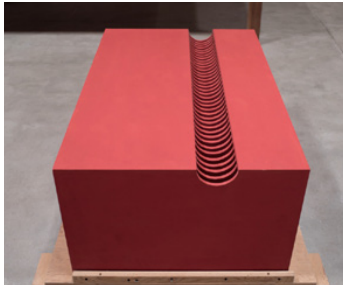
34. Ídem.

35. MORGAN, Robert C. Rethinking Judd. En: *Sculpture Magazine* [en línea]. Jersey City: International Sculpture Center, abril 2001, vol. 20, n.º 3 [consulta: 09-01-2022]. ISSN 0889-728X. Disponible en: <https://sculpturemagazine.art/rethinking-judd/>

36. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 19, p. 225.



58



59

Como se ha expresado, esta nueva serie retomaba aquella iniciada en los sesenta con obras como las realizadas en 1963 y 1968 (figuras 58 y 59), ejecutadas enteramente en madera pintada en rojo cadmio, con una acanaladura en su parte superior; una incisión en la superficie que revelaba en su generación la disposición de tableros a intervalos regulares o en progresión matemática para cada caso. En esas creaciones, al igual que en algunas otras en las que una superficie cilíndrica descansaba sobre dicha incisión, se aludía a la cama de un tubo que podría alojarse en tal volumen desocupado. En algunas ocasiones se ha mencionado esta operación creativa como una acción dadaísta en cierto modo, capaz de partir de un cuerpo regular para hacerlo irregular, con la introducción, aunque fuese virtual, de un volumen extraño y claramente diferenciado. Podría hablarse en ese punto de un interés en estimular los instintos visuales del espectador, por medio de formas que se articulaban evidenciando la realidad de un espacio físico. Tampoco puede perderse de vista el hecho de que esas primeras obras se realizaran con la ayuda del padre del artista, Roy C. Judd, todavía con una producción menos perfeccionada en sus detalles que la que luego obtendría en talleres especializados. Retomada treinta años después, con una ejecución precisa en sus diseños, la serie trataría de poner de manifiesto su condición espacial ya no desde la marca en su superficie generada por un elemento tubular, sino con dicho elemento tubular; éste revelaría su existencia, y la de aquel espacio en el que se exhibe para su muestra y donde se hace presente.

Mientras que en los años sesenta se optó por una extracción del volumen geométrico del cilindro, configurando el propio molde de un *espacio solidificado* que se activaba con la luz y la sombra³⁷, ahora se opta directamente por el positivado del negativo. Ya no interesaría por lo tanto aludir al elemento que genera sobre el cajón neutro una prueba del volumen que ocupa, sino que se opta por revelar la existencia misma de dicho elemen-

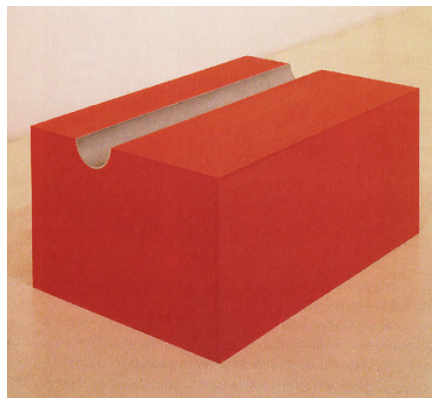
58 Donald Judd, *Untitled*, 1963. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

59 Donald Judd, *Untitled*, 1968. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

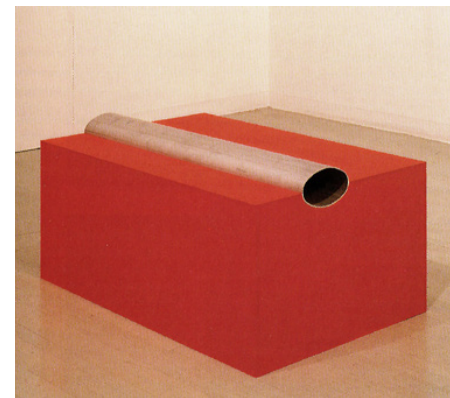
60 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio y elemento de aluminio.

61 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Madera contrachapada pintada en color rojo cadmio y elemento de aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

62 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Madera contrachapada y elemento de aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



60



61

to; una existencia que se hará presente en su macla con el volumen paralelepípedo, que mantendrá las dimensiones de 49,5 x 114,3 x 77,5 centímetros de sus obras de los sesenta. Así pues, la sustracción intencionada que provocaba una singularidad en un contraste evidente con los rotundos cajones de suelo, parece dar paso ahora a la estrategia inversa de mostrar explícitamente un elemento tubular, testigo de la realidad que ocupa. Aunque se trataría de una operación o de una estrategia inversa, autores como Richard Shiff han considerado que se estaría ante un mismo efecto de polaridad entre las dos partes principales; antes con la sustracción de un tubo y, ahora, “*bajo condiciones sensoriales alteradas*”, yuxtaponiendo dicho tubo con el volumen cúbico que reposa en el suelo³⁸.

Pasando al análisis concreto de las obras de los noventa que integran esta serie, podría reconocerse ese proceso inverso al que se ha aludido, y que habría sido seguido con respecto a las primeras obras de la década de 1960. A través de la publicación *Arte Minimalista* editada por James Meyer, se descubre que en 1991 Judd habría recreado un prototipo de 1963³⁹ (figura 60), configurado como una caja pintada en rojo con medio tubo de aluminio a modo de lecho empotrado. Podría constituir este hecho una voluntad del artista por retomar la serie en el punto que la había dejado en los sesenta, y a partir de ello avanzar en su desarrollo con nuevos intereses conceptuales. También de 1991, y recogida por Meyer junto a la anterior, otra obra pasaría a recoger el tubo completo (figura 61), expresando la realidad de aquel elemento que antes solo dejaba una marca superficial. Cambia así mismo la sección del tubo, de circular a elíptica, aunque no implica esto ninguna condición accesoria más allá de la existencia misma del tubo. En la descripción que sobre la obra hace Meyer, todavía parece importar la integración del tubo y la caja “*creando una forma singular y total*”⁴⁰, aunque la voluntad holística sería más intencionada en aquellos primeros casos en los que se requería la compleción volumétrica del espectador. Ahora el tubo se muestra más que nunca sin engaño a la mirada, sin tener que adivinar su presencia, y ofrece la simple muestra de una existencia que antes solo era intuida en las obras de su primera etapa.

En ese cambio en la presentación del elemento tubular, existiría un tercer estado del proceso, que puede entenderse con otra tercera obra también realizada en 1992 (figura 62). Se trata de una obra realizada con el mismo criterio que la última analizada, pero con la eliminación del color rojo cadmio de la superficie de la caja, para dejar vistas las propiedades de la madera contrachapada. Cabe recordar la importancia que desde sus inicios en lo tridimensional Judd había concedido al color rojo para enfatizar las volumetrías de los objetos, haciendo nítidos sus contornos y sus ángulos. Sin embargo, y pese a ello, Judd no tiene complejos en mostrar con honestidad las propiedades de los materiales, y la madera contrachapada se emplea con su característico acabado y se pone en contraposición al tubo de aluminio; un elemento tubular que va a contar con una clara diferenciación con respecto a la de la obra precedente: el tubo se presenta cerrado en sus extremos, enfatizando así su condición de pieza sólida *per se*, con la misma condición que



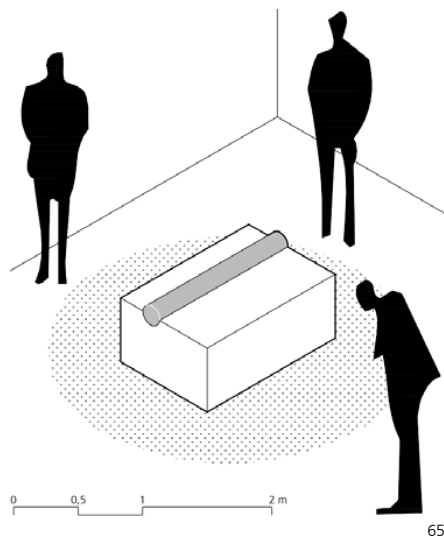
62

37. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *El espacio específico de Donald Judd* [en línea]. Directores: Fernando Zaparaín Hernández y Jorge Ramos Jular. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2017, p. 68 [consulta: 09-01-2022]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27669>

38. SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, p. 42. ISBN 978-3-86930-390-1.

39. MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 61. ISBN 978-0-7148-6194-4. Llama la atención el hecho de que Meyer aborda estas obras en el primer periodo artístico de Judd en los sesenta, sin considerar distinción de planteamientos entre obras realizadas en momentos distanciados tres décadas.

40. Ídem.



la caja de madera. Tal diferencia lleva a entender la evolución en la presentación de un elemento tubular en tres estadios, acabando en el último caso con su presentación corpórea y física, que nos habla de su existencia más honesta como objeto en el espacio real.

Tomando las tres obras expuestas, podría decirse que sus lecturas espaciales difieren en cada caso, según la diferente presentación del elemento tubular. En el primer caso, el énfasis se pone sobre el volumen sustraído de la caja, que conduce al espectador a recomponer mentalmente el tubo que lo ha generado, con un volumen espacial con posibilidad de extenderse en sus extremos (figura 63). En el segundo caso, con la tubería completa, la activación de un espacio virtual tiene lugar de una manera más directa, descubriéndose una espacialidad contenida y que fluye por ambos lados (figura 64). Con la tercera presentación, en la que el tubo se cierra en sus extremos, ese espacio contenido se corresponde con el propio elemento tubular, y pasa a activar únicamente el espacio que alberga la obra (figura 65).

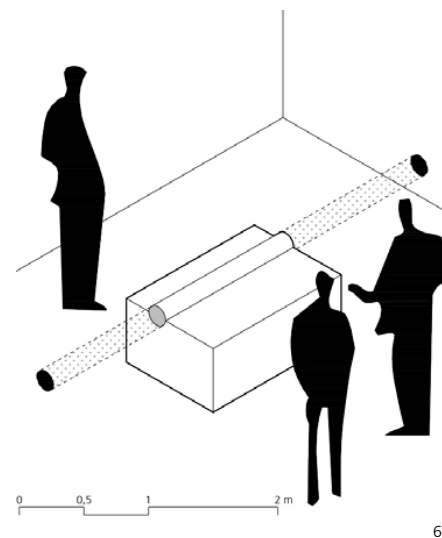
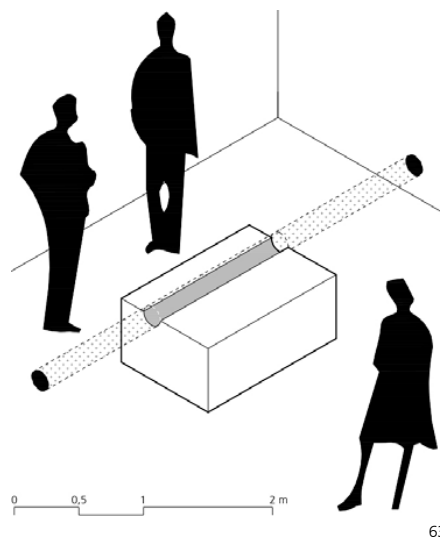
Se deduce que Judd cierra la serie al presentar la existencia del elemento tubular, en un soporte que nos muestra su razón de ser en el espacio; dos elementos solidarios con el propósito de revelar una realidad concreta ante la mirada del espectador. La realidad ya no quiere expresarse con la integración de reglas perceptivas de recomposición o compleción visual, sino que se opta por mostrarla desde la verdad de una pieza sobre un soporte diferenciado; la propia caja con la que había suprimido el recurso al pedestal, y que le sirve ahora como peana para mostrar un elemento en su extensión más real.

63 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

64 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

65 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

66 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo rojo cadmio, esmalte negro, cera y arena sobre lienzo y madera, con tubería de asfalto. Judd Foundation, Nueva York, Estados Unidos.



VII.2.2. Objetos de pared con testigos espaciales

En ese camino inverso en el desarrollo del objeto que Donald Judd trazó en los últimos años de su vida, el siguiente estadio que se reconoce es aquel en el que vuelve a situar sus creaciones en el soporte de la pared. Y no es precisamente ese soporte lo que las hace regresivas en la evolución del artista, pues nunca abandonó la pared a lo largo de su trayectoria, sino más bien una condición que atiende a dos circunstancias. La primera tiene que ver con el hecho de que, nuevamente, y como ocurriría hasta su muerte, recupera otra de las familias formales que había alumbrado en los sesenta, en su camino hacia los *objetos específicos*. La segunda se relaciona con la espacialidad propia de esta familia, con la que Judd rememora su interés original en sacar del plano pictórico un espacio que únicamente correspondía a la realidad. Peñaranda nos recuerda que fueron “*diversos los intentos de Judd por lograr esa continuidad y expansión de los planos bidimensionales que se realizaron para convertirse en objetos tridimensionales*”⁴¹. No obstante, en estas obras seguirá presente el tubo en su relación con otro elemento con el que se integra, prueba existencial que marcará diferencias con sus obras iniciales.

