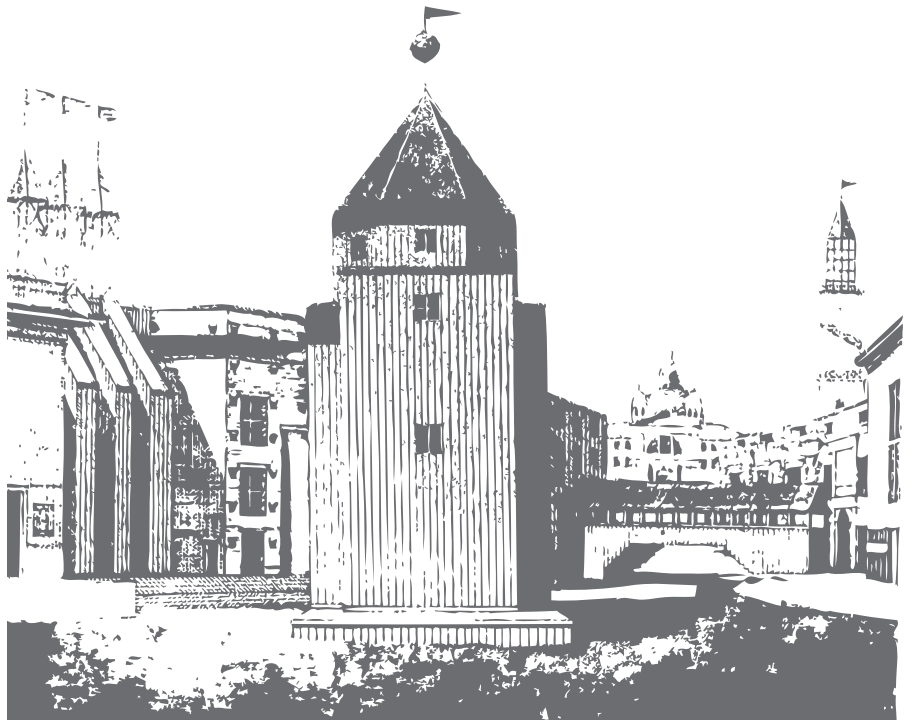


ARQUITECTURA Y ESPACIO-SOPORTE

19



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N19

arquitectura y espacio-soporte



arquitectura y espacio–soporte

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

EQUIPO EDITORIAL

Edición:

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Asesores externos a la edición:

Dr. Alberto Altés Arlandis. Post–Doctoral Research Fellow. Architecture Theory Chair. Department of Architecture. TUDelft. Holanda

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.

Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

SECRETARÍA TÉCNICA

Gloria Rivero Lamela, arquitecto. Becaria Personal Investigador en Formación. Universidad de Sevilla. España.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde

DISEÑO GRÁFICO DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN DE LA PORTADA

Álvaro Borrego Plata

ISSN–ed. impresa: 2171–6897

ISSN–ed. electrónica: 2173–1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

COORDINADORES DE LOS CONTENIDOS DEL NÚMERO

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

Dr. Armando Dal'Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Università di Architettura di Venezia. Italia.

Dr. Anne–Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg. Francia.

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>

Portal informático G.I.HUM–632 <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla <http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2017.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [eus4@us.es] [<http://www.editorial.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES, 2017.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES, 2017.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Editorial Universidad de Sevilla.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura" y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

"proyecto, progreso, arquitectura" presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas "temáticas abiertas" que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

Our journal, "proyecto, progreso, arquitectura", founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM-632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six-monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.

"proyecto, progreso, arquitectura" presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different "open themes" that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers' evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pie de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como "de impacto" (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08).

La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación



Academic Search™ Premier



WoS. Arts & Humanities Citation Index

WoS. ESCI - Emerging Sources Citation Index

SCOPUS

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

REDALYC. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2017): 0.100, H index: 2

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2018: 10,300. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

CARHUS 2014: B

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on-line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer-reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

editorial

LA ARQUITECTURA SALE A ESCENA / ARCHITECTURE EMERGES ON THE SCENE

Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.12>)

12

entre líneas

SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE / SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT

Antonio Millán Gómez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.01>)

16

artículos

CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO—SOPORTE / CENTRAAL BEHEER: THE LIMITS OF STRUCTURALISM IN THE CONFIGURATION OF A SUPPORT—SPACE

Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.02>)

36

EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA / STEWART BRAND'S CONCEPT OF LOW ROAD AS A BASIS FOR STRATEGIES AND ADAPTABILITY OF SPACES IN CONTEMPORARY HOUSING

José Luis Bezos Alonso - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.03>)

56

OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR / OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR

Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>)

70

DE LA WIDOW'S WALK A SECURITY. UNA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS MASQUES DE JOHN HEJDUK / FROM THE WIDOW'S WALK TO SECURITY. AN INTERPRETATION ON THE MASQUES OF JOHN HEJDUK

Carlos Barberá Pastor - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.05>)

84

THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO / THE WEATHER PROJECT: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY

Tomás García Piriz - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.06>)

100

EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON / THE SPACE OF EXPERIENCE IN THE ARCHITECTURE OF RICHARD HAMILTON

Luz Paz-Agras - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.07>)

118

JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88 / JAMES STIRLING AND THE TATE GALLERY PROJECT IN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88

Eusebio Alonso García - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.08>)

134

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

JOHN HEJDUK: VICTIMAS

Gabriel Bascones de la Cruz - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.09>)

152

KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY

José Manuel López-Peláez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.10>)

154

CARMEN DíEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS FRAGA (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO

María Teresa Pérez-Cano - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.11>)

156

OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR

OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR

Pablo Llamazares Blanco (<https://orcid.org/0000-0002-5159-3817>)

Fernando Zaparaín Hernández (<https://orcid.org/0000-0002-9659-2906>)

Jorge Ramos Jular (<https://orcid.org/0000-0002-4213-0060>)

RESUMEN Donald Judd siempre defendió, como parte de su minimalismo, la estrecha relación que mantenían sus creaciones artísticas con el contexto en el que se insertaban. De ese modo, Judd forjó la idea de activación del espacio a través de todo un conjunto de características espaciales, que se proyectaban más allá de los límites del objeto hasta alcanzar el entorno más inmediato. Su propuesta para la calle Steinberggasse de la ciudad de Winterthur, como una intervención de carácter urbano, constituye el paradigma de todos sus *objetos específicos* ubicados en el espacio exterior. Así pues, el presente artículo analiza, desde la revisión de ese proyecto, en qué manera se logra la referida activación espacial en su propuesta, desde el estudio del planteamiento original del artista y de la documentación gráfica realizada para llevar a cabo su interpretación. Una reflexión abordada desde una perspectiva urbana, que conduce al descubrimiento de los mecanismos empleados por Donald Judd en su intervención de tipo escultórico. En definitiva, podrá comprobarse cómo las tres fuentes instaladas en la calle establecen un estrecho vínculo con el paisaje urbano, con la topografía y con el orden subyacente que la arquitectura determina con el lugar. Todo ello conduciría así a una experiencia sensorial del ser individual con la propia realidad física: el descubrimiento de la esencia fenomenológica que resulta de unos objetos en el *espacio-soporte* de la calle Steinberggasse.

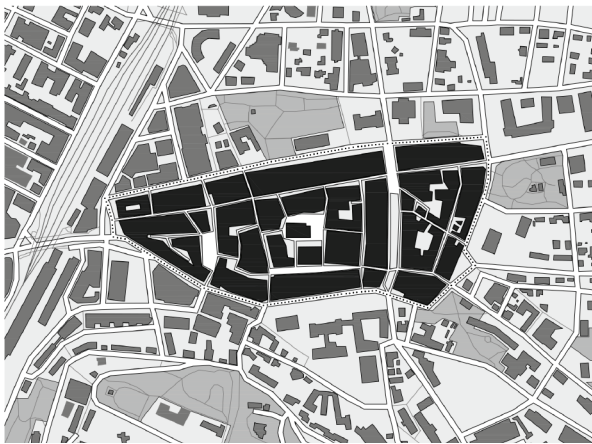
PALABRAS CLAVE objetos; *espacio-soporte*; Donald Judd; Steinberggasse; fenomenológico.

SUMMARY Donald Judd always defended, as part of his minimalism, the close relationship that his artistic creations had with the context where they were inserted. Thus, Judd built the idea of space activation through a whole set of spatial characteristics, which were projected beyond the limits of the object until they reached the most immediate environment. His proposal for the Steinberggasse street of the city of Winterthur, as an urban intervention, constitutes the paradigm of all his *specific objects* located in the open space. Therefore, this article analyses the review of that project, how the aforementioned space activation is achieved in his proposal and the study of the original approach of the artist and the graphic documentation made to carry out his construction. A reflection approached from an urban perspective, which leads to the discovery of the mechanisms used by Donald Judd in his sculptural intervention. In short, it will be possible to see how the three fountains installed on the street establish a close relationship with the urban landscape, with the topography and with the underlying urban planning defined by the architecture based on the place. Accordingly, all this would lead to a sensory experience of the individual with his own physical reality: the discovery of the phenomenological essence that results from some objects in the *space-support* of Steinberggasse street.

KEYWORDS objects; *space-support*; Donald Judd; Steinberggasse; phenomenological.

Persona de contacto / Corresponding author: pablollamazaresblanco@gmail.com Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

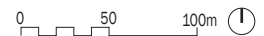
1. Winterthur. Plano del casco histórico de la localidad y su entorno más próximo.
2. Winterthur. Localizaciones de los dos espacios urbanos a intervenir con el concurso.



1



2



En noviembre de 1988, el ayuntamiento de la ciudad suiza de Winterthur convocó un concurso para la remodelación de diversos espacios urbanos del casco histórico de la localidad. En la convocatoria se dieron cita arquitectos, ingenieros y paisajistas de la referida ciudad del cantón de Zúrich, tratando de dar respuesta a una revitalización y reforma del núcleo tradicional para mejorar sus aspectos sociales y funcionales¹ (figuras 1 y 2). Todo ello supuso el punto de partida para un nutrido número de estudios de arquitectura, que desarrollarían sus propuestas en torno a unas líneas de investigación muy concretas, basadas en la peatonalización del centro y la consiguiente restricción del tráfico rodado. Los proyectos presentados al concurso por todos los participantes, que fueron profesionales locales en su totalidad², persiguieron la idea de conservar el espacio abierto de las distintas localizaciones urbanas, dando cabida a la

actividad continuada de la ciudad, así como de expresar las proporciones espaciales de esos enclaves con un diseño sencillo que recurría a los materiales adecuados.

A mediados de 1989, en un contexto europeo marcado por toda una serie de revoluciones que llevarían a la disolución del telón de acero y la caída del Muro de Berlín, la oficina Schneider and Prêtre se alzó con el primer premio y recibió el encargo para ejecutar su propuesta, caracterizada por una voluntad de apertura en la eliminación de las barreras a la movilidad del interior de la ciudad. Entre las indicaciones apuntadas en el acta emitido por el jurado, se recomendó a los organizadores del concurso proponer a los autores ganadores del primer premio una revisión de su trabajo³, con el único objetivo de puntualizar determinados aspectos del proyecto de ejecución. En esa fase del trabajo, los diferentes enclaves urbanos requerían de una participación ciudadana que

1. Desde mediados los sesenta, y bajo la influencia de reflexiones teóricas como las recogidas en el *Informe Buchanan* publicado en 1963, fueron muchas las ciudades europeas que apostaron por la mejora de la calidad de sus espacios interiores, a través de una premisa básica que se basaba en la restricción del tráfico rodado.