Los objetos que Judd realizara en este punto, y que serán analizados a continuación, se retrotraen a obras como la realizada en 1962 (figura 66), considerada por el propio artista como la primera obra tridimensional de pared. Se trataba de una obra configurada como un marco rectangular, que incorporaba diversas texturas de cera y arena con un acabado en su habitual color rojo cadmio, y en cuyo centro se disponía verticalmente un tubo de asfalto. Esta propuesta marcaba un punto de inflexión con respecto a su trabajo pictórico y mixto, relacionada, como sugiere David Raskin, con la realidad que también buscaba con sus tubos de luz Dan Flavin⁴²; artista y amigo personal de Judd que, en obras como ésta que le dedicara en 1964 (figura 67), también ponía de manifiesto una presencia directa en el espacio, que atrás dejaba los tradicionales lenguajes artísticos. La referida obra de Judd ponía el acento en el elemento tubular negro que se disponía con la estrategia y efecto de fondo y figura sobre la neutralidad del marco rojo, al igual que hubiera hecho con las obras de suelo del punto anterior. Con su configuración, este innovador objeto sería el antecedente claro de esta otra serie que retomara con posterioridad en los años noventa; serie que efectivamente sería deudora del referido objeto a tenor de lo que también confirma la lectura que efectúa el propio Raskin, en relación a determinados aspectos como el efecto de profundidad que se genera entre la visión abierta de un marco con su fondo y, más concretamente, por “*los efectos ópticos aleatorios de material, disposición, instalación y perspectiva combinados*”⁴³.

Tampoco debe perderse de vista el surgimiento de esa obra temprana, en paralelo a obras de otros artistas que interesaban en ese momento a Judd. Por ejemplo, es significativa la obra *Homage to the Square* que Josef Albers produjera en 1958 (figura 68), coleccionada por Judd junto a otras afines. El propio Judd confirmaría una relación con



66

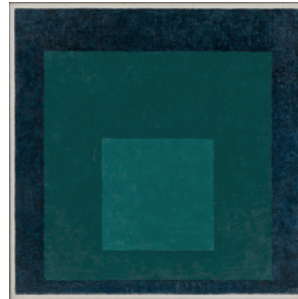
41. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 19, p. 117.

42. RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 9. ISBN 978-0-300-22868-7.

43. *Ibid.*, p. 124.



67



68



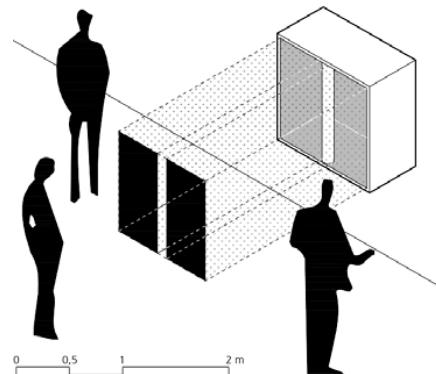
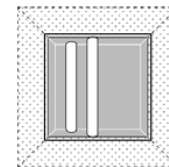
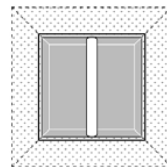
69



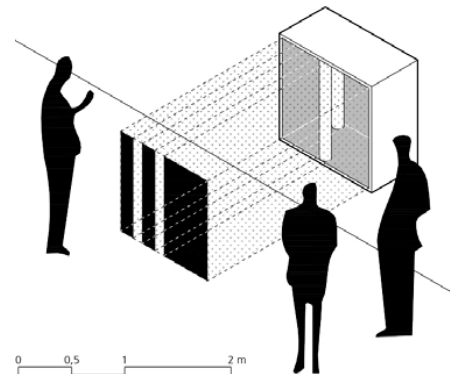
70



71



72



73

67 Dan Flavin, *Alternate Diagonals of march 2, 1964 (to Don Judd)*, 1964. Luminarias fluorescentes de colores blanco y azul. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

68 Josef Albers, *Homage to the Square*, 1958. Óleo sobre masonite. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

69 Metopa *La cuadriga del sol* del Templo C en Selinunte, Sicilia, realizada entre 550 y 540 a. C. Regional Archeological Museum, Palermo, Italia.

70 Donald Judd, *Untitled*, 1993. Madera contrachapada y metacrilato naranja. Colección particular.

71 Donald Judd, *Untitled*, 1993. Madera contrachapada y metacrilato amarillo. Colección particular.

72 Donald Judd, *Untitled*, 1993. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

73 Donald Judd, *Untitled*, 1993. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

74 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Madera contrachapada. Colección particular.

la misma cuando retomara la serie con posterioridad en los noventa, pues se refiere a esa pintura de Albers diciendo que su “*esquema de cuadrados y el correspondiente cambio de color ofrecen cambios en los efectos de proporción (...) que me interesan para mi propio trabajo*”⁴⁴. A la vista de las dos obras, es posible que el minimalista hubiera reconocido una cierta impresión ilusionista de profundidad en la de Albers, que su marco rojo llevaría a la tridimensionalidad real; algo así como la metopa de *La cuadriga del sol* a la que Judd alude en el mismo escrito⁴⁵ (figura 69), en la que el carro de Apolo le precede emergiendo de una profundidad, que no es plana sino real.

Ya en los noventa, y desprendido de aquellos juegos de texturas mixtas en clave experimental reconocidos en su obra de 1962, las nuevas creaciones contarían con unas claves diferenciadas de aquellas de la primera. Para empezar, las dimensiones del marco cambiaron para adaptarse a unas medidas de 100 x 100 x 50 centímetros; unas medidas que se correspondían con las de otra serie de cajas de pared de la década de 1980. En primer lugar, podrían analizarse dos obras de su última etapa, que de algún modo recogen los temas esenciales que Judd quiere enfatizar en esta fase de su vida. La primera de ellas (figura 70), realizada enteramente en madera contrachapada con una lámina de metacrilato naranja en su fondo, presentaba una columna centrada, también realizada en madera, en un claro contraste de sus partes. La segunda (figura 71), rompiendo con todo rastro simétrico y complejizando en cierto sentido el contenido del marco, saca de la línea de simetría la columna del primer plano e introduce una segunda más retrasada en el lado izquierdo. En este caso el metacrilato amarillo diluye un poco el contraste con las columnas, aunque en el fondo se recortan con mayor o menor intensidad sus siluetas.

Parece por el desarrollo conjunto de su trayectoria que, aunque es posible identificar la extensión de un espacio que se proyecta al frente (figuras 72 y 73), Judd está interesado en significar su presencia con la existencia de las columnas. De acuerdo con los estudios sobre la forma de Francis D. K. Ching, la historia demuestra que “*los elementos verticales lineales, por ejemplo las columnas (...), se han utilizado para conmemorar acontecimientos de importancia y para establecer puntos singulares en el espacio*”⁴⁶. Así mismo, y dentro de un volumen espacial delimitado, “*la columna articulará el espacio envolvente y se plantearán una serie de relaciones con el cerramiento del espacio*”⁴⁷. Supone un énfasis del espacio mismo, que Judd consigue desde la inserción de unas significativas columnas de madera; un mecanismo análogo al que llevaría a cabo con sus últimas intervenciones arquitectónicas en Marfa, con la instalación de objetos y mobiliario en interiores, cuidadosamente acondicionados para los mismos.

Podría hablarse ahora de una tercera obra que Judd también realiza en estos años (figura 74), que difiere de las dos anteriores en la supresión del metacrilato del fondo y el tamaño de la columna interior, ligeramente superior. Es posible que la dimensión de este elemento hiciera prescindir del referido fondo de color, debido a que la presencia que adquiere en su posición central no deja dudas de su inserción contrastada en el mar-



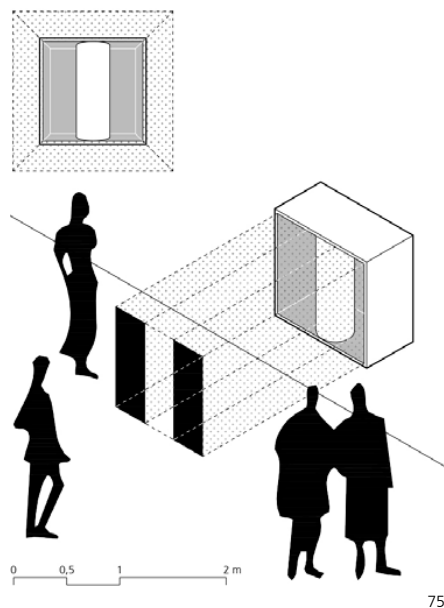
74

44. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 6, p. 748.

45. *Ibíd.*, pp. 746-747.

46. CHING, Francis D. K. *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. 2.ª ed., 6.ª tirada, trad. de Santiago CASTÁN. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, p. 10. ISBN 978-84-252-2014-2.

47. *Ibíd.*, p. 122.



75

co. No obstante, David Raskin en su descripción se hace eco del cierto aire de misterio que desprende la obra, fruto quizás del oscurecimiento que el gran elemento cilíndrico produce en el volumen espacial de la caja; un efecto que refuerza su interpretación sobre las cualidades duraderas y efímeras de su trabajo, como estrategia que “*da forma a un orden local y ayuda a mantener la creatividad del universo*”⁷⁸. En cualquier caso, y como ocurría con las dos obras anteriores analizadas, su presentación ante el espectador revelaría un espacio que existe en sí mismo, en tanto en cuanto que éste es capaz de albergar un testigo, la columna, que se hace evidente en su interior (figura 75).

Para concluir el análisis de esta serie, puede afirmarse que Donald Judd nos posiciona frente a la obra en su conjunto, para hacernos reflexionar sobre la posición de los elementos cilíndricos en un espacio que es físico y real. En la línea de los objetos examinados en el apartado anterior, los objetivos espaciales ahora se reconocen afines a los de aquellos, aunque difieren en sus particularidades configurativas. En la primera familia el elemento tubular se disponía reposando tendido sobre un cajón de suelo, mientras que en esta segunda el referido elemento se inserta erguido en el interior de un cajón de pared; un hecho que se vincula a la posición del cuerpo humano ante las respectivas obras, relacionado con una actitud sosegada o más activa en cada caso, y que redunda en distintos estados de la existencia.

75 Donald Judd, *Untitled*, 1991. Análisis de la espacialidad que genera la obra en su presentación.

76 Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo negro sobre madera contrachapada, con molde para hornear de acero estañado. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

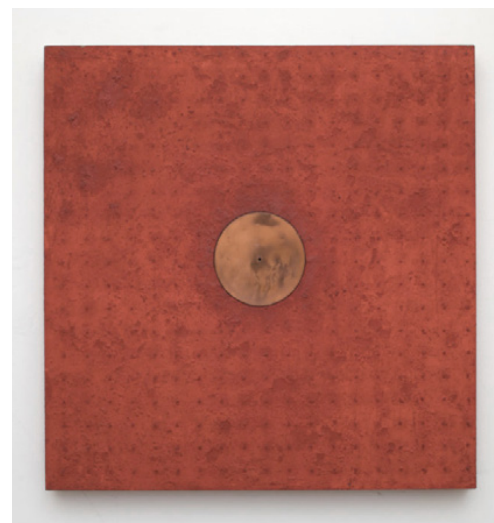
77 Donald Judd, *Untitled*, 1962. Óleo, liquitex y arena sobre masonite, con pieza de cobre. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

78 Lucio Fontana, *Spatial Concept: Expectation*, 1960. Lona y gasa cortadas. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

79 Lee Bontecou, *Untitled*, 1961. Acero soldado, lienzo, tela, cuero sin curtir, alambre de cobre y hollín. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.



76



77

VII.2.3. Creaciones mixtas con marcas superficiales

Para cerrar este capítulo, que recoge el trabajo realizado por Donald Judd en su última etapa creativa desarrollada en los noventa, se analizará una última serie, iniciada también en los sesenta, con la que se vuelve al origen y se cierra el círculo. Se trataría de un conjunto de creaciones que regresan al límite de lo pictórico, donde se había iniciado el artista, retomando unos trabajos de naturaleza mixta, que determinaron su investigación objetual. Es preciso recordar que para Judd, a comienzo de los años sesenta y tras su corta trayectoria en el medio, el formato de la pintura en su expresión tradicional estaba acabado; una consideración defendida por personalidades como Rob Weiner, quien fuera director adjunto de la Chinati Foundation, al afirmar que “*cuando murió la pintura para Judd, debió haber muerto para todos los demás*”⁴⁹. Lo cierto es que, tras esa primera etapa pictórica, Judd inició su particular lucha contra la pintura en la definición que proponía Clement Greenberg, y que en cualquiera de sus manifestaciones estilísticas llevaba a asociaciones con un espacio ilusionista. Cuando le preguntaran en los noventa si volvería a la pintura, el artista se mostraba contundente en su respuesta confirmando lo siguiente: “*en realidad no tengo ideas para pintura sobre lienzo ni para pintura de caballete*”⁵⁰. Es por todo ello que en esta última serie que retomaría no caería en esa expresión pictórica que rechazaba, sino que se movería en las técnicas mixtas, afines de nuevo a lo que había sido el *ready-made*.