2. Laufende Wettbewerbe. En: *Schweizer Ingenieur und Architekt* [en línea]. Zúrich: Offizielles Publikationsorgan, 1989, vol. 107, n.º 12, p. B69 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0251-0960. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-003:1989:107::194>

3. Entschiedene Wettbewerbe. En: *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur* [en línea]. Zúrich: BSLA, 1989, vol. 28, n.º 3, p. 41 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0003-5424. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ant-001:1989:28::333>



3



4

permitiese a los arquitectos tomar las decisiones finales, dando cabida a las actividades del entorno inmediato.

El paisaje urbano proyectado por Thomas Schneider-Hoppe y Gérard Prêtre en la plaza de Neumarkt y Kasinostrasse respondió a la idea original de adoquinado y definición del drenaje desde la geometría dominante del espacio, pero en el caso de la calle Steinberggasse, la concreción de la propuesta no fue tan inmediata. Los propietarios de los comercios de la histórica vía manifestaron un gran interés en que la intervención contase con algún atractivo especial que la distinguiera, haciéndola reconocible en una ciudad que empezaba a cobrar importancia por sus colecciones de arte. Así, la primera reelaboración del proyecto consistió en reemplazar la fuente de la Fischmädchen, ubicada al comienzo de la calle, coronada por una joven pescadora, realizada en bronce por el escultor suizo Max Weber en 1938 (figura 3). Pero siguiendo las indicaciones del comisario de arte Kasper König, los arquitectos se pusieron en contacto con el artista estadounidense Donald Judd, que en la primavera de 1991 visitaría el lugar y aceptaría de inmediato el encargo para trabajar en la propuesta de intervención en Steinberggasse⁴.

LA ACTIVACIÓN DEL ESPACIO

Donald Judd siempre estuvo muy interesado por el estrecho vínculo que se establecía entre la obra de arte y el lugar en el que esta se colocaba para su exposición y muestra. Su conexión con la arquitectura, que hacía las veces de marco o escenario de sus creaciones, se puede reconocer desde muy temprano en los primeros trabajos que realizara bajo la denominación de *objetos específicos*. En general, todos ellos presentan una característica común: se encuentran condicionados por el significado del espacio en el que se insertan. De ahí brota la preocupación del artista por el entorno de sus piezas, pues suponen “*las circunstancias más básicas a las que debe hacer frente el arte*”⁵.

Muchos de sus escritos, entre los que destaca su conocido e influyente ensayo titulado *Specific Objects*⁶, confirman ese destacado interés que Judd evidenció con su obra por la espacialidad del lugar y por cómo esta se transformaba como consecuencia de la estudiada instalación de su trabajo. Este propósito puede observarse desde sus primeros objetos (figura 4), integrados en una nueva tendencia que finalmente sería denominada como *Minimal Art*⁷. Dichos objetos revelan su aspiración

4. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 12 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>

5. JUDD, Donald. 21 February 93. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 14 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>

6. JUDD, Donald. *Specific Objects*. En: William SEITZ, ed. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nueva York: The Art Digest, 1965, pp. 74-82.

7. El filósofo británico Richard Wollheim logró establecer esa denominación para definir el nuevo arte, frente a otras que también se estaban empleando como *ABC Art*, *Cool Art* o *Primary Structures*. Véase WOLLHEIM, Richard. *Minimal Art*. En: *Arts Magazine*. Nueva York: The Art Digest, 1965, enero, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

3. Imagen de la calle Steinberggasse con la fuente de la Fischmädchen en torno al año 1945.

4. Donald Judd, *To Susan Buckwalter*, 1964. Hierro galvanizado y aluminio lacado en color azul. The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

fundamental: Judd descubrió que, “*si colocaba una obra en una pared relacionada con una o dos esquinas, o de forma semejante en el suelo o en un exterior junto a un accidente del terreno, podía manipular las distancias y así resaltar el espacio entre ambos, que resultaba tan definido como la obra misma*”⁸. A partir de esas palabras se reconoce su deseo de expresar un nuevo planteamiento estético, en el que objeto y lugar configuraban una entidad indisociable. Así, la presencia misma de la obra trascendía para Donald Judd lo físico, con un espacio que sería activado más allá del simple elemento tridimensional⁹.

De esa manera, Judd concibe su arte como un acto simbiótico entre el *espacio-soporte* y aquello ubicado en el interior de sus límites, pero también como un proceso entendido desde la propia percepción. En este sentido, ante la búsqueda de ese espacio activado, su propuesta se relaciona con las ideas de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*¹⁰, cuando aprecia que en el interior de determinados objetos cotidianos, como el cajón o el cofre, opera el par de contrarios *secreto-descubrimiento*. En esos términos, Judd consigue hacer aparecer la propia inmaterialidad de la materia, desde la presencia física de los objetos que se muestran sin engaño a la mirada del espectador.

LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR

La noción de lugar para Judd estaba muy vinculada con la condición perceptiva. Los emplazamientos seleccionados para la exhibición de sus obras, interiores o exteriores, se estudiaban y se planteaban para ser recorridos por el espectador que, en el proceso de aprehensión del objeto, incorporaba un sinnúmero de experiencias sensoriales.

Estas se integran a través del cuerpo, revelando el cariz fenomenológico de su trabajo, puesto que consigue que “*nuestros cuerpos y movimientos estén en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro*”¹¹.

James Lawrence, crítico e historiador del arte de posguerra y contemporáneo, nos pone sobre la pista al referirse a las obras a gran escala de Judd que se relacionan con el suelo, el paisaje o cualquier extensión de espacio reconocido. Estas creaciones, que decidió denominar *objetos topográficos*¹², abordan todo el conjunto de condiciones específicas del terreno, mostrando una verdad aparentemente inmutable que requiere de una confirmación por parte del observador. De esa manera, dichas obras “*apelan a diferentes modalidades de la conciencia que tenemos de nosotros mismos, diferentes distribuciones de sensación y de interpretación*”¹³. Judd había dejado constancia de su preocupación por ese lugar concreto en el que se desarrolla el referido encuentro, puesto que era conocedor de que precisamente allí es donde el espectador prueba y modifica su concepto sobre el espacio, así como su relación con el mismo. Así, y a partir de esa experiencia perceptiva, Lawrence se muestra concluyente cuando afirma que dichos *objetos topográficos* “*aumentan nuestro sentido de estar en el mundo*”¹⁴.

El descubrimiento de la esencia y su transmisión desde la creación artística supone uno de los objetivos fundamentales de Donald Judd a lo largo de sus múltiples y variadas propuestas en el paisaje. En todos estos encargos, su diseño depurado se concretaba en una solución formal que ponía en relación la línea del horizonte y la pendiente del terreno en el que se localizaba cada

8. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 5, p. 15.

9. Esto guarda una estrecha relación con los planteamientos de Rosalind Krauss, que definen una gran variedad de posibilidades creativas en el nuevo arte bajo el nombre de *campo expandido* de la escultura. Véase KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. En: *October*. Cambridge: The MIT Press, 1979, n.º 8, pp. 30-40. ISSN 0162-2870.

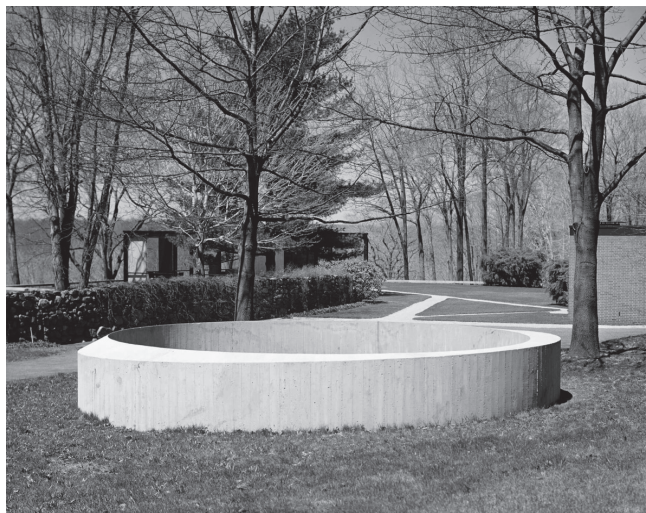
10. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de CHAMPOURCÍN. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

11. PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2.ª ed., trad. de Moisés PUENTE y Carles MURO. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 50.

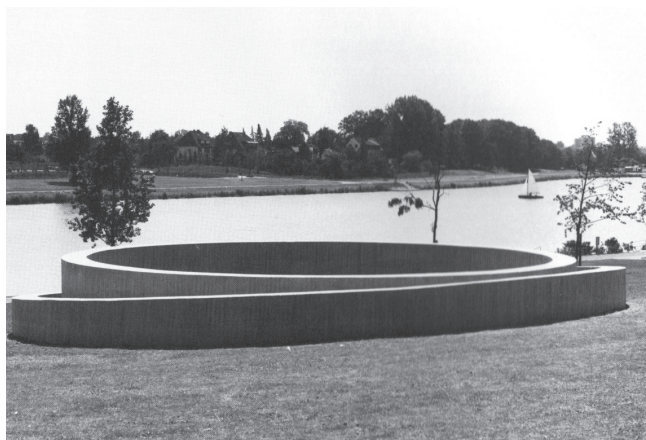
12. Con esa denominación, James Lawrence se refiere a lo que otros autores como David Raskin hubieran definido previamente con el nombre de *objetos level-lands*. Véase LAWRENCE, James. *Donald Judd's Works in Concrete*. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 7 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>

13. *Ibid.*, p. 13.

14. *Ídem*.



5



6

una de las obras. Con ese mecanismo, Judd trataba de apropiarse de esa esencia del lugar que residía en cada emplazamiento, puesto que *“como espacio, es siempre beneficioso para sus objetos y carece de significados si no ha sido modificado por el hombre”*¹⁵. Judd consigue finalmente esa apropiación de las características del lugar, dotándolo con el significado de sus creaciones espaciales que resulta de *“su colocación concéntrica, espacios cerrados y raíces firmes en determinado lugar”*¹⁶.

La construcción de los *objetos topográficos* alude explícitamente a la orografía, siendo los círculos de hormigón los que dotan de significado al espacio sobre el que

5. Donald Judd, *Untitled*, 1971. Hormigón. The Philip Johnson Glass House, New Canaan, Connecticut.

6. Donald Judd, *Untitled*, 1977. Hormigón. *Skulptur Projekte 77*, Münster, Alemania.

7. Donald Judd, *Plan for Winterthur fountain n.º 2*, 1992. Lápiz sobre papel. Kunst Museum Winterthur.

8. Donald Judd, *Plan for Winterthur fountain n.º 1*, 1992. Lápiz sobre papel. Kunst Museum Winterthur.

se asientan. La primera obra de estas características es la realizada en 1971 en los jardines de la Glass House de Philip Johnson en New Canaan, Connecticut (figura 5). Sin embargo, la que ha adquirido una mayor importancia sería la realizada para el proyecto *Skulptur Projekte 77* seis años más tarde en la ciudad de Münster, Westphalia, por el hecho de poner en relación agua y tierra a través de dos elementos concéntricos de hormigón, cuyos bordes superiores discurren de manera paralela al lago y a la ladera, respectivamente (figura 6). En ambas, los diferentes tonos y texturas que adquiere el hormigón se adaptan a las condiciones del entorno y revelan, sobre la rotundidad de su volumen, el inexorable paso del tiempo. Con todo ello, y sin olvidar aquellas cualidades relativas a la forma, la geometría y la materialidad, así como al propio espacio, *“nos encontramos estos objetos del pasado más reciente en nuestro presente, afinando nuestra comprensión sobre ellos con base en el tiempo, el movimiento y nuestra capacidad mental”*¹⁷.