Las obras que anteceden a las que van a tratarse en este punto, habrían optado por romper la espacialidad representada de la pintura tradicional, y lo hicieron con la hibridación de elementos que contenían un espacio real. Uno de los ejemplos más representativos lo constituye la obra que Judd realizara en 1961 (figura 76), configurada como una superficie de madera contrachapada pintada en negro, que contenía en su centro para molde de hornear; un recipiente de acero con su cara abierta hacia la parte delantera, ampliando el plano geométrico hasta las tres dimensiones y prefigurando muchas de las obras que realizaría a partir de ese momento. Al año siguiente, y con un formato cuadrado, otra composición mezclaba texturas de materiales, e incrustaba un disco de cobre sobre la neutralidad roja (figura 77); otro elemento ajeno a la pintura, más vinculado a la práctica del *objeto encontrado*. Según ha expresado el historiador del arte Thomas Kellein, Judd “*enfatisa más los aspectos tectónicos que los de la pintura en estas primeras obras*”⁵¹. A partir de estas creaciones, y como relieves de formato cuadrado que se aproximan al segundo de los trabajos rescatados, Judd va a completar otra serie iniciada en sus comienzos, evidenciando la ausencia de complejos al crear con formas ya empleadas en el pasado.

Así pues, estas creaciones van a volver a situar sus realizaciones en lo que en su momento fue un intento por forjar sus *objetos específicos*, y que ahora ya no entraña dudas de tal condición, consolidada en el tiempo. A pesar de ello, el hecho de retomar unas obras realizadas en un momento y contexto pasados, inevitablemente podría conducir a asociaciones con el lenguaje pop que ensamblaba objetos de distinta naturaleza; elemen-



78



79

48. RASKIN, David, *op. cit. supra*, nota 42, p. 124.

49. DOWNES, Rackstraw, Jeff ELROD, Harriet KORMAN, Rob WEINER y John WESLEY. Painting: A Roundtable Discussion. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1999, vol. 4, p. 3 [consulta: 14-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter04.pdf>

50. WYRWOLL, Regina, *op. cit. supra*, nota 21, p. 23.

51. PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, p. 15 [consulta: 14-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter07.pdf>



80



81



82

80 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Acrílico rojo cadmio sobre madera contrachapada con objeto de madera. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

81 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Acrílico rojo cadmio y arena sobre madera contrachapada con objeto de hierro fundido oxidado. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

82 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Acrílico rojo cadmio y arena sobre madera contrachapada con objeto de acero inoxidable. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

83 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Acrílico rojo cadmio y arena sobre madera contrachapada con objeto de acero. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

84 Donald Judd, *Untitled*, 1989. Acrílico rojo cadmio y arena sobre madera contrachapada con objeto de vidrio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

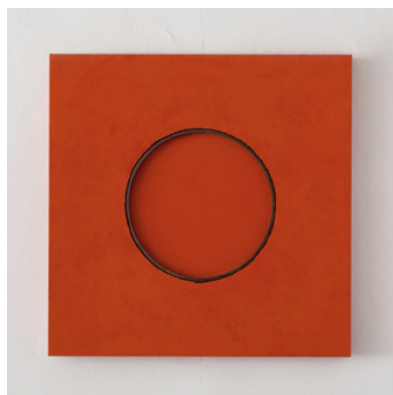
85 Donald Judd, *Untitled*, 1993. Madera contrachapada con objeto de madera. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

86 Donald Judd, *Untitled*, 1990. Madera contrachapada. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.

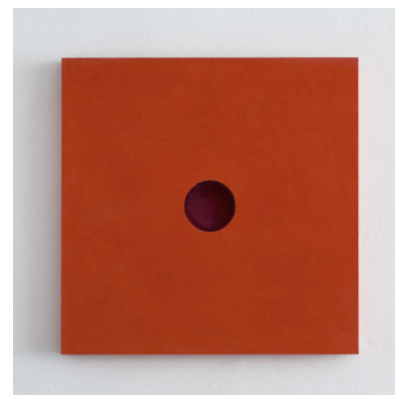
87 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Representación en alzado y perspectiva axonométrica de la obra.

88 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Representación en alzado y perspectiva axonométrica de la obra.

89 Donald Judd, *Untitled*, 1990. Representación en alzado y perspectiva axonométrica de la obra.



83



84



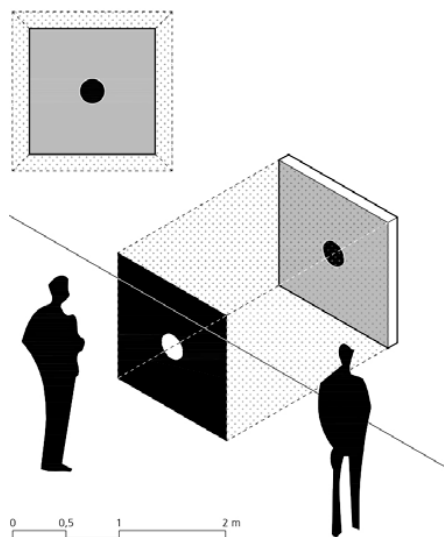
85



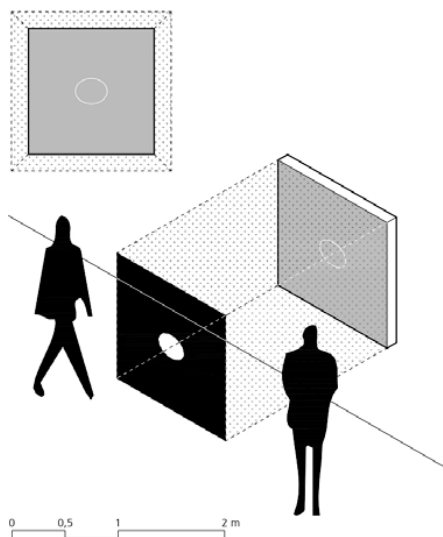
86

tos y partes que en muchos casos se reunían en el interior de un campo posibilitado por el rectángulo superficial, heredero del medio pictórico, en el que se hacía significativa una función metalingüística. Como alternativas a lo pop, también pueden rescatarse ejemplos representativos como los cortes de Lucio Fontana o los agujeros de Lee Bontecou (figuras 78 y 79); creaciones en las que esas marcas o aperturas se relacionan con sus respectivas estructuras primarias, a través del énfasis que se pone en sus partes centrales y que se desplaza a sus bordes, como hecho visual integral.

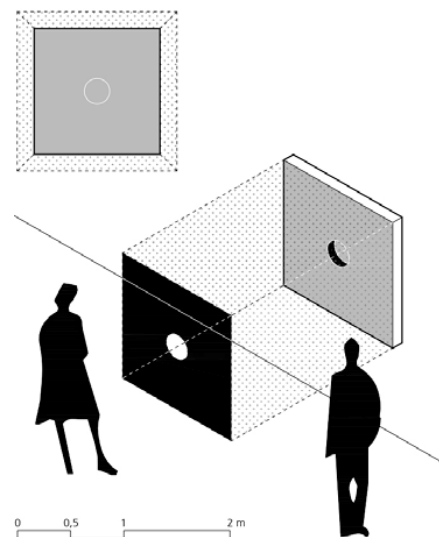
Podrá verse que ese hecho, al que Judd había prestado atención en los sesenta, vuelve a ser retomado en las últimas obras de esta serie que Judd realiza entre 1989 y 1993. Para descubrir algunas de ellas, dando una visión global de las claves implicadas en sus realizaciones, se establecen diversas categorías desarrolladas de modo simultáneo. Como punto de partida, y como continuidad de aquella obra de 1962 que incluía un disco de cobre, se encontrarían dos piezas realizadas en 1989 y 1993 (figuras 80 y 81), que sobre sus soportes de madera rojos insertaban respectivamente un disco de madera y otro de hierro. En ambos casos se trataba de objetos encontrados con los que el artista daba al fabricante las instrucciones precisas de su inserción, significando una presencia en la superficie neutra del acrílico rojo; una presencia que señala un centro y se pone en relación con los bordes del soporte. A partir de estos trabajos, otros dos realizados en 1992 marcan una ligera evolución de dicha significación (figuras 82 y 83), donde los objetos insertados únicamente definen un contorno; en el primer caso, una elipse invertida que debió



87



88



89



92

ser la “O” en acero de un letrero comercial y, en el segundo caso, una abrazadera circular también de acero. En este segundo caso, ese anillo incrustado alberga en su interior un rebaje de la superficie, que revela una profundidad real en su centro. Una obra de 1989 (figura 84), con la inclusión de una lente de vidrio, se muestra como solución híbrida de las anteriores y construye la evolución de otra de 1993 (figura 85), en la que ya no se pinta el soporte. La más avanzada de la serie podría considerarse una última de 1990 (figura 86), al prescindir en su centro de todo objeto, al mostrar de nuevo las propiedades de la madera contrachapada y al evidenciar ese espacio que se abre como marca en la superficie.

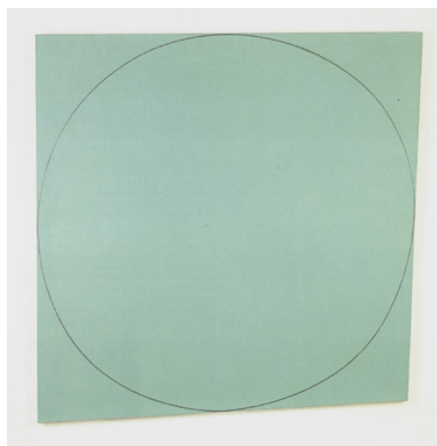
Como se desprende de estas piezas, la revisión que Judd hace de sus planteamientos iniciales cuestiona nuevamente los límites de la pintura, pero sin caer en este momento en un trabajo ilusionista dentro del medio. La clave de estas obras pasa por reducir hasta el extremo la concepción espacial en una superficie plana, desde la consideración de un punto que, como afirma el propio Ching, “*señala una posición en el espacio*”⁵². Así pues, lo que en las dos categorías anteriores se significaba tridimensionalmente con un objeto tubular, ahora se hace un elemento puntual que aparece y desaparece sobre el plano, significando una existencia; una existencia en un espacio expresada con esa inclusión de piezas (figura 87), con la simple marca de un contorno (figura 88), o con la expresión máxima del vacío entendido como ausencia (figura 89). Judd invita a reflexionar sobre esa existencia a la que alude con una marca en la superficie, equivalente a la que supone el

90 Robert Mangold, *Distorted Square/Circle (Blue-Green)*, 1971. Acrílico y lápiz sobre lienzo. Localización desconocida.

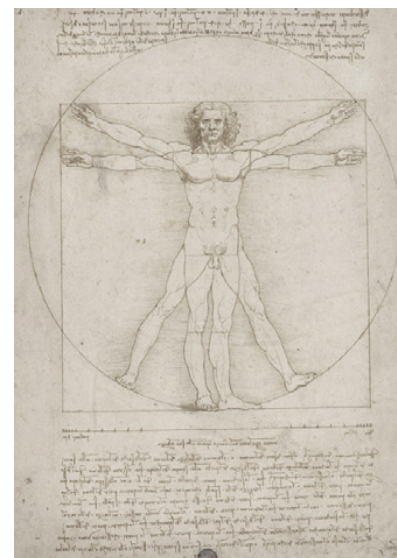
91 Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitruvio*, 1490. Tinta y acuarela sobre papel. Gallerie dell'Accademia, Venecia, Italia.

92 Ceal Floyer, *Ink on Paper*, 2007. Tinta sobre papel. Fundación Helga de Alvear, Cáceres, España.

93 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Acrílico rojo cadmio y arena sobre madera contrachapada con objeto de aluminio. Judd Foundation, Marfa, Estados Unidos.



90



91

objeto en el espacio donde se expone y que incluye al espectador; una lectura gráfica que concuerda con lo manifestado por Jacques Lacan, rescatado por Peñaranda en su estudio, al afirmar que “en el cuadro siempre está marcado el lugar de una pantalla central, por lo cual, ante el cuadro, estoy elidido como sujeto del plano geométral”⁵³. En definitiva, el espectador toma conciencia de la realidad espacial, desde esa marca en la superficie pictórica.