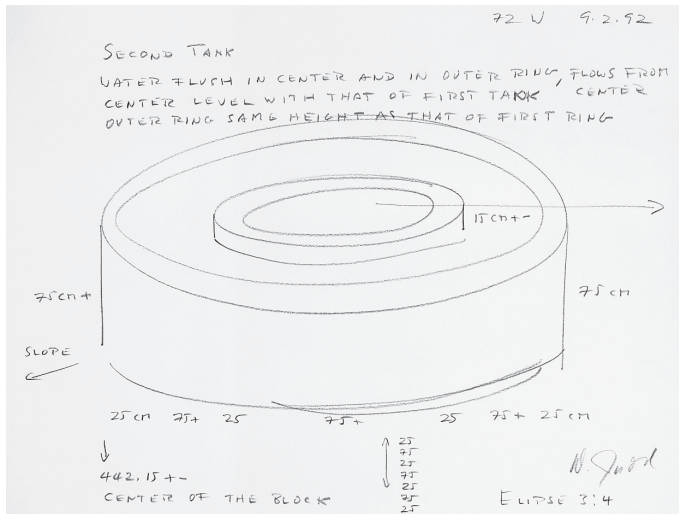
Judd realizó esa serie de *objetos topográficos* como apropiación de un lugar que carga de significados, a través de los cuales el espectador vive una experiencia sensorial con el entorno más inmediato. Sus propuestas en el paisaje se constituyen como verdaderos dispositivos fenomenológicos desde los que se posibilita el reconocimiento de las características de ese lugar apprehendido por medio de los sentidos, de acuerdo con los planteamientos realizados a principios del siglo XX por Edmund Husserl, y ampliados desde una óptica más reciente por autores como Juhani Pallasmaa o Georges Didi-Huberman. Además, ese espacio sería recordado, en los términos que se apuntan en *Cuerpo, memoria y arquitectura*, debido a que es algo único y afecta a nuestro cuerpo, capaz de generar todas las relaciones necesarias para ser incorporado a nuestro universo personal, a nuestra memoria¹⁸.

15. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 5, p. 16.

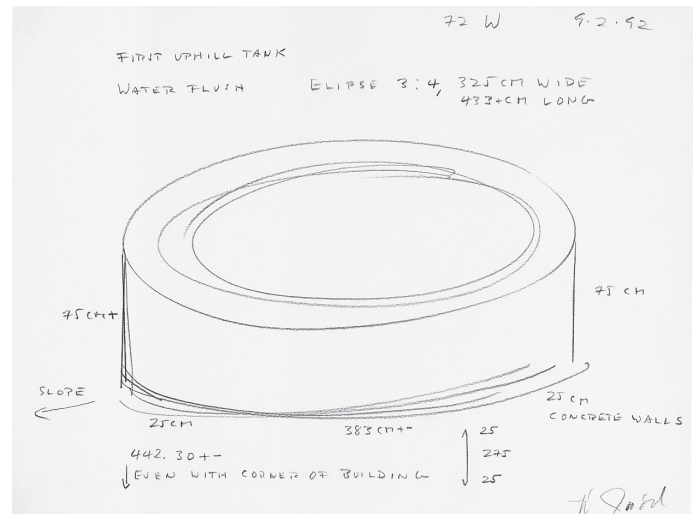
16. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 12, p. 8.

17. *Ibíd.*, p. 17.

18. BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Trad. de María Teresa MUÑOZ. Madrid: Hermann Blume, 1982, p. 119.



7



8

STEINBERGGASSE, MATERIAL DE PROYECTO

A la vista de lo expuesto, podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿cómo manifiesta Donald Judd esas pretensiones de sus *objetos topográficos* en el espacio público de las ciudades? En el proyecto para la reurbanización de la calle Steinberggasse de la ciudad suiza de Winterthur, al que la firma de arquitectos Schneider and Prêtre le había invitado a participar, encontramos la respuesta a ese interrogante. Judd plantea con su propuesta tres órdenes de experiencia espacial: en primer lugar, incorpora a su diseño las condiciones locales de la calle; en segundo lugar, expresa la condición ideal del plano horizontal; y, por último, hace referencia a una cualidad fenomenológica como argumento fundamental de la experiencia individual. A través de ese planteamiento, es posible reconocer un nexo con las ideas que en los años setenta planteara Henri Lefebvre con *La producción del espacio*¹⁹, en las que defendía una existencia del ser basada en unas dimensiones históricas, sociales y espaciales. Pero la traslación más directa la podemos encontrar de la mano de Edward Soja cuando, a lo largo de los noventa, coincidiendo con los años en los que el propio Judd desarrolla su proyecto para Steinberggasse, establece tres categorías espaciales que se relacionan con lo percibido o material, lo concebido o mental y lo vivido²⁰, de manera equivalente a lo que plantea el artista americano.

Si hacemos una lectura de la propuesta de Judd a la luz de esas categorías espaciales de Soja, nos vamos a

encontrar, en primer lugar, con la condición material de unos objetos ubicados ahora en el corazón de una ciudad histórica. Cuando en 1991 Judd fue requerido por los mencionados arquitectos, ganadores del concurso y adjudicatarios del proyecto, la idea original pasaba por reemplazar la fuente original de la Fischmädchen de Max Weber, sustituyéndola por una nueva que encajase con el nuevo proyecto. Sin embargo, la propuesta de Judd conservaba la fuente existente, al tiempo que incorporaba otras tres más repartidas a lo largo de la calle, marcando el curso de un antiguo arroyo de la ciudad que fluía por el centro de la misma. Con ese planteamiento, el hormigón fue el material escogido para realizar gran parte de los *objetos topográficos* y, en este caso, las fuentes de Steinberggasse. Un material excepcional por su singularidad, que ofrece una maleabilidad en su configuración formal y posee, al mismo tiempo, un aire de permanencia con un aspecto pétreo. En definitiva, le “ofrece muchas posibilidades de interacción directa con las condiciones de la tierra, el agua y el ambiente construido”²¹.

A los pocos días de su visita al lugar, en abril de 1991, Judd presentó unos dibujos preliminares en los que planteaba las tres nuevas fuentes con una forma elíptica, descendiendo por la pendiente de la calle de este a oeste, al igual que el referido cauce histórico hasta desembocar en el río Eulach. Pero con su segunda propuesta (figuras 7 y 8), el artista se adentra en esa cualidad material definida con su trabajo desde los sesenta.

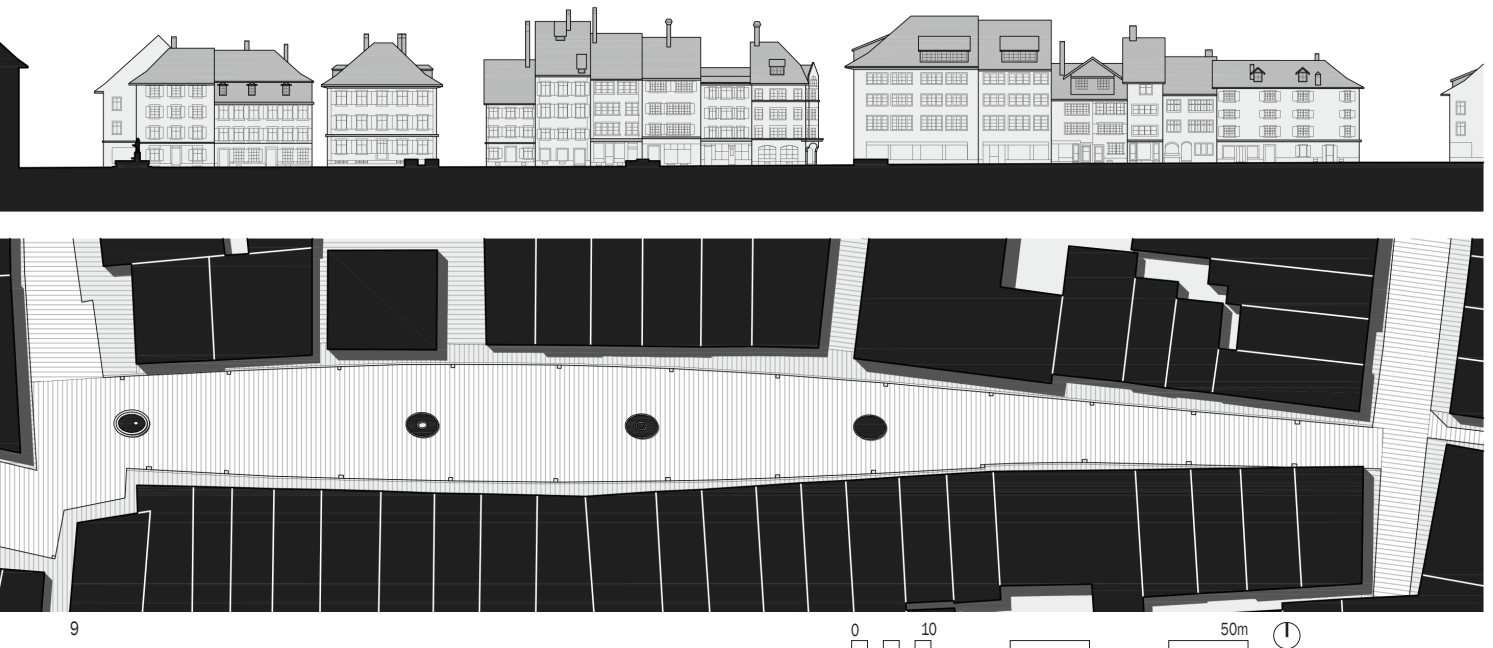
19. LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Trad. al inglés de Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 2013.

20. DELGADO, Ovidio. *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2003, p. 96.

21. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 12, p. 7.

9. Steinberggasse, Winterthur. Proyecto de Donald Judd y el estudio Schneider and Prêtre en el año 1992.

10. Imagen aérea de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur.



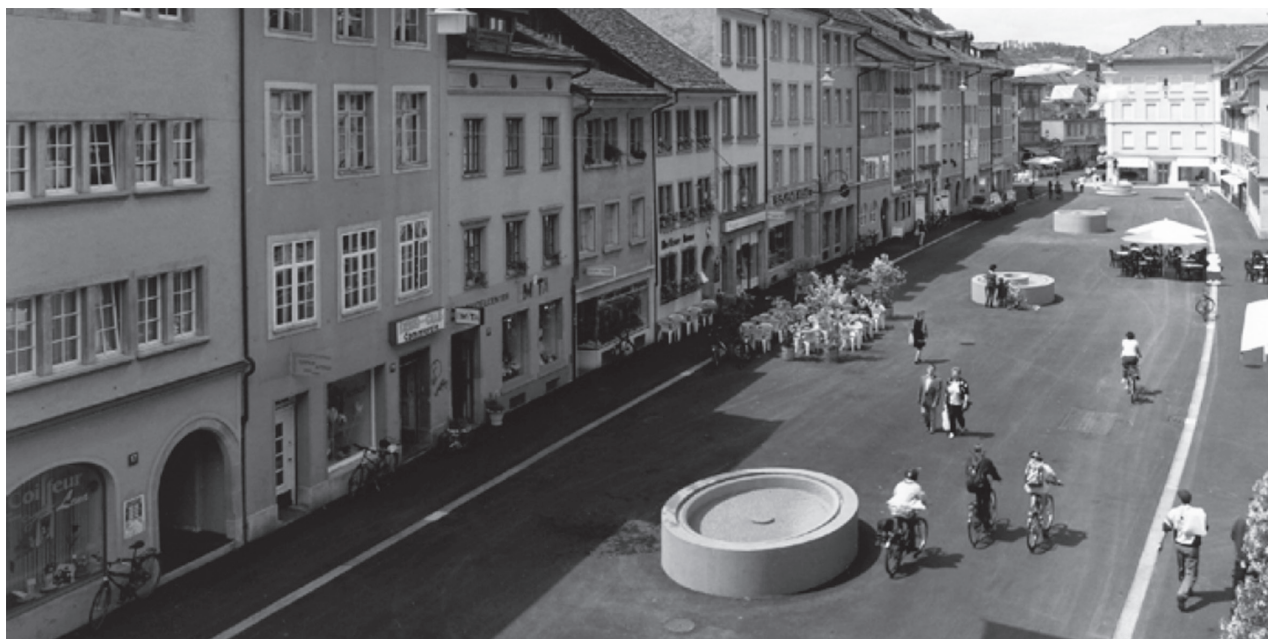
Originariamente, Judd planteó el empleo de la piedra natural para las fuentes, pero el elevado precio le haría declinar por la utilización del hormigón, sometido a diversos tratamientos para conseguir el aspecto pétreo deseado. Según relata Schneider-Hoppe: “Se hicieron varias pruebas antes de encontrar la mezcla exacta de grava y mortero de cemento que proporcionara la superficie deseada y que además cumpliera con los requisitos estructurales”²². La ciudad de Winterthur, sin embargo, ya había decidido pavimentar la calle con asfalto, rompiendo esa idea pétreo que Judd defendiera desde un principio²³. Los motivos económicos que llevaron a tal elección no convencieron a ninguna de las partes, al considerar que las fuentes podían perderse en la indefinida expansión de asfalto.