Tal interpretación recupera las nociones artísticas desarrolladas por Robert Mangold en los setenta, experimentando con las posibilidades bidimensionales de lo que sería el Flat Art o Arte Plano. Se trataba de trabajos en los que Mangold ensayaba combinaciones de formas geométrica básicas como el círculo, la elipse y el triángulo, superponiéndolas en campos monocromos, para propiciar una interacción espacial básica y transmitirlo en un mensaje claro al espectador. Ese salto a lo humano se refuerza con explicaciones como la de Meyer, al afirmar que en obras de Mangold como sus *Distorted Square Circles* (figura 90), se han vinculado incluso con la imagen del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci (figura 91), donde es directa la asociación geométrica y el cuerpo humano. Por otro lado, las exploraciones de Judd también se reconocen en artistas postminimalistas posteriores, de entre los que cabe mencionar la artista británica nacida en Pakistán, Ceal Floyer. Su obra *Ink on Paper* de 2007 (figura 92), aún indaga en aquellos límites de la representación, y a través del diálogo de las marcas centrales y los bordes del papel, fuerza al espectador a renegociar su percepción y su presencia en el mundo.

Más allá de las obras de Judd que se han analizado, podría comentarse una última resuelta con la misma técnica y formato, pero que difiere de las anteriores en la disposición del objeto encontrado. Se trataría de una obra realizada en 1992 (figura 93), que opta por enfatizar la esquina inferior izquierda del soporte con la sección cóncava de lo que podría ser un canalón de aluminio. Por la excepcionalidad de su configuración, a medio camino entre las nociones desarrolladas por ésta y por la primera de las categorías de esta etapa, heredera de otras anteriores con una acanaladura en su superficie, se ha optado por no profundizar en su análisis. Sin embargo, interesan en este punto otra serie también realizada tomando el paramento de la pared, con una diferencia clara con respecto a los trabajos anteriores: la pared ya no va a consistir en el soporte de una obra que alude a la espacialidad real, sino que constituye una obra espacial en sí misma; obra con capacidad para mostrar determinadas marcas profundas sobre unas superficies que, por su condición arquitectónica, se aproximan con mayor intensidad a lo real. Sirve para ilustrarlo otra creación de 1992 (figura 94), como dos nichos idénticos de 75 x 50 x 25 centímetros cada uno, con fondos en plexiglás de color rojo; una obra que habría sido expuesta en la exposición *Wall Works*, celebrada en Colonia a finales de 1993 (figura 95). Se tiene constancia de al menos otros dos trabajos afines realizados en el mismo año que el anterior⁵⁴, variando en un caso el color del plexiglás y, en otro, sustituyendo directamente dicho material por hierro galvanizado (figuras 96 y 97); nuevamente, una prueba más del trabajo de Judd con series de obras que introducen variaciones.

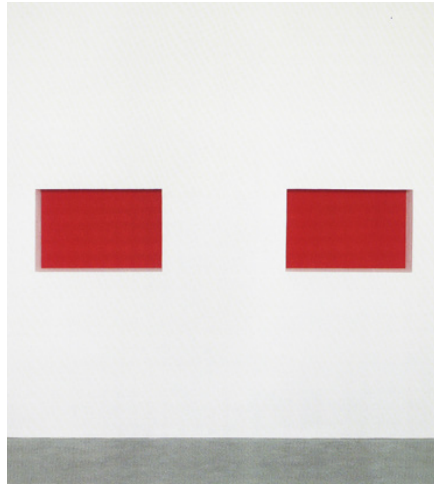


93

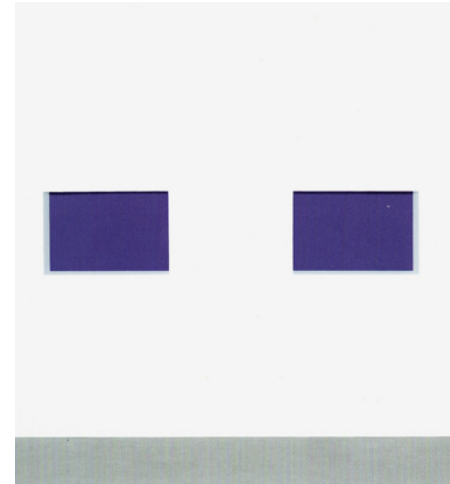
52. CHING, Francis D. K., *op. cit. supra*, nota 46, p. 4.

53. PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes, *op. cit. supra*, nota 19, p. 224.

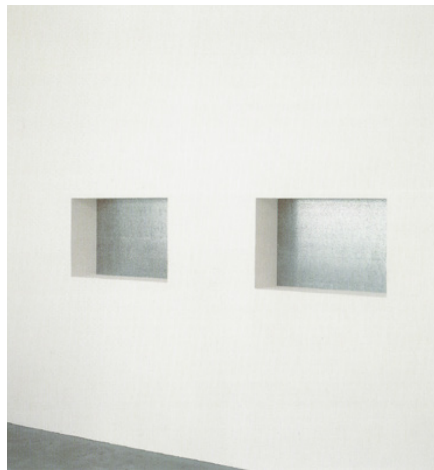
54. SCHELLMANN Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, pp. 160-163. ISBN 3-88814-710-7.



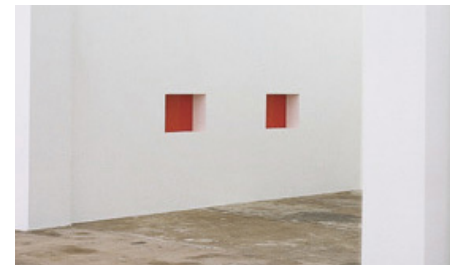
94



96



97



95

94 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Nichos en pared y plexiglás de color rojo. Schellmann Art, Múnich, Alemania.

95 Fotografía de la exposición *Wall Works*, organizada por Edition Schellmann en Colonia a finales de 1993.

96 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Nichos en pared y plexiglás de color azul. Schellmann Art, Múnich, Alemania.

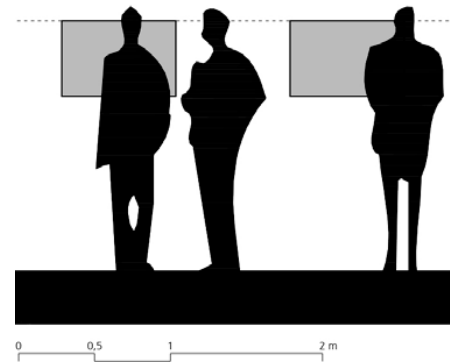
97 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Nichos en pared y hierro galvanizado. Schellmann Art, Múnich, Alemania.

98 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Análisis en alzado de la obra de acuerdo con la línea de visión del espectador.

99 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Análisis en planta y en perspectiva axonométrica de la espacialidad interna de la obra en una visión lateral del espectador.

100 Donald Judd, *Untitled*, 1992. Análisis en planta y en perspectiva axonométrica de la espacialidad interna de la obra en una visión frontal del espectador.

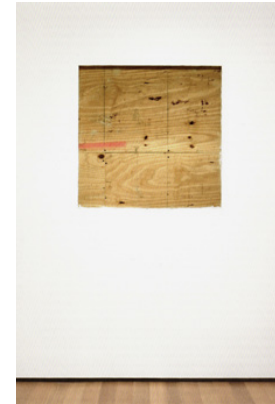
101 Lawrence Weiner, *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*, 1968. Nicho en pared de yeso y fondo de madera. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.



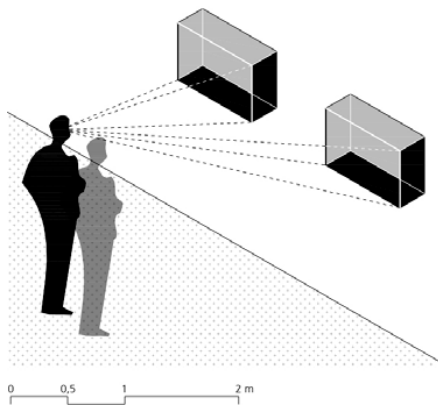
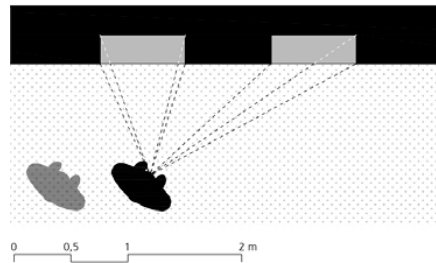
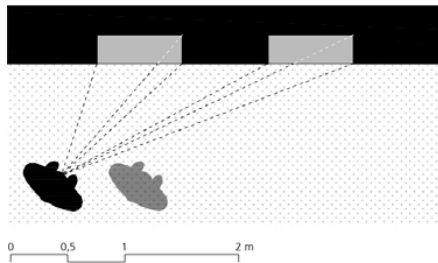
0 0,5 1 2 m

98

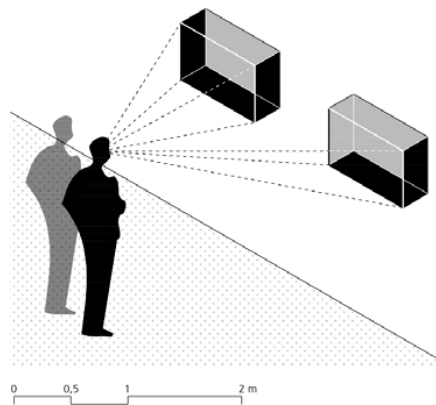
Con respecto a su posición en el espacio, estas obras fueron diseñadas para estar a 165 centímetros del suelo la parte superior, con una separación entre nichos igual al ancho individual. Así pues, y como se aprecia en el análisis adjunto (figura 98), la línea de visión del espectador se sitúa aproximadamente en la altura máxima, por encima del punto medio de los nichos; algo que ayuda a no ver nunca el espacio de los huecos con la perspectiva total de sus aristas internas, pues esto redundaría en la visión ilusoria de lo que podría ser una espacialidad representada en la pared. Por contra, se opta por mostrar ante el espectador únicamente dos caras interiores (figura 99), tres en el caso de estar frente a uno de los nichos (figura 100), y con ello basta para reconocer un espacio real que no engaña a la mirada. Se estaría ante una prueba fehaciente de una realidad espacial que en el interior del muro se significa, sin caer en efectos de la representación y descubriendo su mera existencia; una estrategia también reconocida en creaciones anteriores, como la que realizara el artista estadounidense Lawrence Weiner en 1968 (figura 101), retirando el revestimiento de yeso de una superficie cuadrada de 36 pulgadas de lado.



101



99



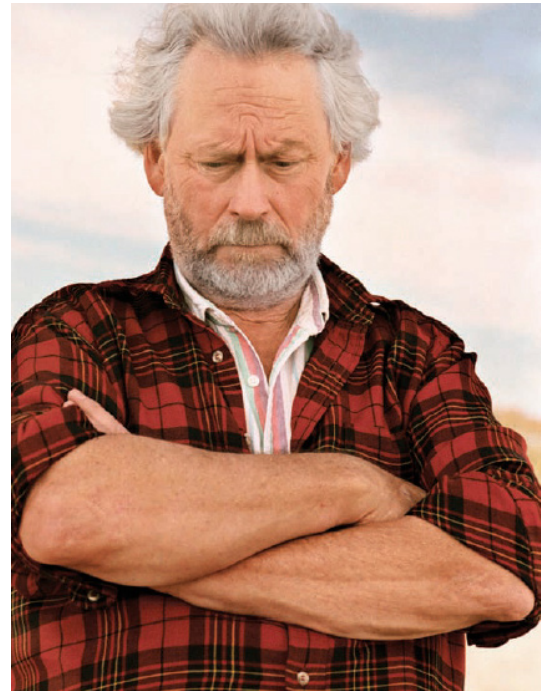
100

55. Judd le habría comentado que había contraído gardia, cuando realmente tenía cáncer. Véase WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 12 [consulta: 19-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

56. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 2, p. 836.

Llegados a este punto, se confirmaría esa transferencia de ideas que se traslada en esta etapa desde la arquitectura al arte, tratando ahora de evidenciar con sus creaciones artísticas lo que antes había hecho con sus intervenciones arquitectónicas. No sorprende por tanto que muchos de los objetos de este periodo se exhibieran precisamente en dichos edificios intervenidos, donde todos los niveles del espacio se adaptan y amplifican sus efectos, revelando la coherencia interdisciplinar defendida a lo largo de toda su trayectoria. Sorprende en todo caso lo rotundo del cierre de su trabajo regresando al punto de partida cuando, según Laura Wilson, la última fotografía para la que Judd posara a finales de 1993 (figura 102), el artista no sabía de la enfermedad que en apenas dos meses le quitaría la vida⁵⁵.

Se cierra así un estudio desarrollado en los límites que existen entre el arte y la arquitectura, donde Judd habría forjado su propuesta espacial en los cuarenta años de trayectoria profesional; un discurso desplegado como respuesta a su verdadera preocupación creativa, cuya pervivencia defiende a través de sus últimas palabras: *“El espacio es ahora un aspecto principal de la creación actual”*⁵⁶.