A pesar de todos los contratiempos surgidos en el desarrollo del proyecto²⁴, Donald Judd encontraría en el hormigón el medio más adecuado para expresar los valores del lugar. Este material le habría permitido realizar los distintos anillos concéntricos que, con una geometría muy específica, parecían hacer alusión a las construcciones prehistóricas que trataban de vincular cielo y tierra, a la manera en la que también lo hiciera Robert Morris con su obra finalizada en 1977 titulada *Observatory*. El hormigón sería en el proyecto de Judd, al igual que la tierra en el de Morris, una expresión de la materialidad de la tierra que emana del propio suelo. La intervención en Steinberggasse supuso la culminación del conjunto de sus *objetos topográficos*, que había realizado durante más de

22. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas, *op. cit. supra*, nota 4, p. 13.

23. Ídem.

24. Cuando en mayo de 1993 el Ayuntamiento de Winterthur decidió rechazar el proyecto de Judd por motivos económicos, un nutrido grupo de ciudadanos estableció la asociación Judd Project y consiguió, a través de la organización de diversos eventos y actividades, recaudar los fondos necesarios para llevar a cabo la propuesta.



10

veinticinco años, reflejando como ninguno de ellos la condición material desde un espacio percibido de carácter urbano.

El colaborador habitual de Judd y comisario de arte Peter Ballantine sería el encargado de supervisar las últimas fases de la ejecución del proyecto tras la muerte del artista en 1994, obteniendo un resultado con ciertas desviaciones inevitables de la concepción original del propio Donald Judd (figuras 9 y 10). Sin embargo, el deseo de expresar con el hormigón el referido vínculo con el lugar sería preservado y la propuesta fue terminada en el año 1997. El artista minimalista consiguió, de ese modo, manifestar su preocupación personal por la perfección material que reconoce Rudi Fuchs²⁵, a través del profundo entendimiento de aquel significado que lleva implícito el trabajar con el lugar.

EL AGUA COMO DISPOSITIVO DE RELACIÓN

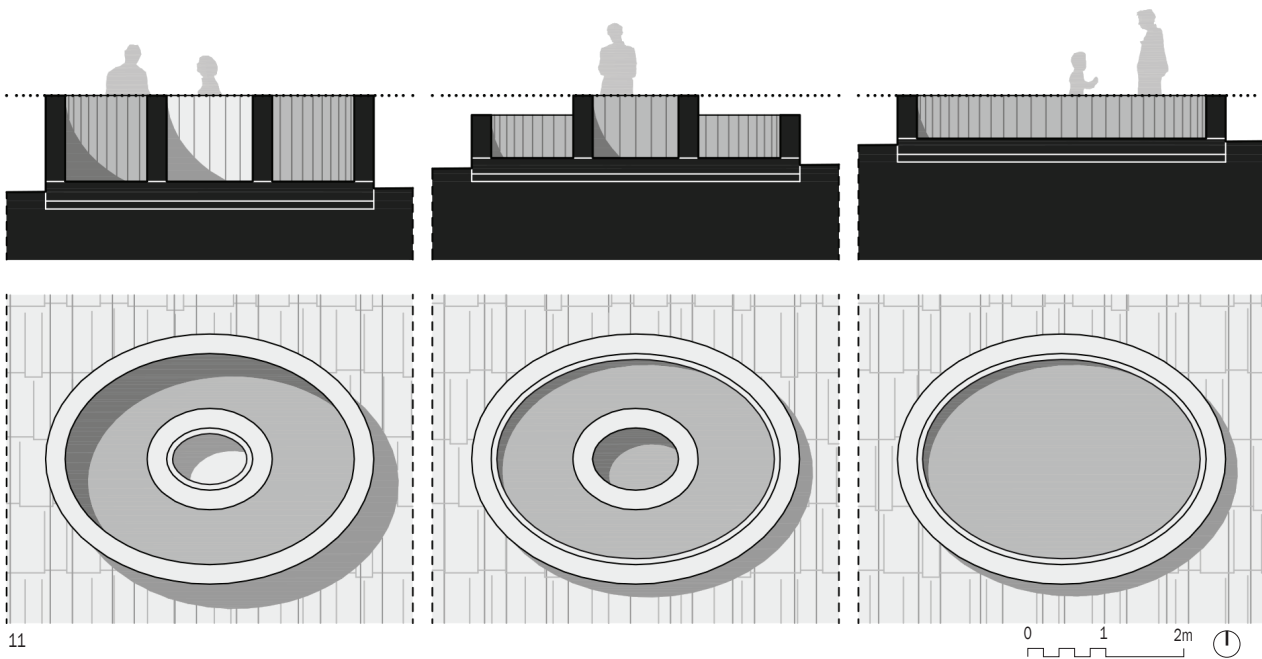
La operación estratégica de colocar una sucesión de fuentes en un *espacio-soporte*, realizadas en un solo material, tiene antecedentes históricos muy significativos. Ejemplos como las tres fuentes barrocas de la Piazza Navona de Roma, o incluso los propios estanques ubicados en los ejes de los jardines franceses del siglo XVII, pudieron ser reveladores para Judd en el propósito de alcanzar la activación de espacio con esos elementos. Sin embargo, el artista centra su atención en obras del *Land Art* como la construida en 1970 por Robert Smithson en el Great Salt Lake, titulada *Spiral Jetty*, pues apreció cómo somete la propuesta al medio natural sin alterar su curso habitual, ya que más bien parece que “*la obra se encuentra adherida a este, quedando a su merced, acompañándolo*”²⁶. De ello se deduce que las condiciones de una obra sujeta a un lugar quedan determinadas por la natu-

25. FUCHS, Rudi. Decent beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: large-scale works*. Nueva York: Pace Gallery Publications, 1993, p. 7.

26. LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 44.

11. Steinberggasse, Winterthur. Esquema en planta y sección de las tres fuentes de Donald Judd.

12. Fuentes de hormigón dispuestas sobre el eje longitudinal que establece la calle Steinberggasse.



11

0 1 2m

raleza del mismo, bien sea este un paisaje o un enclave de carácter urbano. Según afirmara al respecto el escultor Richard Serra, “*los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización, tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción*”²⁷. Judd, partiendo de esa premisa, también consideró que su propuesta en Steinberggasse debía surgir de las condiciones específicas del contexto dado.

Desde los primeros bocetos realizados por el artista puede apreciarse su intención de poner de relieve un plano horizontal de carácter ideal, manifestado por el estado del agua, así como la pendiente de la propia calle. Esta se expresaba a través de unos anillos exteriores, cuyo borde superior discurría paralelo al suelo, del mismo modo en que lo hubiera desarrollado en algunos *objetos topográficos* instalados en paisajes abiertos. Esos anillos externos tuvieron que eliminarse de la propuesta

por razones de espacio, vinculándose con el lugar única y exclusivamente desde la condición horizontal del agua. Las fuentes elípticas eran los elementos fundamentales de la organización, pues establecían las relaciones entre las partes del proyecto y, a su vez, el agua de su interior proporcionaba calma y sosiego en el conjunto de la intervención. La superficie cristalina era capaz de reflejar los edificios construidos de la histórica vía, poniendo de relieve la realidad del entorno. Pero lo más sorprendente de su propuesta era que, al conseguir un mismo nivel horizontal con el agua de las tres fuentes²⁸, la pendiente de la calle volvía a aparecer de manera evidente. Al descender por la calle de este a oeste, dichas fuentes ganaban en altura desde el plano común que establecía el nivel del agua (figura 11).

Retomando los planteamientos del geógrafo estadounidense Edward Soja, ahora la propuesta de Judd

27. MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960–1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 225.

28. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 12, p. 17.



12

parece moverse en un espacio concebido o mental que surge de ese plano horizontal del agua, común a las tres fuentes, poniendo en relación su creación artística con el ámbito urbano en el que se integra. Es por ello por lo que muchas voces pertenecientes al panorama crítico han afirmado sobre sus *specific objects*, y por extensión sobre sus piezas para Steinberggasse, que dichos objetos de tipo escultórico “*tratan sobre la contemplación intelectual*”²⁹. Pero, tal y como veremos, su propuesta artística no se limitaría de modo único a ofrecer al espectador las características de un espacio ideal³⁰, sino que, además, ofrecería una clara intención fenomenológica. Del espacio concebido pasaríamos a un espacio vivido, cuya finalidad sería la de “*obligar al espectador a sentir el momento presente*”³¹.

OBJETOS PARA LA EXPERIENCIA SENSORIAL

El trabajo que Donald Judd desarrolló con las fuentes en la ciudad de Winterthur le ofreció la posibilidad de seleccionar aquella parte del contexto que quería poner de relieve con el proyecto. Es decir, dichos elementos se convierten en el instrumento perfecto para hacer hincapié en los aspectos que resultan más destacados para el autor. Judd presenta tres objetos elípticos, con diferentes juegos de agua y una cuidada relación entre ese nivel horizontal y la pendiente de la calle, al tiempo que se observa cómo llevó a cabo la estructuración del espacio libre en zonas idénticas, apropiándose de la forma convexa de la plaza³² (figura 12). Ese paisaje urbano se caracterizaría por unas construcciones que, por su singularidad como imagen del corazón histórico de la ciudad, le llevarían a destacar no solo la propia calle Steinberggasse, sino también sus fachadas³³, en un acto de aprehensión del lugar.

Tomar conciencia del valor de ese entorno más inmediato, que se convertiría en el *espacio-soporte* de la intervención, sería el motor de su propuesta. Para ello, Judd consideraba fundamental la necesidad de un mantenimiento constante, criticado por su elevado coste³⁴, que permitiera conservar esa materialidad original de sus fuentes en su relación con el lugar. El contexto urbano generaba un orden en el ámbito de la calle que su propuesta debía entender para expresar la solución, pues “*la capacidad para descubrir, reconocer y organizar los vacíos urbanos como espacios de oportunidad (...) es esencial y fundamental para reestructurar el fragmentado, desordenado y maltrecho espacio público*”³⁵. La planimetría ofrece una ordenación que responde a las formas del contorno

29. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE. Madrid: Taurus, 2013, p. 369.