102 Fotografía de Donald Judd posando para Laura Wilson, tomada en noviembre de 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. En: *Kobie. Revista de Ciencias*. Serie Bellas Artes. Bilbao: Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, 1983, n.º 1, pp. 137-224. ISSN 0214-7955.
- BURRIS STATON, Jennifer. Otra explosión sónica: los paisajes específicos de Donald Judd. En: *CIRCO*. Madrid: CIRCO M. R. T. coop., 2015, n.º 212, pp. 1-11.
- CHING, Francis D. K. *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. 2.ª ed., 6.ª tirada, trad. de Santiago CASTÁN. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. ISBN 978-84-252-2014-2.
- CIRAUQUI, Manuel. El arte y el espacio: anestética. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Artea eta espazioa / El arte y el espacio*. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, pp. 35-63. ISBN 978-84-95216-81-6.
- DOWNES, Rackstraw, Jeff ELROD, Harriet KORMAN, Rob WEINER y John WESLEY. Painting: A Roundtable Discussion. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 1999, vol. 4, pp. 3-14 [consulta: 14-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter04.pdf>
- ESPUELAS CID, Fernando. *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999. ISBN 84-922594-6-9.
- FLÜCKIGER, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag, 2007. ISBN 978-3-7643-7526-3.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. de Alfredo BROTONS MUÑOZ. Madrid: Ediciones Akal, 2001. ISBN 84-460-1329-0.
- HUCK, Brigitte. Donald Judd: Architect. En: Peter NOEVER, ed. *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 35-38. ISBN 3-7757-1132-5.
- JUDD, Donald. 21 February 1993. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 810-818. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Josef Albers. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 732-750. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Malevich, 1973-74. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 254-266. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Marfa, Texas. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 424-432. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Nie Wieder Krieg. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 722-731. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, 1986. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 433-449. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Notes, 1990. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 617-628. ISBN 978-1-941701-35-5.
- JUDD, Donald. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, pp. 832-858. ISBN 978-1-941701-35-5.
- KÖHLER, Thomas. *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994*. Directores: Wolfgang Liebenwein y Johann Eisele. Tesis Doctoral. Technischen Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur, 2004.
- KOPIE, Jeff. Marfa, The Chinati Foundation. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2001, vol. 6, p. 37 [consulta: 24-11-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter06.pdf>
- LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *El espacio específico de Donald Judd* [en línea]. Directores: Fernando Zaparain Hernández y Jorge Ramos Jular. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid, Departamento de

Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2017 [consulta: 09-01-2022]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27669>

LLAMAZARES BLANCO, Pablo, Jorge RAMOS JULAR y Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ. La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. En: *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Cuenca: Editorial Universidad de Cuenca, enero 2020, vol. 9, n.º 17, pp. 17-29. ISSN 1390-7263. DOI: <https://doi.org/10.18537/est.v009.n017.a02>

MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.

MORGAN, Robert C. Rethinking Judd. En: *Sculpture Magazine* [en línea]. Jersey City: International Sculpture Center, abril 2001, vol. 20, n.º 3 [consulta: 09-01-2022]. ISSN 0889-728X. Disponible en: <https://sculpturemagazine.art/rethinking-judd/>

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea: una investigación*. Trad. de Andrés PIRK y Ricardo POCHTAR. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971. ISBN 978-950-03-9926-5.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Trad. de Alcira GONZÁLEZ MALLEVILLE y Antonio BONANNO. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-84-252-1805-7.

PLATH, Carina. Donald Judd: The Early Works, 1955-1968. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2002, vol. 7, pp. 12-16 [consulta: 14-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter07.pdf>

PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013. ISBN 978-84-15462-10-1.

RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017. ISBN 978-0-300-22868-7.

SCHELLMANN Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.ª ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996. ISBN 3-88814-710-7.

SHIFF, Richard. Judd through Oldenburg. En: *Tate Papers* [en línea]. Londres: Tate, 2004, n.º 2, 13 pp. [consulta: 03-01-2022]. ISSN 1753-9854. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/judd-through-oldenburg>

SHIFF, Richard. Projection, Projection. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 66-71 [consulta: 03-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

SHIFF, Richard. What Judd Knows. En: Kristine BELL, Anna GRAY y Alexandra WHITNEY, eds. *Donald Judd*. Gotinga: Steidl Verlag y David Zwirner Books, 2011, pp. 19-63. ISBN 978-3-86930-390-1.

WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, pp. 12-23 [consulta: 19-01-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2009, vol. 14, pp. 13-35 [consulta: 03-12-2021]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter14.pdf>

ZUAZNABAR UZCUDUN, Guillermo. *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*. Barcelona: Editorial Actar, 2001. ISBN 84-95273-85-3.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- 0 WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 23 [consulta: 10-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>
- 1 y 2 Museum im Mönchsberg. *Hans Hollein* [en línea]. Viena: Hans Hollein, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Austria/Museum-im-Moenchsberg>
- 3 HEWITT, Mark Alan. Robert Venturi: las complejidades y contradicciones que transformaron el mundo de la arquitectura. *ArchDaily* [en línea]. Santiago: ArchDaily, 18-10-2018 [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/904235/robert-venturi-las-complejidades-y-contradicciones-que-transformaron-el-mundo-de-la-arquitectura>
- 4 Robert Rauschenberg. *Moderna Museet* [en línea]. Estocolmo: Moderna Museet, 09-11-2015 [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/previous-research-projects/robert-rauschenberg/>
- 5 Elaboración propia.
- 6 Elaboración propia.
- 7 Elaboración propia.
- 8 Cobb House. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/cobb-house/>
- 9 Elaboración propia.
- 10, 11 y 12 Cobb House. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/cobb-house/>
- 13 y 14 Whyte Building. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/whyte-building/>
- 15 Elaboración propia.
- 16 Whyte Building. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/whyte-building/>
- 17 The Schindler House. *CircarQ* [en línea]. CircarQ, 07-09-2014 [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://circarq.wordpress.com/2014/09/07/the-schindler-house/>
- 18 YANAI, Takashi. The Impact of Schindler's Kings Road House on Modern California Architecture. *EYRC Studio* [en línea]. Los Ángeles: EYRC Studio, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://connect.eyrc.com/blog/impact-schindler-kings-road-house>
- 19 Elaboración propia.
- 20 Elaboración propia.
- 21 Elaboración propia.
- 22 Fotografía del autor.
- 23 Getty Tomb. *City of Chicago* [en línea]. Chicago: City of Chicago, sin fecha [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <https://webapps1.chicago.gov/landmarksweb/web/landmarkdetails.htm?lanId=1314>
- 24 Louis Sullivan: obras parte II. *Blogger, El rincón de Sullivan* [en línea]. Blogger, El rincón de Sullivan, 09-06-2011 [consulta: 10-04-2022]. Disponible en: <http://louis-sullivan.blogspot.com/2011/06/louis-sullivan-obras-parte-ii.html>
- 25 Elaboración propia.
- 26 y 27 Architecture Studio. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/architecture-studio/>
- 28, 29 y 30 Architecture Studio. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/architecture-studio/>
- 31 Elaboración propia.
- 32 Local History: Donald Judd's Architecture Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022].

Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judds-architecture-office/>

33 Elaboración propia.

34 y 35 Local History: Donald Judd's Architecture Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judds-architecture-office/>

36 Safeway Grocery Store on West Oak Street. *Facebook, Marfa and Presidio County Museum* [en línea]. Marfa: Facebook, Marfa and Presidio County Museum, 08-10-2020 [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://www.facebook.com/marfamuseum/photos/693798441221724>

37 Elaboración propia.

38 Elaboración propia.

39, 40 y 41 Art Studio. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/art-studio/>

42 Elaboración propia.

43 Ranch Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/the-ranch-office/>

44, 45 y 46 Ranch Office. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/the-ranch-office/>

47 Fotografía del autor.

48 Print Building. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/spaces/print-building/>

49 Elaboración propia.

50 Elaboración propia.

51 SHIFF, Richard. Judd through Oldenburg. En: *Tate Papers* [en línea]. Londres: Tate, 2004, n.º 2, p. 2. [consulta: 11-04-2022]. ISSN 1753-9854. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/judd-through-oldenburg>

52 COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 104-105. ISBN 987-0-500-51772-7.

53 COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, p. 8. ISBN 987-0-500-51772-7.

54 y 55 GARCÍA MORENO, Sol. El vacío como material escultórico. *Ars Magazine* [en línea]. Madrid: Ars Magazine, 05-12-2017 [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://arsmagazine.com/el-vacio-como-material-escultorico/>

56 JUDD, Flavin y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books y Judd Foundation, 2016, p. 949. ISBN 978-1-941701-35-5.

57 JUDD, Donald. Donald Judd on John Chamberlain. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2006, vol. 11, p. 20 [consulta: 11-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter11.pdf>

58 Donald Judd, Untitled, 1963. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963/>

59 Donald Judd, Untitled, 1968. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1968-3/>

60 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 61. ISBN 978-0-7148-6194-4.

61 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 61. ISBN 978-0-7148-6194-4.

62 Donald Judd, Untitled, 1991. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1991/>

63 Elaboración propia.

64 Elaboración propia.

65 Elaboración propia.

66 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-6/>

67 Dan Flavin, Alternate Diagonals of march 2, 1964 (to Don Judd), 1964. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/alternate-diagonals-of-march-2-1964-to-don-judd/>

68 Josef Albers, Homage to the Square, 1958. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 11-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/homage-to-the-square-1958/>

69 JUDD, Donald. Donald Judd on Josef Albers. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2006, vol. 11, p. 67 [consulta: 11-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter11.pdf>

70 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. Donald Judd ilusionista. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 179.

71 PEÑARANDA QUINTERO, Lourdes. Donald Judd ilusionista. Director: José María Rovira Gimeno. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, 2010, p. 179.

72 Elaboración propia.

73 Elaboración propia.

74 RASKIN, David. *Donald Judd*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017, p. 123. ISBN 978-0-300-22868-7.

75 Elaboración propia.

76 Art. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/artist/art/>

77 Donald Judd, Untitled, 1962. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-4/>

78 Lucio Fontana, Spatial Concept: Expectation, 1960. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/79874>

79 Lee Bontecou, Untitled, 1961. *Museum of Modern Art* [en línea]. Nueva York: Museum of Modern Art, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/81442>

80 Donald Judd, Untitled, 1989. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1989-2/>

81 Donald Judd, Untitled, 1992. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1992-2/>

82 Donald Judd, Untitled, 1992. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1992/>

83 Donald Judd, Untitled, 1992. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1992-4/>

84 Donald Judd, Untitled, 1989. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1989/>

85 Donald Judd, Untitled, 1993. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1993/>

86 Donald Judd, Untitled, 1990. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1990/>

87 Elaboración propia.

88 Elaboración propia.

89 Elaboración propia.

90 MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Trad. de Gemma DEZA GUIL. Londres-Nueva York: Phaidon Press, 2005, p. 162. ISBN 978-0-7148-6194-4.

91 Study of the Proportions of the Human Body, Known as the Vitruvian Man. *Gallerie dell'Accademia* [en línea]. Venecia: Gallerie dell'Accademia, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://www.gallerieaccademia.it/en/node/1582>

92 Ink on Paper. *Fundación Helga de Alvear* [en línea]. Cáceres: Fundación Helga de Alvear, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/ink-on-paper/>

93 Donald Judd, Untitled, 1992. *Judd Foundation* [en línea]. Nueva York-Marfa: Judd Foundation, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1992-3/>

94 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 161. ISBN 3-88814-710-7.

95 History. *Schellmann Art* [en línea]. Múnich: Schellmann Art, sin fecha [consulta: 12-04-2022]. Disponible en: https://schellmannart.com/sa/sa_history.php

96 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 162. ISBN 3-88814-710-7.

97 SCHELLMANN, Jörg y Mariette Josephus JITTA, eds. *Donald Judd: Prints and Works in Editions*. 2.^a

ed. Múnich-Nueva York: Edition Schellmann, 1996, p. 163. ISBN 3-88814-710-7.

98 Elaboración propia.

99 Elaboración propia.

100 Elaboración propia.

101 CIRAUQUI, Manuel. El arte y el espacio: anestésica. En: Manuel CIRAUQUI, ed. *Arte eta espazioa / El arte y el espacio*. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2017, p. 49. ISBN 978-84-95216-81-6.

102 WILSON, Laura. Donald Judd in Marfa. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: Chinati Foundation, 2016, vol. 21, p. 13 [consulta: 12-04-2022]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

CONCLUSIONES

A través de la investigación presentada con esta Tesis Doctoral se ha abordado, de una manera original, la relación espacial que se reconoce entre el trabajo artístico y arquitectónico en la trayectoria de Donald Judd. El desarrollo creativo que en ambas áreas se produce desde la década de 1950 hasta su fallecimiento en 1994, se entiende a la luz de lo expuesto como un trasvase de ideas en torno al espacio entre las referidas disciplinas. Aunque su obra más reconocida es aquella que comprenden sus *specific objects*, como gran aportación de la estética minimalista, su trabajo escultórico con lo espacial le habría permitido adentrarse en cuestiones propias de lo arquitectónico; un hecho que no sólo le habría llevado a proponer una integración plena del arte y la arquitectura, sino también a desarrollar proyectos pertenecientes de manera exclusiva a la práctica arquitectónica. Se habría tratado de un enfoque multidisciplinar en la práctica creativa de Judd, posibilitado desde el trabajo en ambas disciplinas con una misma materia: el espacio.