30. En ese anhelo de perfección, Donald Judd delegó la fabricación y el montaje de sus obras a talleres con personal altamente cualificado, eliminando cualquier vestigio de su propia personalidad y autoría.

31. GOMPERTZ, Will, *op. cit. supra*, nota 29, p. 374.

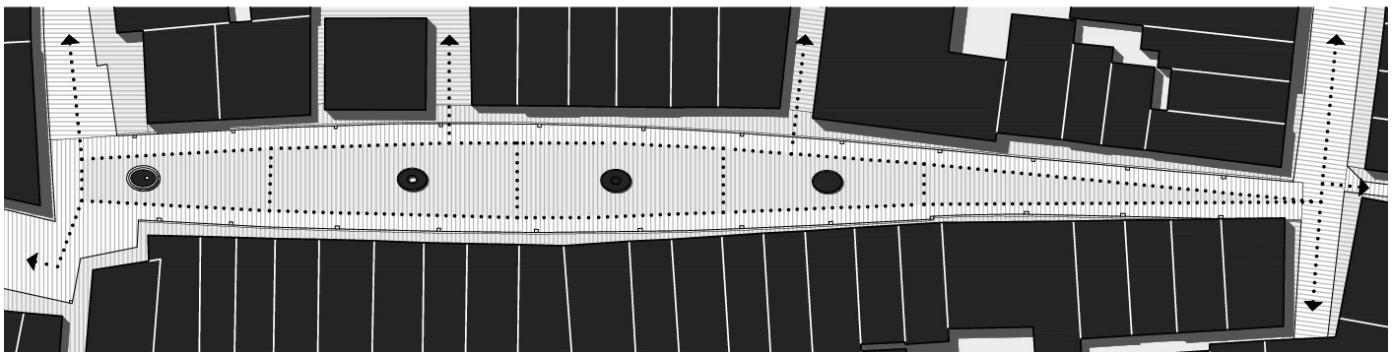
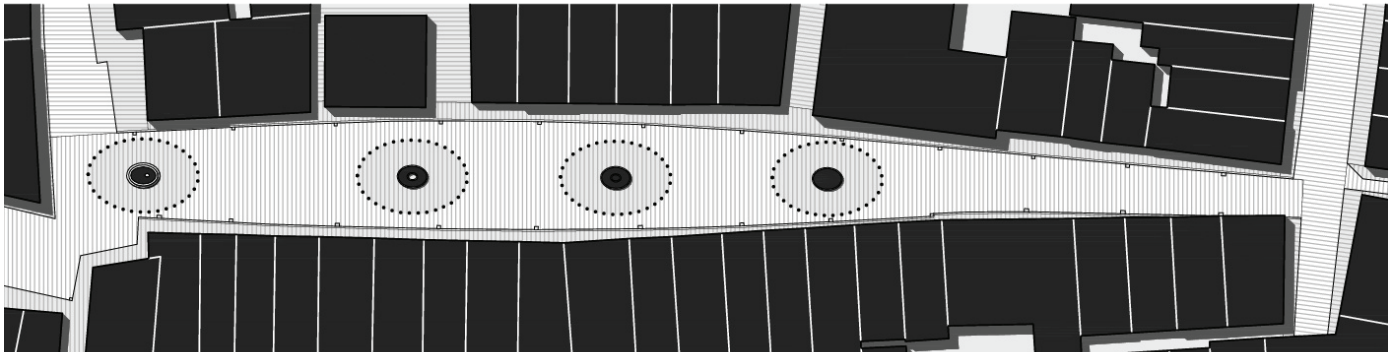
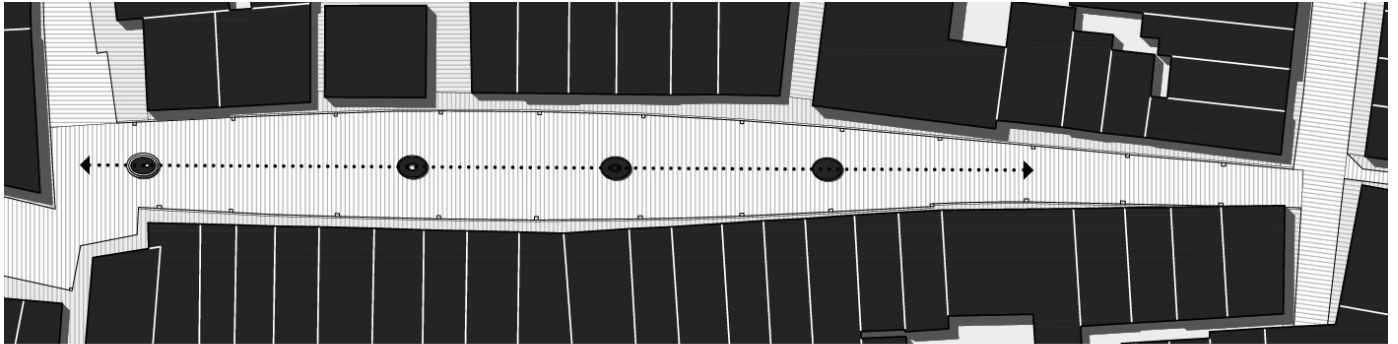
32. WEILACHER, Udo; WULLSCHLEGER, Peter. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trad. al francés de Didier DEBORD y Ursula GAILLARD. Basel: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005, p. 279.

33. Ídem.

34. La prensa local se habría hecho eco de ello, poniéndolo de manifiesto en portada. Véase en: HERTER, David. Fünf brunnen, fünf geschichten. En: *Der Landbote* [en línea]. Winterthur: Zürcher Regionalzeitungen, 23 julio 2012, p. 1 [consulta: 26-02-2018]. Disponible en: <https://www.winterthur-glossar.ch/upload/documents/2013/06/15/930.pdf>

35. BELTRÁN, Francisco. El vacío en la ciudad contemporánea. En: *Vacío, sustracción y silencio: resta y renuncia en el proceso creativo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017, p. 78.

13. Steinberggasse, Winterthur. Esquemas de organización, comportamiento y recorridos.



13



de la calle, soporte de su intervención, que serían las que determinarían la disposición de todos los elementos que configurarían el proyecto. El agua, que desciende desde la parte alta de Steinberggasse, se mueve en el sentido este-oeste hasta alcanzar la fuente preexistente, evidenciando el curso del ya referido arroyo que recorría la calle en su sentido longitudinal. Esta ordenación establece así una fuerte conexión con el entorno que Judd invita a descubrir, desde unas piezas que parecen decir: “*Soy como tú me ves, y pertenezco a este lugar*”³⁶.

A través del minucioso estudio de organización, comportamiento y recorridos (figura 13), el artista se sirve del control de la escala para crear un orden que se vincula con el espacio construido. Judd habría manifestado su interés por esas cuestiones relativas a la proporción y la escala con sus obras escultóricas, ya que, como señala Rudi Fuchs, “*juzgadas desde el espacio que las contiene, el tamaño es relativo*”³⁷. De ese modo, la escala desempeña un papel fundamental en dicha ordenación, pues le proporciona un sistema de relación con el entorno, que obliga al espectador a ser partícipe de esa idea de lugar ordenado a través del descubrimiento —como ocurría con los objetos analizados por Gaston Bachelard— de los secretos más profundos de su configuración interna. Una propuesta que apuntaría hacia un realismo fenomenológico, por el que cobran relevancia los sentidos, la percepción y la experiencia.

La propuesta de Judd para la reurbanización de la calle Steinberggasse en Winterthur, al igual que una gran variedad de referencias de arquitectura contemporánea, “*sintetiza artesanía e industria, percepción sensorial y razón, subjetividad y conceptualidad, naturaleza y tecnología*”³⁸. Como sucede con algunas de las obras de Peter Zumthor, el carácter fenomenológico que llega a adquirir el proyecto de Donald Judd se percibe desde la experiencia del conjunto “*que, primero parece telúrico, excavado*

en la materia, y termina siendo un volumen exento y abierto”³⁹, en consonancia con el entorno, con el *espacio-soporte*. La experiencia adquiere una dimensión fundamental para el espectador.

El proyecto para la Steinberggasse y los *objetos topográficos* que realizara en los años inmediatamente anteriores muestran, de una manera muy nítida, la relación de sus propuestas con ese *espacio-soporte* que el espectador descubre desde la percepción. Ese reconocimiento de la esencia fenomenológica que subyace en la propuesta de Winterthur “*permite de este modo recuperar una trama de significaciones históricas y culturales*”⁴⁰, fundamentales en la organización del conjunto planteada por el propio artista. Además del significado más profundo que ofrece la experiencia sensorial de la propuesta, que completa la tercera categoría espacial planteada por Edward Soja y definida como espacio vivido, el trabajo con los objetos escultóricos en el paisaje urbano de Steinberggasse apunta hacia una espacialidad que se activa más allá de los límites de sus fuentes elípticas.

CONSIDERACIONES FINALES

A través del análisis del proyecto de Donald Judd para la calle Steinberggasse de Winterthur, realizado en colaboración con el estudio local Schneider and Prêtre, se aprecia cómo el artista conecta su propuesta con el paisaje urbano que ofrece la referida vía. De ese modo, la configuración de la calle se toma como estructura de referencia, constituyendo un *espacio-soporte* sobre el que se efectúa la intervención. Judd interpreta todo el conjunto de características que definen dicho espacio, como la estructura general del emplazamiento y su topografía, desarrollando una obra de arte total, que incorpora al propio lugar una gran multitud de experiencias sensoriales reconocidas desde la percepción.

36. ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 17.

37. FUCHS, Rudi, *op. cit. supra*, nota 25, p. 7.

38. MONTANER, Josep Maria. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015, p. 57.

39. *Ibid.*, p. 58.

40. PANIAGUA, Enrique; PEDRAGOSA, Pau. La esencia fenomenológica de la arquitectura. En: *Revista 180: arquitectura, arte, diseño* [en línea]. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2015, n.º 35, p. 35 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0718-2309. Disponible en: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/32/30>

14. Fuente n.º 3, en la que un niño se encuentra saltando para sumergirse en el agua de su interior.

15. Diversos niños jugando en la Fuente n.º 3, como reflejo de la dimensión social del espacio público.



14



15

Así, y como ha podido probarse, Judd establece en Steinberggasse tres órdenes de experiencia espacial: la condición material de la calle, la condición ideal del agua de las fuentes y la condición fenomenológica de la experiencia del espectador. Como consecuencia, a través de esos niveles se alcanzaría el estímulo fenomenológico necesario que permite al hombre dialogar con la realidad física del lugar, trascendiendo más allá del *espacio-soporte* de la calle como mera realidad funcional. Por lo tanto, ese emplazamiento se convierte en el marco en el que se desarrolla la activación espacial, en una intervención urbana en la que Judd reproduce los mecanismos empleados con sus *objetos específicos*.