A este respecto, destaca la labor espacial que desarrolla desde cada una de esas disciplinas y las aportaciones que, como una investigación común, traslada luego a la otra área de creación. Así pues, destaca en primer lugar el trabajo de Judd en el arte; un trabajo que se inicia con lo pictórico, y que desemboca en los años sesenta en una expresión escultórica fundamentada en objetos, que dependen de manera intrínseca de la arquitectura en la que se exponen. Dicho de otro modo, sus *objetos específicos* se integran en el ámbito arquitectónico, incorporan su espacialidad a la propuesta, y reflexionan sobre su activación ante la presencia del espectador. Con ese planteamiento, su enfoque escultórico es capaz de superar la tradicional concepción de una obra en la lógica del monumento, y aproximarse a una forma de trabajar con el espacio más propia de la arquitectura. Casi de manera intuitiva, y movido por ese interés en lo arquitectónico manifestado en etapas muy tempranas de su infancia y juventud, Judd va incorporando a sus creaciones objetuales las condiciones de la arquitectura, haciendo de su propuesta una manifestación única en lo espacial. Así mismo, ese interés por la arquitectura sería creciente a lo largo de su trayectoria; un hecho que le habría llevado a profundizar en el tema, aplicando luego en lo escultórico aspectos relacionados con la escala, la luz, los recorridos, y fundamentalmente

lo relativo al espacio. Por otro lado, Judd trataría de concretar conceptualmente sus reflexiones espaciales desarrolladas en lo escultórico, y verificar la validez de sus principios en el ámbito de la arquitectura, donde es plena la inmersión del espectador. Así sucedería a partir de la intervención en el edificio que Judd compró en 1968 en el 101 Spring Street de Nueva York, en el que intentó incorporar algunas de las configuraciones espaciales desarrolladas previamente con sus objetos. Sin embargo, la importancia de esta intervención no radicaría únicamente en esa realidad, sino que también se relacionaría con el hecho de haber supuesto, como reconociera el propio Judd, una realidad de exploración espacial con la que operaría a su vez en posteriores objetos escultóricos.

En cuanto al trabajo realizado específicamente como proyectos o intervenciones en la arquitectura, Judd se mete en el papel de un arquitecto, que prueba en la escala habitable lo tanteado previamente con lo escultórico. Supone este espacio habitado la evolución lógica de su trabajo con objetos, que crecieron en tamaño hasta incorporar al espectador en su espacialidad. No obstante, el trabajo simultáneo en ambas disciplinas llevaría, como se ha expresado, a un intercambio continuado de ideas en torno al espacio generadas desde sendos campos, estableciendo también los términos que rigen la relación entre el arte y la arquitectura. Y sin haber cursado estudios reglados que le habilitaran en la disciplina arquitectónica, lo cierto es que su trabajo en este campo, habría supuesto el ámbito de reflexión espacial más fructífero del que se nutre en su trabajo con el espacio. La realidad arquitectónica le habría brindado la oportunidad de plantear sin límites ideas espaciales desarrolladas a todas las escalas; desde intervenciones muy puntuales en ámbitos interiores que se basaban en un trabajo con el mobiliario, hasta operaciones mucho más ambiciosas en la escala urbana que afectaban al desarrollo de una parte o sector de una gran ciudad. Se trataría de operaciones en las que, al introducir una componente funcional ausente en el arte, Judd es capaz de proponer una intrínseca relación entre la espacialidad y el usuario; un hecho que le habría ayudado a continuar con su particular investigación en torno al espacio y su relación con el espectador, explorado como apuesta artística personal con sus *objetos específicos*.

A partir de lo anterior, se presentan las conclusiones extraídas de la Tesis Doctoral desde su organización en tres bloques diferenciados, como respuesta a aquel planteamiento de investigación fijado en el apartado introductorio. Así pues, a través del primer bloque se establecen aquellas conclusiones relacionadas con los objetivos específicos del estudio, como una respuesta directa a aquellos retos fijados con la investigación. En el caso del segundo bloque se profundiza en la relación interdisciplinar que ejemplifica Donald Judd con su trabajo espacial en distintas áreas creativas, con objeto de verificar la hipótesis de partida a la luz de lo expuesto en la Tesis Doctoral. Por último, y ya en un tercer bloque, se finaliza con una síntesis de aspectos conclusivos de los reseñados en bloques anteriores, para establecer ciertas líneas de investigación que se abren con la realización de la Tesis, y que se presentan para un desarrollo posterior en estudios futuros. En cuanto al primero de los bloques, relacionado con los objetivos de la investigación, se extraen las siguientes conclusiones:

1. En primer lugar, se confirma una línea de creación interdisciplinar en el contexto cultural estadounidense, desarrollada fundamentalmente en Nueva York durante el siglo XX. Se trataría de una línea de creación basada en las relaciones entre el arte y la arquitectura, que desde comienzos de siglo dio pruebas de un entrelazamiento de disciplinas, que desembocó en una reformulación del objeto en la esfera del Minimal Art. El interés por la iconografía industrial e ingenieril supuso un factor clave en ese hecho, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, con una gran presencia en ferias y en algunas de las nuevas instituciones culturales neoyorquinas. También habrían tenido su parte en el camino hacia el objeto la concepción arquitectónica de la estética moderna, que hizo de la caja el emblema de la posguerra, con gran repercusión en el espacio urbano. A partir de mediados de siglo, movimientos artísticos como el Expresionismo Abstracto, el Pop o el Land Art continuaron enfatizando una notable objetualidad, hasta desembocar en el Minimalismo. En este punto la escultura dejó de ser un mero volumen percibido desde fuera, expandiendo su campo de acción al contexto expositivo e integrando al espectador en su acción perceptiva. Con todo ello es con lo que se confirma esa línea de creación referida, que alcanza su punto álgido con la publicación en 1965 por parte de Judd de su artículo Specific Objects, donde la reflexión interdisciplinar en torno al objeto parece obtener una identidad propia en el contexto neoyorquino.

2. En segundo lugar, y a partir de la documentación original consultada, se confirma que constituye el espacio el tema fundamental que vertebra la creación de Judd en arte y arquitectura. Pese a que otros aspectos vinculados a la forma, el color o la materia también han sido considerados por ciertos autores como pilares básicos de su trabajo, ninguno ha adquirido en el planteamiento teórico de Judd la importancia que habría adquirido lo espacial. Sus artículos, conferencias y notas personales así lo prueban, como ha quedado reflejado en el discurso de la investigación. Cabe destacar a este respecto el trabajo directo, no solo con documentación editada y publicada por la Judd Foundation, sino con el material original del propio autor conservado en el archivo de la referida institución en la localidad de Marfa, Texas. Ese valioso material es el que ha permitido

recomponer ese planteamiento personal de Donald Judd, que confirma la importancia conferida en toda su trayectoria al espacio.

3. Por otro lado y, en tercer lugar, la representación gráfica de sus creaciones artísticas, y fundamentalmente de sus objetos específicos, constituye una verificación arquitectónica de aquel planteamiento teórico reconocido en el punto anterior. Así pues, dicha representación, propia de la representación de la arquitectura, haría reconocer su trabajo espacial en el arte como portador de una cualidad arquitectónica muy notable; una condición que lleva a entender sus specific objects no solo como unas creaciones asociadas a la estética formal del Minimal Art, sino como unas propuestas de carácter eminentemente espacial, que se vinculan al propio contexto espacial en el que se exhiben. Esto redundaría en una activación espacial de esos entornos expositivos, con la consiguiente repercusión perceptiva. Todas estas cuestiones que superan lo físico, y que consiguen una activación de un espacio que va más allá del que encierran sus formas minimalistas, se entienden muy bien con la representación gráfica correspondiente, desde las proyecciones clásicas del sistema diédrico y también desde modelos tridimensionales, sobre los que se aporta otra información de análisis; información que constituye la plasmación gráfica de aquellas condiciones de espacialidad que, en cada caso, incorporan sus creaciones escultóricas con objetos. Con ello, se confirma la relación unívoca entre su postura teórica sobre el espacio y el comportamiento espacial de sus creaciones artísticas, de explicación compleja si no es con el apoyo de lo gráfico.

4. En cuarto lugar, y de una manera análoga, el análisis gráfico de sus proyectos e intervenciones arquitectónicas también supone una verificación de las ideas conceptualizadas en su planteamiento teórico. A su vez, la representación de sus creaciones en relación con su marco arquitectónico también ayuda a entender muchas cuestiones configurativas relativas al espacio, que confirman ahora una estrecha relación con aquello propuesto en el arte. Así, desde la representación gráfica vuelven a explorarse las cuestiones espaciales que Judd despliega en otra de las áreas creativas en las que trabaja, pero en este caso se han examinado teniendo en cuenta su nivel de participación en el desarrollo de los proyectos en los que participa. En aquellos casos en los que realiza proyectos o intervenciones de una manera autónoma, bien como actuaciones en sus edificios o bien como encargo de terceros, las ideas espaciales que quedaban envueltas no ofrecían ninguna duda en relación con su trabajo en el arte. Sin embargo, esto habría supuesto una cuestión a explorar en aquellos casos en los que Judd colaborara con arquitectos con cualificación específica. A la luz de lo analizado desde lo gráfico, ha podido comprobarse en estas intervenciones la realidad espacial de su planteamiento, y siempre en un estrecho vínculo con otros trabajos artísticos realizados en el mismo periodo; algo que quedaría confirmado ante el hecho de que una gran mayoría de estos proyectos fueran elaborados por encargo directo a Judd que, por el hecho de no contar con cualificación como arquitecto, tuvo que contar con profesionales que acabarían de definir sus proyectos. Así mismo, se infiere en estos casos un trasvase ideológico con aquellos arquitectos con los que trabaja, ante el reto que habría supuesto operar con las mismas claves espaciales.

5. A partir de lo anterior, y en quinto y último lugar, la investigación habría confirmado las relaciones espaciales entre sus creaciones en el arte y en la arquitectura; una realidad identificada

desde el análisis gráfico de su trabajo en ambas disciplinas, a partir de lo cual se habrían reconocido aspectos comunes sobre el tratamiento del espacio. Pese a la consabida funcionalidad de la arquitectura, lo cierto es que en ambas disciplinas quedan incorporados principios espaciales de la misma naturaleza, desarrollados y aplicados de manera simultánea en las dos áreas creativas. Se trataría de unos principios identificados como categorías espaciales, que en su reconocimiento común facilitan los distintos tipos de abordaje en torno al espacio, desarrollados de una manera integral por parte de Judd en toda su carrera artística. Cabe señalar que esas categorías espaciales se reconocen en paralelo al discurso de su trayectoria creativa, y por tanto con una secuencia cronológica, aunque muchas de las familias identificadas coincidan temporalmente con el desarrollo de otras. Así mismo, se da la circunstancia de que algunas de las creaciones pertenecientes a una categoría espacial, y fundamentalmente algunos de sus objetos específicos, continuaron desarrollándose más allá de aquel periodo principal al que pertenecería tal categoría. En cualquier caso, estas familias de creaciones establecidas desde el espacio, constituyen las categorías espaciales reflejadas en el índice final de la investigación, exploradas cada una de ellas en un capítulo específico.

En segundo lugar, otra serie de consideraciones conclusivas se presentan como verificación de la hipótesis planteada al inicio de la investigación. Se trataba de una conjetura por la cual se reconocía un interés temprano por parte de Judd en la arquitectura, que habría quedado implícito en el desarrollo escultórico de sus *objetos específicos*; un interés que hizo que su trabajo no sólo se quedara en lo artístico, sino que le permitió adentrarse en la realidad arquitectónica, desarrollando proyectos e intervenciones dentro de la disciplina. A partir de la metodología de estudio establecida, basada en un doble análisis teórico y gráfico en los términos apuntados, la hipótesis se convertiría en un enunciado verificado a la luz de lo presentado con el desarrollo de la Tesis Doctoral. El punto de inicio de este fuerte interés por lo arquitectónico se ha situado en etapas muy tempranas de su juventud, que le habrían llevado a plantearse la posibilidad de cursar los estudios de arquitectura. Sin embargo, tras realizar el servicio militar decide orientar su formación a la historia del arte y la filosofía, aunque nunca renunciara a sus inquietudes arquitectónicas. Ya en su texto *Specific Objets* de 1965, convertido en manifiesto minimalista, esboza un primer ideario espacial del arte, que participa de muchas de las cualidades arquitectónicas en cuanto a la primacía del espacio. A partir de ese momento, ante su particular eclosión artística en el contexto minimalista, haría crecer sus creaciones escultóricas, hasta introducir al espectador en su propia espacialidad interna; un espectador al que siempre se habría interpelado con la activación espacial desde sus creaciones más pequeñas, y que con aquellas de mayor escala, se ve inmerso plenamente en la realidad del espacio específico que proponen.