Con todo ello, el proyecto consigue incentivar la percepción y las relaciones características del espacio público de la calle Steinberggasse, incorporando una nueva dimensión social, que se hace evidente los días de mercado y con la celebración de eventos y festivales culturales. Así, las fuentes de Judd han conseguido integrarse en el día a día de la ciudad, pero conservando claramente su volumen (figuras 14 y 15). La activación espacial que Donald Judd persiguiera con sus objetos se ve enriquecida en el proyecto de Winterthur, que ya no solo consigue activar el *espacio-soporte* en el que se desarrolla, sino que, además, activa esa dimensión social que también define al paisaje urbano. ■

Bibliografía citada:

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de CHAMPOURCÍN. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BELTRÁN, Francisco. El vacío en la ciudad contemporánea. En: *Vacío, sustracción y silencio: resta y renuncia en el proceso creativo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017, pp. 74-79.
- BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Trad. de María Teresa MUÑOZ. Madrid: Hermann Blume, 1982.
- DELGADO, Ovidio. *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Entschiedene Wettbewerbe. En: *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur* [en línea]. Zürich: BSLA, 1989, vol. 28, n.º 3, p. 41 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0003-5424. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ant-001:1989:28::333>
- FUCHS, Rudi. Decent beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: large-scale works*. Nueva York: Pace Gallery Publications, 1993, pp. 5-7.
- GOMPertz, Will. ¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Trad. de Federico CORRIENTE. Madrid: Taurus, 2013.
- HERTER, David. Fünf brunnen, fünf geschichten. En: *Der Landbote* [en línea]. Winterthur: Zürcher Regionalzeitungen, 23 julio 2012, p. 1 [consulta: 26-02-2018]. Disponible en: <https://www.winterthur-glossar.ch/upload/documents/2013/06/15/930.pdf>

- JUDD, Donald. 21 February 93. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, pp. 14–18 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>
- JUDD, Donald. Specific Objects. En: William SEITZ, ed. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nueva York: The Art Digest, 1965, pp. 74–82.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Cambridge: The MIT Press, 1979, n.º 8, pp. 30–40. ISSN 0162-2870.
- Laufende Wettbewerbe. En: *Schweizer Ingenieur und Architekt* [en línea]. Zúrich: Offizielles Publikationsorgan, 1989, vol. 107, n.º 12, pp. B69–B71 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0251-0960. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-003:1989:107::194>
- LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 6–17 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Trad. al inglés de Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 2013.
- LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960–1989*. Madrid: Akal, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2.ª ed., trad. de Moisés PUENTE y Carles MURO. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- PANIAGUA, Enrique; PEDRAGOSA, Pau. La esencia fenomenológica de la arquitectura. En: *Revista 180: arquitectura, arte, diseño* [en línea]. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2015, n.º 35, pp. 30–35 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0718-2309. Disponible en: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/32/30>
- SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, pp. 12–14 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>
- WEILACHER, Udo; WULLSCHLEGER, Peter. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trad. al francés de Didier DEBORD y Ursula GAILLARD. Basel: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005.
- WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. En: *Arts Magazine*. Nueva York: The Art Digest, 1965, enero, pp. 26–32. ISSN 0004-4059.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Pablo Llamazares Blanco (León, 1991) Arquitecto por la Universidad de Valladolid (2015). Ha cursado el Máster de Investigación en Arquitectura en la misma Universidad (2017), con una beca de colaboración en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Así mismo, ha participado a través de una estancia de colaboración en el Grupo de Investigación Reconocido para la Documentación, Análisis y Representación del Patrimonio Arquitectónico. En la actualidad está realizando su tesis doctoral sobre las categorías espaciales en la obra de Donald Judd. Sus trabajos e investigaciones se orientan al estudio del espacio como concepto arquitectónico, así como a distintos temas relacionados con el desarrollo de la arquitectura contemporánea.

Fernando Zapaín Hernández (Burgos, 1964) Doctor Arquitecto (1997) con una tesis sobre Le Corbusier, Profesor Titular de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid (2002), de la que ha sido Subdirector de Relaciones Internacionales. Sus edificios están relacionados con el patrimonio y los usos socio-sanitarios (medalla de plata en Interarch'97). Autor de diversos libros y artículos sobre dibujo, espacio y narración gráfica, como *Cruces de caminos: álbumes ilustrados, construcción y lectura*. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Ha realizado muestras individuales de pintura, las más recientes en la Ciudad Universitaria de París, el Museo de la Universidad de Beira (Portugal) y el Museo de la Universidad de Valladolid.

Jorge Ramos Jular (Valladolid, 1976) Arquitecto (2003) y Doctor Arquitecto (2014) por la Universidad de Valladolid. Actualmente Profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid. Visiting Professor en la Università IUAV di Venezia (2017). Ha sido Profesor de Teoría de la Arquitectura y Proyectos en la Universidade da Beira Interior, Portugal (2005–2017). Autor de diversos trabajos publicados y expuestos sobre la relación entre las instalaciones artísticas, el cine, la escultura y la arquitectura, destacando la exposición titulada *Conclusión Abierta. El Espacio Activo de Jorge Oteiza*, expuesta en Italia, Portugal y España, que desarrolla su tesis doctoral sobre el mismo tema.

OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR

Pablo Llamazares Blanco (<https://orcid.org/0000-0002-5159-3817>)

Fernando Zaparaín Hernández (<https://orcid.org/0000-0002-9659-2906>)

Jorge Ramos Jular (<https://orcid.org/0000-0002-4213-0060>)

In November of 1988, the city hall of the Swiss city of Winterthur called a competition for the remodelling of several urban spaces in the historic city centre. The event brought together architects, engineers and landscapers of the above-mentioned city of the canton of Zürich. They tried to revitalise and reform the traditional city centre to improve its social and functional aspects (figures 1 and 2). All the foregoing was the starting point for a large number of architectural studies, which would develop their proposals around some very specific lines of research, based on the pedestrianisation of the centre and the subsequent traffic restriction. The projects submitted for the contest by all the participants, who were local professionals in their entirety², pursued the idea of preserving the open space of the different urban locations, making room for the ongoing urban activity. Likewise, they intended to express the spatial proportions of those enclaves with a simple design that used the pertinent materials.

In mid-1989, in a European context marked by a whole series of revolutions that lead to the dissolution of the Iron Curtain and the fall of the Berlin Wall, the Schneider and Prêtre office won the first prize. They were commissioned to execute their proposal, characterised by a desire of openness that they would obtain by removing the barriers that prevented the mobility within the city. Among the indications noted in the minutes issued by the board, the organisers of the contest were recommended to propose to the first-prize winning authors a review of their work³, with the sole purpose of specifying certain aspects of the execution project. In this work phase, the different urban enclaves required a citizen participation that would allow the architects to make the final decisions, paying attention to the activities of the immediate environment.

p.72

The urban landscape designed by Thomas Schneider-Hoppe and Gérard Prêtre for the Neumarkt square and Kasinostrasse street responded to the original idea of paving and to the creation of drainage from the dominant geometry of space. However, in the case of Steinberggasse street, the consolidation of the proposal was not so immediate. The owners of the shops located in the historic road expressed great interest in the intervention having some special attraction that could tell them apart and making this street recognisable in a city that was beginning to gain importance for their art collections. Thus, the first re-elaboration of the project consisted of replacing the fountain of the Fischmädchen, located at the beginning of the street, crowned by a young fisherwoman, made in bronze by the Swiss sculptor Max Weber in 1938 (figure 3). Nevertheless, following the instructions of the art curator Kasper König, the architects got in touch with the American artist Donald Judd, who in the spring of 1991 visited the place and immediately accepted the commission to work on the proposed intervention in the Steinberggasse street⁴.

SPACE ACTIVATION

Donald Judd was always very interested in the close relationship existing between the work of art and the location where it was placed for its exhibition and exhibit. His connection with architecture, which served as the framework or setting for his creations, can be easily recognised since his early works, which he carried out under the name of *specific objects*. In general, all of them present a common feature: they are conditioned by the space where they are inserted. Hence the concern of the artist for the environment of his pieces, as they represent "*the most basic circumstances the art must face*"⁵.

Many of his writings, including his well-known and influential essay entitled *Specific Objects*⁶, confirm the particular interest that Judd showed with his work for the spatiality of the place and for how this spatiality was transformed owing to the studied installation of his work. This purpose can be observed from his first objects (figure 4), integrated into a new trend that would finally be called *Minimal Art*⁷. These objects reveal his main aspiration: Judd discovered that, "*if he placed a work on a wall with reference to one or two corners, or in a similar way onto the ground or on an outdoor scenery next to a landform, he could manipulate distances and thus highlight the space between the two, which was as revealing as the work itself*"⁸. From these words, it is noticed his desire to express a new aesthetic approach, in which object and place were an inseparable entity. Thus, the very presence of the work for Donald Judd went beyond the physical aspect, with a space that would be activated beyond the simple three-dimensional element⁹.

p.73

Therefore, Judd conceived his art as a symbiotic act between the *space-support* and the object located within its limits, but also as a process understood from one's perception. In this regard, within the framework of the search of that activated space, his proposal is related to the ideas of Gaston Bachelard in *La poética del espacio (The Poetics of Space)*¹⁰, when he realizes that inside certain everyday objects, such as a drawer or a chest, the pair of opposites *secret-discovery* appears. In this respect, Judd manages to recognise the immateriality itself of the matter, from the physical presence of the objects that are shown without deception to the viewer's gaze.

THE CONSTRUCTION OF THE PLACE

The notion of place for Judd was closely linked to the perceptive condition. The open or closed locations chosen for the exhibition of his works were studied and considered to be visited by the spectator who, in the process of capturing the object, lives an endless number of sensory experiences. These are integrated through the body, revealing the

phenomenological aspect of his work, since it makes “*our bodies and movements be in constant interaction with the environment. The world and the ego constantly inform and redefine each other*”¹¹.

James Lawrence, a post-war and contemporary art critic and historian catches our attention when referring to Judd's large-scale works that relate to the ground, the landscape or any known extension of space. These creations, which he decided to call *topographic objects*¹², deal in detail with the range of specific conditions of the place, showing an apparently immutable truth that requires a further confirmation by the observer. Consequently, these works “*appeal to different types of self-awareness, different distributions of sensation and interpretation*”¹³. Judd had stated his concern for that particular place in which said encounter takes place, since he was aware that it was precisely there where the spectator tries and modifies his concept of space, as well as his relationship with it. Accordingly and from that sensory experience, Lawrence is conclusive when he affirms that these *topographic objects* “*increase our sense of being in the world*”¹⁴.

The discovery of the essence and its conveyance through the artistic creation is one of the main objectives of Donald Judd throughout his many and varied proposals in the landscape. In all those assignments, his refined design was materialised in a formal solution that related the horizon line and the slope of the land in which each of the works was located. With this mechanism, Judd tried to take over that essence of the place that existed in each location, since “*the land is always beneficial as space and if no remade by man has no meaning*”¹⁵. Judd finally achieves that appropriation of the features of the place, providing it with the meaning of his spatial creations resulting from “*his concentric placement, enclosed spaces and firm roots in a certain place*”¹⁶.

The construction of the *topographic objects* refers explicitly to the orography, being the concrete rings those that give meaning to the space on which they are inserted. The first work of these characteristics is the one carried out in 1971 in the gardens of the Philip Johnson Glass House in New Canaan, Connecticut (figure 5). However, the one that has acquired greater importance would be the one carried out for the project *Skulptur Projekte 77* six years later in the city of Münster, Westphalia. It owed its relevance to the fact that it linked water and earth through two concentric concrete elements, whose upper edges were parallel to the lake and the slope, respectively (figure 6). In both, the different tones and textures acquired by the concrete adapt to the environment conditions and reveal, in the roundness of its volume, the inexorable passage of time. Bearing that in mind, and without forgetting those qualities related to form, geometry and materiality, as well as to space itself, “*we find these objects from our most recent past in our present, developing our understanding of them based on time, movement and our mental capacity*”¹⁷.