En ese punto de desarrollo creativo Judd adquiere una gran experiencia en el trabajo con las posibilidades del espacio, que le lleva a reflexionar sobre las condiciones espaciales que, en lo expositivo, debe reunir la arquitectura que alberga su trabajo; un

hecho que habría constituido un primer acercamiento directo a la realidad arquitectónica, a partir del cual desarrolló distintas intervenciones sobre una arquitectura preexistente orientadas a tal fin. El primer paso a este respecto se da con la compra y rehabilitación en 1968 del edificio en el 101 Spring Street de Nueva York, como ya se ha apuntado líneas atrás, y continúa con intervenciones afines, como la que desarrolla a partir de 1973 en el complejo en Marfa denominado La Mansana de Chinati; un complejo al que decidió trasladarse para instalar allí su vivienda y estudio creativo, huyendo de la realidad museística en la que había caído la ciudad de Nueva York y con la que Judd no estaba de acuerdo, más preocupada en el negocio del arte que en el arte en sí. Estas dos intervenciones le habrían aproximado a un tipo de intervención arquitectónica, en cierto modo *amateur*, que habría llevado al límite con otros de los proyectos realizados con fines expositivos. Una vez instalado en Marfa, decide trabajar con la Dia Art Foundation para establecer una colección de arte permanente, y para ello propone la intervención sobre otra serie de construcciones sin uso en ese momento, y que en muchos casos habían sido erigidas desde el ámbito militar. Así lleva a cabo en los años ochenta la renovación de los Artillery Sheds, el Chamberlain Building y el Arena Building, gestionados por la Chinati Foundation desde su apertura, tras no llegar a un acuerdo con la primera institución propuesta. A partir de este punto, la intervención sobre la arquitectura sería una constante en su vida con operaciones destinadas a otros fines distintos a los expositivos, y así lo ejemplificó hasta su fallecimiento en 1994, con la compra y rehabilitación de un buen número de construcciones en la misma localidad texana de Marfa y en sus proximidades.

Más allá de estas operaciones de intervención, en las que Judd se inicia con la adecuación expositiva, va a trabajar en otros proyectos de arquitectura en los que ya no habría espectador, sino habitante, en lo que serían obras arquitectónicas a escala real. Como el resto de creaciones que se analizan en la Tesis Doctoral, estos proyectos se relacionan con las distintas categorías espaciales identificadas con la investigación, y por tanto se vinculan con el ideario sobre el espacio que Judd despliega con sus *objetos específicos*. Así pues, éste hecho supondría ese viaje de vuelta hacia la arquitectura que se identificaba en la hipótesis, y a través del cual habría realizado un gran número de proyectos, poco explorados en su mayoría, y mucho menos desde el enfoque interdisciplinar en su trabajo con el espacio. En el estudio se identifican distintas líneas de proyecto, que se inician con lo doméstico en sus intervenciones de rehabilitación previas en Nueva York y Marfa, y que suponen un gran control de la escala al trabajar con ese programa. De ahí pasaría a trabajar en otros proyectos donde el programa se complejiza, hasta el caso extremo que habría supuesto el edificio Peter Merian Haus, en la ciudad de Basilea; un edificio en cuyo proyecto Judd colaboró a partir de 1993 como parte del equipo del arquitecto suizo Hans Zwimpfer, y cuyas obras de construcción dieron comienzo después del fallecimiento de Donald Judd. Otra de las líneas que Judd desarrolla, se relaciona con otros proyectos realizados en la escala urbana; proyectos que desarrolla parcialmente en Europa, y que guardan una estrecha relación con las propuestas artísticas que Judd realiza en paralelo en los

márgenes del Land Art, con unos objetos alternativos entre el *site* y el *non-site*. Se trataría de proyectos en los que su trabajo artístico se funde con el arquitectónico, evidenciando una fusión plena de sus ideas espaciales en ambas áreas creativas. En lo urbano, cabría hacer referencia a un último proyecto como fue su propuesta para el concurso de intervención en uno de los bordes no resueltos de la ciudad de Cleveland; un desarrollo urbano propuesto con las claves espaciales de otras creaciones realizadas en paralelo, y que ofrece una prueba de los límites a los que le habría llevado su interés por la arquitectura.

En tercer y último lugar, y en el último de los bloques en el que se abordan las conclusiones de la investigación, cabe hacer referencia a algunos puntos singulares aportados, y que constituyen líneas inéditas para futuros estudios. Puede que lo más destacado sean aquellas categorías espaciales identificadas, de las que resultan los siete capítulos que vertebran la Tesis Doctoral, y que abren la puerta a entender el trabajo espacial desarrollado de manera interdisciplinar a lo largo de su trayectoria. Otra de las grandes aportaciones y nueva línea de exploración se basaría en la aplicación de los recursos gráficos de la arquitectura en el análisis de sus creaciones en ambas áreas. Si bien resulta un medio común en el análisis arquitectónico, que resulta menos frecuente en el análisis artístico, revela las características de un espacio que la historia del arte no ha podido determinar. Por extensión, esto también abriría la puerta a entender de una manera más amplia la realidad espacial propugnada de manera general con el Minimal Art, que desde su eclosión en los sesenta revolucionó para siempre las relaciones de la obra de arte con su contenedor expositivo. Otra línea de investigación que se abre, a propósito de su trabajo en la arquitectura, estaría basada en los trasvases de ideas con los arquitectos con los que

trabajó, pues con la investigación se ha comprobado que profundizar más a ese respecto excedería los límites de la Tesis Doctoral. El estudio de la obra y trayectoria de esos arquitectos podría aportar grandes luces en la dirección expuesta, para determinar la mayor o menor influencia de Judd en sus trabajos o una posible línea de investigación personal que también profundiza en las relaciones espaciales entre arte y arquitectura. Para acabar, es preciso hacer referencia a una última línea de investigación que podría abrirse a partir de este punto, con la profundización en los datos del material original al que se ha tenido acceso en el archivo de la Judd Foundation, y que por las referidas limitaciones de la Tesis Doctoral no ha podido hacerse de una manera completa.

Con todo lo anterior, y como cierre de este apartado conclusivo, es preciso señalar que se entiende esta Tesis Doctoral como un punto de partida, que tendrá continuidad en investigaciones que se abren en algunas de las direcciones apuntadas. El estudio en torno a la figura de Donald Judd ha permitido profundizar en esas relaciones espaciales que conectan la creación en arte y arquitectura, ampliando el área de acción en ambas disciplinas. Habría interesado especialmente lo que medios como la escultura son capaces de aportar a la arquitectura, por ser éste el campo principal desde el que se presenta la Tesis Doctoral; una disciplina regida por un rígido y complejo campo normativo, que encuentra en el arte nuevas vías de experimentación con las posibilidades del espacio. En definitiva, supone la Tesis Doctoral una investigación que no se presenta como un trabajo cerrado, y que gracias a esa documentación original consultada en el archivo de la Judd Foundation, tendrá su continuidad en nuevos estudios que siguen las nuevas líneas que se abren.

CONCLUSIONS

The research presented in this Doctoral Thesis has addressed, in an original way, the spatial relationship recognized between the artistic and architectural work in Donald Judd's career. The creative development in both areas from the 1950s until his death in 1994 is understood in the light of the above as a transfer of ideas about space between the two disciplines. Although his most recognized work is that comprising his specific objects, as a great contribution to the minimalist aesthetic, his sculptural work with space would have allowed him to enter into architectural issues; a fact which not only would have led him to propose a full integration of art and architecture, but also to develop projects belonging exclusively to the architectural practice. It would have been a multidisciplinary approach in Judd's creative practice, as a result of working in both disciplines with the same subject matter: space.

In this regard, it is worth highlighting the spatial work he develops from each of these disciplines and the contributions that, as common research, he then transfers to the other area of creation. Therefore, in the first place, Judd's work in art stands out; a work which begins with the pictorial, and which ends in the sixties in a sculptural expression based on objects, which depend intrinsically on the architecture in which they are exhibited. In other words, his specific objects are integrated into the architectural environment, incorporating their spatiality into the proposal and reflecting on their activation in the presence of the spectator. With this approach, his sculptural approach is able to transcend the traditional conception of a work in the logic of the monument, and come closer to a way of working with space which is more typical of architecture. Almost intuitively, and motivated by that interest in architecture manifested in very early stages of his childhood and youth, Judd incorporates the conditions of architecture into his objectual creations, making his proposal a unique spatial manifestation. Likewise, this interest in architecture would be growing throughout his career; a fact which would have led him to delve deeper into the subject, later applying aspects related to scale, light, routes, and fundamentally those related to space in his sculptures. On the other hand, Judd would try to conceptually materialize his spatial reflections in sculpture, and to verify the validity of his principles in the field of architecture, where the observer is fully immersed. This is what would happen with the intervention in the building Judd bought in 1968 at 101 Spring Street in New York, in which he tried to incorporate some of the spatial configurations previously developed with his objects. Nonetheless, the importance of this intervention would not only lie in that reality, but would also be related to the fact of having represented,

as Judd himself acknowledged, a reality of spatial exploration with which to operate in turn in later sculptural objects.

As for the work specifically performed as projects or interventions in architecture, Judd takes on the role of an architect, who tests on a habitable scale what he had previously tried out with sculpture. This inhabited space represents the logical evolution of his work with objects, which grew in size until they incorporated the spectator into their spatiality. Nevertheless, the simultaneous work in both disciplines would lead, as expressed, to a continuous exchange of ideas about space generated from both fields, also establishing the terms governing the relationship between art and architecture. And without having pursued formal studies to qualify him in the architectural discipline, it is certain that his work in this field would have been the most fruitful area of spatial reflection which nourishes his work with space. Architectural reality would have provided him with the opportunity to propose unlimited spatial ideas developed at all scales; from very occasional interventions in interior spaces which were based on a work with furniture, to much more ambitious operations on an urban scale which affected the development of a part or sector of a large city. These would be operations in which, by introducing a functional component absent in art, Judd is able to propose an intrinsic relationship between spatiality and the user; a fact which would have helped him to continue his particular research into space and its relationship with the spectator, explored as a personal artistic bet with his specific objects.

On the basis of the foregoing, the conclusions drawn from the Doctoral Thesis are presented through its organization in three differentiated blocks, as a response to the research approach set out in the introductory section. Thus, through the first block, conclusions related to the specific objectives of the study are established, as a direct response to the challenges set with the research. In the case of the second block, the interdisciplinary relationship exemplified by Donald Judd with his spatial work in different creative areas is explored in depth, in order to verify the starting hypothesis in the light of what is set out in the Doctoral Thesis. Finally, and already in a third block, the paper ends with a synthesis of conclusive aspects of those outlined in previous blocks, in order to establish certain lines of research which have been opened with the completion of the Thesis, and which are proposed for further development in future studies. Regarding the first of the blocks, related to the objectives of the research, the following conclusions are drawn:

1. Firstly, a line of interdisciplinary creation is confirmed in the American cultural context, developed mainly in New York during the 20th century. It would be a line of creation based on the relationship between art and architecture, which from the beginning of the century showed evidence of an intertwining of disciplines, leading to a reformulation of the object in the sphere of Minimal Art. The interest in industrial and engineering iconography was a key factor in this, especially after World War II, with a strong presence at fairs and in some of the new New York cultural institutions. The architectural conception of modern aesthetics, which made the box the emblem of the post-war period, with great repercussions in urban space, also played a part in the path towards the object. From mid-century onwards, artistic movements such as Abstract Expressionism, Pop or Land Art continued to emphasize a remarkable objectuality, until they led to Minimalism. At this point sculpture ceased to be a mere volume perceived from the outside, expanding its field of action to the exhibition context and integrating the spectator in its perceptive action. All this confirms the aforementioned line of creation, which reached its peak with the publication in 1965 by Judd of his article entitled *Specific Objects*, where the interdisciplinary reflection on the object seems to obtain its own identity in the New York context.

2. Secondly, and according to the original documentation consulted, it is confirmed that space is the main subject underlying Judd's creation in art and architecture. Although other aspects related to form, color or matter have also been considered by certain authors as basic pillars of his work, none had acquired in Judd's theoretical approach the importance that the spatial dimension attained. His articles, lectures and personal notes prove it, as reflected in the research discourse. It is worth mentioning in this regard the direct work, not only with documentation edited and published by the Judd Foundation, but also with the author's own original material preserved in the archive of the aforementioned institution in Marfa, Texas. This valuable material has made it possible to reconstruct Donald Judd's personal approach, which confirms the importance he placed on space throughout his career.

3. On the other hand, and thirdly, the graphic representation of his artistic creations, and especially of his *specific objects*, constitutes an architectural verification of the theoretical approach recognized in the previous point. This representation, typical of the representation of architecture, would lead to recognize his spatial work in art as the bearer of a very notable architectural quality; a condition leading to understand his *specific objects* not only as creations associated with the formal aesthetics of Minimal Art, but as proposals of an eminently spatial character, which are related to the very spatial context in which they are exhibited. This would result in a spatial activation of these exhibition environments, with

the consequent perceptive repercussion. All these issues which go beyond the physical, and which achieve an activation of a space going beyond that enclosed by their minimalist forms, are very well understood with the corresponding graphic representation, from the classic projections of the dihedral system and also from three-dimensional models, on which other analytical information is provided; information constituting the graphic embodiment of those conditions of spatiality which, in each case, incorporate their sculptural creations with objects. This confirms the univocal relationship between his theoretical position on space and the spatial behavior of his artistic creations, of a complex explanation if not supported by graphics.

4. Fourthly, and in an analogous manner, the graphic analysis of his architectural projects and interventions also implies a verification of the ideas conceptualized in his theoretical approach. In turn, the representation of his creations in relation to their architectural framework also helps to understand many configurative issues related to space, which now confirm a close relationship with that proposed in art. Thus, from the graphic representation, the spatial issues Judd deploys in another of the creative areas in which he works are again explored, but in this case they have been examined taking into account his level of participation in the development of the projects in which he participates. In those cases in which he carries out projects or interventions in an autonomous manner, either as performances in his buildings or as commissions from third parties, the spatial ideas involved did not offer any doubt in relation to his work in art. However, this would have been a question to explore in those cases where Judd collaborated with architects with specific qualifications. In the light of the graphic analysis, it has been possible to verify in these interventions the spatial reality of his approach, and always in a close connection with other artistic works executed in the same period; something which would be confirmed by the fact that a vast majority of these projects were directly commissioned to Judd who, because he did not have qualifications as an architect, had to rely on professionals to finish defining his projects. Likewise, it is inferred in these cases an ideological transfer with those architects with whom he worked, given the challenge it would have meant to operate with the same spatial keys.

5. As a consequence of the foregoing, and in fifth and last place, the research would have confirmed the spatial relationships between his creations in art and in architecture; a reality identified from the graphic analysis of his work in both disciplines, from which common aspects on the treatment of space would have been recognized. Despite the well-known functionality of architecture, the fact is that spatial principles of the same nature are incorporated in both disciplines, developed and applied simultaneously in both creative areas. These are princi-

ples identified as spatial categories, which in their common recognition facilitate the different types of approaches to space, comprehensively addressed by Judd throughout his artistic career. It should be noted that these spatial categories are recognized simultaneously with the discourse of his creative trajectory, and therefore with a chronological sequence, although many of the identified families coincide temporally with the development of others. Furthermore, some of the creations belonging to a spatial category, and fundamentally some of their *specific objects*, continued to develop beyond the main period to which that category would belong. In any case, these families of creations established from space constitute the spatial categories reflected in the final index of the research, each one of them being explored in a specific chapter.

Secondly, another series of conclusive considerations are raised as a verification of the hypothesis stated at the beginning of the research. It was a conjecture by which Judd's early interest in architecture was recognized, which would have been implicit in the sculptural development of his specific objects; an interest which meant that his work not only remained artistic, but also allowed him to enter into the architectural reality, developing projects and interventions within the discipline. Using the established study methodology, based on a double theoretical and graphic analysis in the aforementioned terms, the hypothesis would become a verified statement in the light of what was revealed in the development of the Doctoral Thesis. The starting point of this strong interest in architecture has been located in very early stages of his youth, which would have led him to consider the possibility of studying architecture. However, after his military service he decided to focus his education on the history of art and philosophy, although he never gave up his architectural interests. Already in his text Specific Objects of 1965, which became a minimalist manifesto, he sketches a first spatial ideology of art, which participates in many of the architectural qualities in terms of the primacy of space. From that moment on, in view of his particular artistic emergence in the minimalist context, he would make his sculptural creations grow, until he introduced the spectator into his own internal spatiality; a spectator who had always been challenged by the spatial activation of his smallest creations, and who, with those on a larger scale, is fully immersed in the reality of the specific space proposed by his works.

At that point along his creative development, Judd acquired great experience when working with the possibilities of space, which led him to reflect on the spatial conditions that, from the point of view of exhibition, the architecture housing his work should gather; a fact that would have constituted a first direct approach to the architectural reality, from which he developed different interventions on a pre-existing architecture oriented to that end. The first step in this regard was taken with the purchase and rehabilitation in 1968 of the building at 101 Spring Street in New York, as mentioned above, and continued with related interventions, such as the one he developed from 1973 in the complex in Marfa called La Mansana de Chinati; a complex where he decided to move in order to install his home and creative studio, fleeing from the museum reality into which the city of New York had fallen and with which Judd did not agree, since it was more concerned with the business of art than with art itself. These two interventions would bring him closer to a type of architectural intervention, somewhat amateur, which

he would take to the limit with other projects carried out for exhibition purposes. Once settled in Marfa, he decided to work with the Dia Art Foundation to establish a permanent art collection, and for this purpose he proposed an intervention on another series of buildings unused at the time, which in many cases had been erected by the military. Thus, in the eighties, he carried out the renovation of the Artillery Sheds, the Chamberlain Building and the Arena Building, managed by the Chinati Foundation since its opening, after failing to reach an agreement with the first proposed institution. From this point on, the intervention on architecture would be a constant in his life with operations aimed at purposes other than exhibition, and he exemplified it until his death in 1994, with the purchase and rehabilitation of a great number of buildings in the same Texas town of Marfa and its vicinity.

Beyond these intervention operations, where Judd begins with the adequacy of the exhibition, he would work on other architectural projects in which there would no longer be a spectator, but an inhabitant, in what would be full-scale architectural works. As with the rest of the creations analyzed in the Doctoral Thesis, these projects are related to the different spatial categories identified in the research, and are therefore connected to the ideology of space Judd deploys with his specific objects. Hence, this fact would represent that journey back to architecture identified in the hypothesis, and through which he would have carried out a large number of projects, most of them little explored, and certainly not explored from an interdisciplinary approach in his work with space. The study identifies different project lines, which begin with the domestic in his previous rehabilitation interventions in New York and Marfa, and which involve a great control of scale when working with that program. From there he would go on to work on other projects where the program would become more complex, up to the extreme case of the Peter Merian Haus building in the city of Basel. This building was a project in which Judd collaborated from 1993 as part of the team of the Swiss architect Hans Zwimpher, and whose construction work began after the death of Donald Judd. Another of the lines Judd developed is related to other urban-scale projects; projects that he partially developed in Europe, and which are closely related to the artistic proposals Judd created simultaneously on the margins of Land Art, with alternative objects between the site and the non-site. These are projects in which his artistic work merges with the architectural one, showing a full integration of his spatial ideas in both creative areas. In the urban sphere, it is worth mentioning a last project such as his proposal for the competition for intervention in one of the unresolved edges of the city of Cleveland; an urban development proposed with the spatial keys of other creations undertaken at the same time, and which offers proof of the limits to which his interest in architecture would have led him.

Thirdly and finally, and in the last of the blocks in which the conclusions of the research are addressed, reference should be made to some singular points contributed, and which constitute unpublished lines for future studies. The most outstanding aspects might be the spatial categories identified, which result in the seven chapters forming the backbone of the Doctoral Thesis, and which open the door to understanding the spatial work developed in an interdisciplinary manner throughout its trajectory. Another of the great contributions and new line of exploration would be based on the application of the graphic resources of architecture in the analysis of his creations in both areas. While it is a common means in architectural analysis, which is less frequent in artistic analysis, it reveals the characteristics of a space that the history of art has not been able to determine. By extension, this would also open the

door to a broader understanding of the spatial reality generally advocated by Minimal Art, which since its emergence in the 1960s has forever revolutionized the relationship between the work of art and its exhibition container. Another line of research opened, regarding his work in architecture, would be based on the transfer of ideas among the architects with whom he worked, since it has been proven through the research that going deeper in this respect would exceed the limits of the Doctoral Thesis. The study of the work and trajectory of these architects could shed great light in the above direction, to determine the greater or lesser influence of Judd in their work or a possible line of personal research which also delves into the spatial relationships between art and architecture. Finally, it is necessary to refer to a last line of research which could be opened from this point, with the deepening of the data of the original material to which we have had access in the archive of the Judd Foundation, and that due to the aforementioned limitations of the Doctoral Thesis could not be done in a complete way.

Bearing in mind all of the above, and as a final point of this concluding section, it is necessary to point out that this Doctoral Thesis is understood as a starting point, which will have continuity in research opening up in some of the aforementioned directions. The study around the figure of Donald Judd has allowed to deepen in those spatial relationships connecting creation in art and architecture, expanding the area of action in both disciplines. It would have been of special interest what means such as sculpture are able to contribute to architecture, as this is the main field from which the Doctoral Thesis is presented; a discipline governed by a rigid and complex normative field, which finds in art new ways of experimenting with the possibilities of space. In short, the Doctoral Thesis is an investigation which is not presented as a closed work, and thanks to the original documentation consulted in the Judd Foundation's archive, it will have its continuity in new studies which will follow the new lines opened up.

Con la publicación en 1965 del célebre ensayo *Specific Objects*, Donald Judd sienta las bases de una nueva expresión escultórica en la esfera del Minimal Art, que toma el espacio como tema fundamental de su exploración artística. Sin embargo, y en paralelo a esta producción en el arte, que se concreta en el desarrollo de sus *objetos específicos*, el autor estadounidense habría mostrado un temprano interés en el ámbito arquitectónico, que le llevaría a participar en un gran número de intervenciones y proyectos de arquitectura. Así pues, la investigación parte de la hipótesis de que el planteamiento que Judd define con su trabajo sobre el concepto de espacio, es el producto de lo explorado no sólo en el ámbito del arte, sino también en el de la arquitectura. Es por ello que se fija como objetivo principal investigar la conceptualización espacial que despliega a lo largo de su trayectoria, como desarrollo de una idea común gestada en su actividad simultánea en el arte y la arquitectura. Se trata de identificar aquellas relaciones espaciales desde el análisis de sus creaciones en ambas áreas, para establecer distintas categorías comunes, a las que responde su trabajo interdisciplinar con las posibilidades del espacio.

Con la visión general que se presenta en el estado de la cuestión se descubre que, pese a ser muchos los estudios en torno a Donald Judd, ninguno aborda su labor creativa con el espacio, como una exploración conjunta en todas las disciplinas en las que trabaja. El estudio se presenta por tanto en los ricos límites del arte y la arquitectura, analizando las aportaciones espaciales que Judd desarrolla en cada caso, y su trasvase posterior a la otra área de creación. No obstante, de esa relación interdisciplinar interesa especialmente lo que el arte es capaz de aportar a la arquitectura, por ser éste el ámbito principal de la investigación, analizando los términos en los que una disciplina eminentemente normativa como la arquitectónica, encuentra en lo artístico nuevas vías de experimentación con el espacio.

A partir de ese enfoque arquitectónico, la metodología de estudio se basa en un análisis teórico de las ideas espaciales enunciadas por el propio autor, y en un análisis gráfico de aquellas creaciones sobre las que aplica su conceptualización. Destaca a este respecto el examen gráfico como instrumento revelador en la investigación, desde el levantamiento diédrico y tridimensional propio de la arquitectura, que arroja luz sobre determinadas cuestiones espaciales que la historia del arte no ha sido capaz de concretar. Y más allá de la cuestión metodológica, el estudio se posibilita desde la consulta documental de una gran parte del material inédito que la Judd Foundation custodia en su archivo localizado en Marfa, Texas, a la que sigue la investigación y análisis, de donde se obtienen los resultados.

En ese punto se identifican ciertas categorías espaciales, que vertebran la investigación, y que van trazando ese trascurso que, en lo artístico y lo arquitectónico, Judd desarrolla desde el trabajo con el espacio. Se descubre un primer espacio pictórico, explorado en una primera etapa artística, que evoluciona como rechazo de la espacialidad bidimensional, hasta la definición de sus *objetos específicos* presentados en el espacio real. Desde ese momento la exploración espacial sería una labor simultánea con propuestas afines en los referidos ámbitos, ejemplificando distintas posibilidades de activación espacial, y situaciones de especificidad que determina un contexto dado. Con posterioridad, y en etapas más avanzadas de su trayectoria, el autor evoluciona su propuesta en una revisión de su trabajo previo, hasta desembocar en un espacio de condición elemental. En definitiva, con esas categorías se confirmaría que el desarrollo creativo que Donald Judd despliega desde sus inicios hasta su fallecimiento en 1994, constituye un trasvase de ideas en torno al espacio específico entre el arte y la arquitectura.