Judd carried out that series of *topographic objects* as appropriation of a place full of meaning, through which the spectator lives a sensory experience with the most immediate environment. His proposals in the landscape are considered true phenomenological elements. Thanks to them, the recognition of the features of that place captured through the senses is possible, in accordance with the approaches made at the beginning of the 20th century by Edmund Husserl, and extended from a most recent point of view by authors such as Juhani Pallasmaa or Georges Didi-Huberman. In addition, that space would be remembered, in the terms that are pointed out in *Cuerpo, memoria y arquitectura (Body, memory and architecture)*, because it is something unique and affects our body, capable of generating all the necessary relationships in order to be incorporated into our personal universe, our memory¹⁸.

STEINBERGGASSE, PROJECT MATERIAL

In light of the above, we could ask ourselves the following question: how does Donald Judd express these pretensions of his *topographic objects* in the public space of the cities? In the project for the redevelopment of the Steinberggasse street in the Swiss city of Winterthur, in which the architect firm Schneider and Prêtre had invited him to participate, we found the answer to that question. Judd presents three orders of spatial experience with his proposal: firstly, he incorporates into his design the local conditions of the street; secondly, he expresses the ideal condition of the horizontal plane; and, finally, he refers to a phenomenological quality as a main element in the individual experience. Through this approach, it is possible to recognise a connection with the ideas that in the seventies Henri Lefebvre presented in *The production of space*¹⁹. In that piece, he defended the existence of the human being based on historical, social and spatial dimensions. Nonetheless, the most direct movement can be found in the hands of Edward Soja when, during the nineties, coinciding with the years in which Judd himself developed his project for Steinberggasse street, he established three spatial categories. They were the perceived or material, the conceived or mental and the lived²⁰, similar to what the American artist was suggesting.

If we make a reading of Judd's proposal in light of these spatial categories of Soja, we will find, first of all, the material condition of some objects now located in the heart of a historic city. When in 1991 Judd was required by the aforementioned architects, contest and project winners, the original idea was to replace the original fountain of Max Weber's Fischmädchen with a new one that fitted in with the new project. However, Judd's proposal meant to keep the existing fountain, while incorporating three more scattered along the street, marking the course of an old stream

p.74

p.75

that flowed through the city centre. With this approach, concrete was the material chosen to make a large part of the *topographic objects*, in this case, the Steinberggasse's fountains. An exceptional material due to its uniqueness and which offers a malleability in its formal configuration and that in turn, has an air of permanence with a stony appearance. In conclusion, it "offers many possibilities to directly interact with the conditions of the ground, water and the built environment"²¹.

p.76 A few days after his visit to the place, in April of 1991, Judd presented some preliminary drawings in which he proposed the creation of the three new fountains with an elliptical shape. They would go down the slope of the street from east to west, as the abovementioned historic river that flowed out into the Eulach River. However, with his second proposal (figures 7 and 8), the artist delves into that material quality defined with his work since the sixties. Originally, Judd suggested the use of natural stone for the fountains, but the high price made him decline this option and use a concrete subjected to numerous treatments to achieve the desired stone appearance. According to Schneider-Hoppe: "Several tests were carried out before finding the exact mix of gravel and cement mortar so that it would provide the desired surface and so that it would also meet the structural requirements"²². The city of Winterthur, however, had already decided to pave the street with asphalt, breaking the idea of the stone that Judd defended from the beginning²³. The economic reasons that led to such an election did not convince any of the parties, since they considered that the fountains could be lost in the indefinite expansion of asphalt.

p.77 Despite all the setbacks arising in the development of the project²⁴, Donald Judd found in concrete the most appropriate means to express the values of the place. This material allowed him to create the different concentric rings that, with a very specific geometry, seemed to refer to the prehistoric constructions that tried to link heaven and earth, in the same way as Robert Morris did with his work of 1977 entitled *Observatory*. The concrete was in Judd's project, just like the earth in Morris's, an expression of the materiality of the ground that emanates from the soil itself. The intervention in Steinberggasse street supposed the culmination of its *topographic objects* work, which had been carried out during more than twenty-five years. This work reflected as no other study, the material condition from a perceived urban space.

Judd's regular collaborator and art curator Peter Ballantine was in charge of overseeing the last phases of the project's execution after the artist's death in 1994. Certain inevitable deviations from the original idea of Donald Judd were found (figures 9 and 10). Nonetheless, the desire to express with the concrete the connection with the place was preserved and the proposal was completed in 1997. The minimalist artist managed, in this way, to express his personal concern for the material perfection recognised by Rudi Fuchs²⁵, thanks to a deep understanding of that meaning implied by the fact of working with the place.

WATER AS AN ELEMENT OF COHESION

p.78 The strategic operation of placing single-material fountains in a row in a *space-support* has a very significant historical background. Examples such as the three baroque fountains of Rome's Piazza Navona, or even the ponds located on the axes of the French gardens of the 17th century, could have been an inspiration for Judd to achieve the space activation with those elements. However, the artist focused his attention on works of *Land Art* as the one built in 1970 by Robert Smithson in the Great Salt Lake, entitled *Spiral Jetty*, since he appreciated how the proposal was subjected to the natural environment without altering its usual course. In fact, it seems that "the work is attached to said natural environment, being at its mercy, accompanying it"²⁶. It can therefore be concluded that the conditions of a work subjected to a place are determined by the nature of the place, be it a landscape or an urban enclave. As claimed by the sculptor Richard Serra, "the works become part of the place and modify its organisation, both from the conceptual point of view and from the perception"²⁷. Judd, on the basis of that understanding, also considered that his proposal in Steinberggasse street should arise from the specific conditions of the given context.

From the first drafts drew by the artist, it is already discernible his intention to highlight a horizontal plane that was ideal due to the state of the water, as well as to the slope of the street itself. This was expressed through external rings, whose upper edge was parallel to the ground, in the same way that it would have been developed in some *topographic objects* installed in open landscapes. Those external rings had to be removed from the proposal for reasons of space. Therefore, the place was only and exclusively linked from the horizontal condition of the water. The elliptical fountains were the main elements of the organisation, since they established the relationships between the parts of the project and, in turn, the water within them provided calmness and peace to the entire set of the intervention. The crystalline surface was able to reflect the buildings of the historic road, highlighting the reality of the environment. But the most surprising thing about his proposal was that, by achieving the same horizontal level of water in the three fountains²⁸, the slope of the street appeared again clearly. When descending the street from east to west, these fountains gained in height from the common plane established by the water level (figure 11).

p.79 Going back to the approaches of the American geographer Edward Soja, now Judd's proposal seems to move within a conceived or mental space that arises from that horizontal plane of water, common to the three fountains. This connects his artistic creation with the urban environment where it is integrated. Consequently, many voices belonging to the critical panorama have claimed regarding their *specific objects*, and by extension regarding their pieces for Steinberggasse, that these sculptural objects "revolve around the intellectual contemplation"²⁹. But, as we will see, his artistic proposal would not be exclusively limited to offer the spectator the features of an ideal space³⁰, but also, it

would offer a clear phenomenological intention. From the space conceived, we would move to a lived space, whose purpose would be to “force the spectator to feel the moment”³¹.

OBJECTS FOR THE SENSORY EXPERIENCE

The work that Donald Judd developed with the fountains in the city of Winterthur offered him the possibility of choosing that part of the context that he wanted to highlight with the project. In other words, these elements became the perfect instrument to emphasise the most outstanding aspects according to the author. Judd presented three elliptical objects, with different water games and a careful relationship between the water horizontal level and the slope of the street. In turn, he carried out the structuring of the free space in identical areas, appropriating the convex shape of the Square³² (figure 12). This urban landscape would be characterised by buildings that, due to their uniqueness as an image of the historic heart of the city, would lead him to highlight not only Steinberggasse street itself, but also its facades³³, in an act of capturing the place.

To become aware of the value of that more immediate environment, which became the space-support of the intervention, would be the engine of his proposal. For this purpose, Judd considered essential the need for constant maintenance, criticised for its high cost³⁴, to preserve that original materiality of his fountains in their relationship with the place. The urban context generated an urban planning in the street that his proposal should understand to express the right answer, because “the ability to discover, recognise and organise urban voids as opportunities (...) is essential and fundamental to restructure the fragmented, messy and badly damaged public space”³⁵. The planimetrics offers an urban planning that responds to the shapes of the contour of the street, support of his intervention, which would indicate the disposition of all the elements that would constitute the project. The water, which went down from the upper part of Steinberggasse street, moved in the east-west direction until it reached the pre-existing fountain, evidencing the course of the aforementioned stream that crossed the street in its longitudinal direction. This layout established a strong connection with the environment that Judd invited to discover, from pieces that seemed to say: “I am like you see me, and I belong to this place”³⁶.

p.81

Through the meticulous study of organisation, behaviour and routes (figure 13), the artist uses the scale control to create an urban planning that is linked to the built space. Judd had expressed his interest in these questions regarding proportion and scale with his sculptural works, since, as Rudi Fuchs points out, “judged from the space that contains them, the size is relative”³⁷. Thus, the scale plays an essential role in this urban planning, because it provides a system of relationship with the environment, which forces the spectator to be a participant in the idea of orderly place through discovery—as happened with the objects analysed by Gaston Bachelard—of the deepest secrets of its internal configuration. A proposal that pointed to a phenomenological realism, where the senses, perception and experience became relevant.

Judd’s proposal for the redevelopment of Steinberggasse street in Winterthur, as well as a great variety of other contemporary architecture references, “synthesises craftwork and industry, sensory perception and reason, subjectivity and conceptuality, nature and technology”³⁸. As it happens with some of Peter Zumthor works, the phenomenological nature that Donald Judd’s project achieves can be perceived from the experience of the whole “that, first seems to be telluric, excavated in the matter, and ends up being an unobstructed and open space”³⁹, in harmony with the environment, with the *space-support*. The experience acquires a significant dimension for the spectator.

The project for the Steinberggasse street and the *topographic objects* that he carried out in the immediately previous years show, in a very clear manner, the relationship of his proposals with that *space-support* that the spectator discovers through perception. This recognition of the phenomenological essence that underlies the proposal in Winterthur “allows us to recover a plot of historical and cultural meanings”⁴⁰, crucial in the organisation of the assembly proposed by the artist himself. In addition to the deeper meaning offered by the sensory experience of the proposal, which completes the third spatial category proposed by Edward Soja and defined as lived space, the work with sculptural objects in the urban landscape of Steinberggasse street points to a spatiality that is activated beyond the limits of its elliptical fountains.

FINAL CONSIDERATIONS

Upon the analysis of Donald Judd’s project for the Steinberggasse street in Winterthur, carried out in collaboration with the local studio Schneider and Prêtre, it was observed how the artist connected his proposal with the urban landscape offered by the aforementioned road. The street setting is thereby taken as a reference structure, constituting a *space-support* on which the intervention is carried out. Judd interprets the whole set of characteristics that define this space as the general structure of the place and its topography. He creates a total work of art, which gives the place a great multitude of sensory experiences obtained through perception.

Thus, and as it has been proved, Judd establishes three orders of spatial experience in Steinberggasse street: the material condition of the street, the ideal condition of water from the fountains and the phenomenological condition of the spectator’s experience. As a consequence, through these levels, the necessary phenomenological stimulus that allows men to dialogue with the physical reality of the place, going beyond the *space-support* of the street as mere functional reality, would be reached. Therefore, this location becomes the framework in which space activation takes place, in an urban intervention in which Judd reproduces the mechanisms used with their *specific objects*.

p.82

Bearing in mind the foregoing, the project manages to encourage the perception and the typical relationships of the public space of the Steinberggasse street, incorporating a new social dimension, which becomes evident on market days and during the celebration of cultural events and festivals. Accordingly, Judd's fountains have managed to fit in with the daily life of the city, but clearly keeping their space (figures 14 and 15). The spatial activation that Donald Judd pursued with his objects is enriched in the Winterthur project, which no longer only activates the *space-support* where it develops, but also activates that social dimension that also defines the urban landscape. ■

1. Since the mid-sixties, and under the influence of theoretical reflections such as those included in the *Buchanan Report* published in 1963, many European cities opted for improving the quality of their interior spaces, through a basic premise that was based on the traffic restriction.
2. Laufende Wettbewerbe. In: *Schweizer Ingenieur und Architekt* [online]. Zürich: Offizielles Publikationsorgan, 1989, vol. 107, no. 12, p. B69 [consultation: 26-02-2018]. ISSN 0251-0960. Available at: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-003:1989:107::194>
3. Entschiedene Wettbewerbe. In: *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur* [online]. Zürich: BSLA, 1989, vol. 28, no. 3, p. 41 [consultation: 26-02-2018]. ISSN 0003-5424. Available at: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ant-001:1989:28::333>
4. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. In: *Chinati Foundation Newsletter* [online]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 12 [consultation: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Available at: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>
5. JUDD, Donald. 21 February 93. In: *Chinati Foundation Newsletter* [online]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 14 [consultation: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Available at: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>
6. JUDD, Donald. Specific Objects. In: William SEITZ, ed. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. New York: The Art Digest, 1965, p. 74-82.
7. The British philosopher Richard Wollheim managed to establish that name to define the new art, replacing others that were also being used such as *ABC Art*, *Cool Art* or *Primary Structures*. See WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. In: *Arts Magazine*. Nueva York: The Art Digest, 1965, January, p. 26-32. ISSN 0004-4059.
8. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, note 5, p. 15.
9. This is closely related to the approaches of Rosalind Krauss, which define a wide variety of creative possibilities in the new art under the name of sculpture in the *expanded field*. See KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: *October*. Cambridge: The MIT Press, 1979, no. 8, p. 30-40. ISSN 0162-2870.
10. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio (The Poetics of Space)*. Trans. by Ernestina de CHAMPOURCÍN. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1965.
11. PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2.ª ed., trans. by Moisés PUENTE and Carles MUÑOZ. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 50.
12. With that name, James Lawrence refers to what other authors such as David Raskin had previously defined as *level-lands* objects. See LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. In: *Chinati Foundation Newsletter* [online]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 7 [consultation: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Available at: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>
13. *Ibid.*, p. 13.
14. *Idem*.
15. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, note 5, p. 16.
16. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, note 12, p. 8.
17. *Ibid.*, p. 17.
18. BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. *Cuerpo, memoria y arquitectura (Body, memory and architecture)*. Trans. by María Teresa MUÑOZ. Madrid: Hermann Blume, 1982, p. 119.
19. LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Trans. into English by Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 2013.
20. DELGADO, Ovidio. *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2003, p. 96.
21. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, note 12, p. 7.
22. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas, *op. cit. supra*, note 4, p. 13.
23. *Idem*.
24. When in May 1993 the Winterthur City Hall decided to reject Judd's project for economic reasons, a large group of citizens created the Judd Project association. They organised several events and activities and finally, they raised the necessary funds to carry out the proposal.
25. FUCHS, Rudi. Decent beauty. In: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: large-scale works*. New York: Pace Gallery Publications, 1993, p. 7.
26. LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 44.
27. MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 225.
28. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, note 12, p. 17.
29. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trans. by Federico CORRIENTE. Madrid: Taurus, 2013, p. 369.
30. In his desire for greater perfection, Donald Judd delegated the manufacture and assembly of his works to workshops with highly qualified staff, eliminating any vestige of his own personality and authorship.
31. GOMPERTZ, Will, *op. cit. supra*, note 29, p. 374.
32. WEILACHER, Udo; WULLSCHLEGER, Peter. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trans. into French by Didier DEBORD and Ursula GAILLARD. Basel: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005, p. 279.
33. *Idem*.
34. The local press had repeated this, showing it on the cover. See in: HERTER, David. Fünf brunnen, fünf geschichten. In: *Der Landbote* [online]. Winterthur: Zürcher Regionalzeitungen, 23 July 2012, p. 1 [consultation: 26-02-2018]. Available at: <https://www.winterthur-glossar.ch/upload/documents/2013/06/15/930.pdf>
35. BELTRÁN, Francisco. El vacío en la ciudad contemporánea. In: *Vacío, sustracción y silencio: resta y renuncia en el proceso creativo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017, p. 78.
36. ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 17.
37. FUCHS, Rudi, *op. cit. supra*, note 25, p. 7.
38. MONTANER, Josep Maria. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015, p. 57.
39. *Ibid.*, p. 58.
40. PANIAGUA, Enrique; PEDRAGOSA, Pau. La esencia fenomenológica de la arquitectura. In: *Revista 180: arquitectura, arte, diseño* [online]. Santiago de Chile: Publisher Universidad Diego Portales, 2015, no. 35, p. 35 [consultation: 26-02-2018]. ISSN 0718-2309. Available at: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/32/30>

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 18, 1a y página 19, 1b (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, Oslo, 2009, p. 51, p. 53); página 20, 2 (NORRI, Marja-Riitta; KÄRKKÄINEN, Maija, eds. 1992: *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, p. 13 -recompuesta por el autor-); página 21, 3 (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 47. NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 149); página 22, 4a (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 287, junio 1993, p. 98); página 23, 4b (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 27), 4c (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 122.); página 25, 5a (NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 117); página 27, 5b (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 167); 6a y 6b (NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 148), 6c (Fotografía del autor); página 27, 7 y página 28, 8ª, 8b y 8c (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 131, p. 240, p. 242, p. 243), página 28, 9ª; página 30, 9b; página 31, 10a, 10b y 10c (*Byggekunst 1007:2*. p. 36, p. 40-41, p. 14, p. 20, p. 22); página 32, 11a (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 86); página 33, 11b (ALMAAS, Ingerid Helsing; *Norway. A guide to recent Modern Architecture*. Londres: Batsford. 2002, p. 6-5); página 37, 1 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO008; HERT 13.40-13.44]); página 39, 2 (CONSTANT *et al.* *Nueva Babilonia* [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20 de octubre de 2015-29 de febrero de 2016]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 259); página 40, 3 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO031; HERT 13.29-13.39]), 4 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 41, 5 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO028; HERT 13.1]), 6 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO028; HERT 13.3]); página 44, 7 (HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 1991, p. 80), 8 (HERTZBERGER, Herman. *Articulations*. Munich-Londres: Prestel, 2002, p. 83); página 45, 9 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 46, 10 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.4]); página 48, 11 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.6]); página 50, 12 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO008; HERT 9.2]); página 51, 13 (BAKEMA, Jaap. Plan Kennemerland van V. D. Broek en Bakema. En: *Forum voor Architectuur en Daarmee Verbonden Kunsten*, 1960-1, n.º. 1, p. 29); página 52, 14 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 53, 15 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.9]); página 59, 1 (José Luis Bezos Alonso), 2 (Fotografía: Matthieu Thovvenin. Disponible en *World Wide Web*: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Apple_Inc. (Licencia c. c.)), página 60, 3, 4 y 5 (*Suburbia*. Fotografías de Bill Owens. 1973. Ceditas y con autorización de Bill Owens y disponibles en *World Wide Web*: <http://www.billowens.com/suburbia/>); página 61, 6 y 7 (En BRAND, Stewart. *How Buildings Learn: What happens after they're built*. Nueva York: Viking, 1994, p. 25. Con autorización del autor (Stewart Brand)); página 62, 8 y 9 (En BRAND, Stewart. *How Buildings Learn: What happens after they're built*. Nueva York: Viking, 1994, pp. 32-33. Con autorización del autor (Stewart Brand)); página 64, 10 y 11 (cedidas y con autorización del autor, Shunji Ishida y disponibles en *World Wide Web*: <http://www.rpbw.com/project/il-rigo-quarter/>); página 65, 12 y 13 y página 66, 14 (LACATON & VASSAL. 2G libros. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 26-29. Con autorización del autor (Philippe Ruault)); página 71, 1 y 2 (elaboración propia); página 72, 3 (Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur), 4 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York); página 74, 5 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York; fotografía de Eric Pollitzer), 6 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York); página 75, 7 (Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn), 8 (Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn); página 76, 9 (Elaboración propia a partir de la planimetría original); página 77, 10 (LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 16 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>); página 78, 11 (Elaboración propia); página 79, 12 (Winterthur Glossar; fotografía de Heinz Bächinger); página 80, 13 (Elaboración propia); página 82, 14 (LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 17 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>), 15 (© wintipix.com; fotografía de Roger Szilagy); página 85, 1; página 87, 2, 3, 4 y 5 y página 88, 6 (HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, p. 375; p.381; p.380; p. 377; p. 377; p. 393 respectivamente); página 90, 7 (AAVV. *Internationale Bauausstellung Berlin 1987*. Berlín: BAU, 1987, anejo); página 91, 8 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, pp. 3-4); página 92, 9 (HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, p. 328); página 93, 10 y 11 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, p. 52); página 94, 12 (HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995, p. 14); página 95, 13 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, p. 58); página 96, 14 (HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995, p. 78); página 101, 1 (Fuente: <https://plus.google.com/110882501224694377041/posts/Y6a4JDwia6D>); página 102, 2 (Madeleine GRYNSTEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres: Thames & Hudson, 2007); página 103, 3 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 105, 4 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 107, 5 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 108, 6 (<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100285/your-atmospheric-colour-atlas>); página 110, 7 (Studio Olafur Eliasson), 8 (Elaboración propia a partir de varias imágenes); página 111, 9 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008), 10 (Elaboración propia a partir de varias imágenes); página 113, 11 y 12 y página 115, 13, 14 y 15 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-

Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 121, 1 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018), 2 (Dibujo de la autora); página 122, 3 (Marcos Cruz Architect © Steve Pike [en línea] [consulta: 28-02-2018]. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BinOT5DFi6E/?taken-by=marcoscruzbioid>), 4 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018); página 123, 5 (Dibujo de la autora), 6 (© Fondazione La Triennale di Milano); página 124, 7 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018), 8 y página 126, 9 (Dibujos de la autora), 10 y página 127, 11 (Fotografías de la autora: (10) *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014; (11) *an Exhibit*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 2014); página 128, 12 (© Sally Ann Norman); página 129, 13 (Fotografía de la autora. *Cloud Pavilion*. Londres: Serpentine Gallery, 2013); página 130, 14 (<https://www.atelier56s.com/lobservatoire>); página 131, 15 (Photo: Olafur Eliasson © 2011 Olafur Eliasson); página 135, 1 (Fotografías del autor); página 136, 2 (Ben Johnson, cuadro: fotografía del autor. Mapa 1890: *La 106.14a Central Liverpool 1890*. Old Ordnance Survey Maps. The Godfrey Edition. Imagen 1865: SPIEGL, Fritz, ed. *Giant Panorama 6' 8" of Liverpool*. Liverpool: Scouse Press, 1997); página 137, 3 (Documentación gráfica (plantas y secciones) de elaboración propia. Dibujos: Raúl Villafañe, Coral Molledo); página 138, 4 (Documentación gráfica (plantas) de elaboración propia. Dibujos: Raúl Villafañe, Coral Molledo); página 140, 5 (JENKINS, David. *Clore Gallery, Tate Gallery, Liverpool*. Londres: Phaidon, 1992, [s. p.], figuras 36, 47 y 48. Fotografía de Richard Bryant); página 141, 6 (STIRLING, J.; WILFORD, M. Tate Gallery Liverpool. *A+U Architecture and Urbanism*. 1989, n.º 228, p. 130); página 142, 7 (Maqueta: elaboración propia a partir del croquis inicial de 1982. Colaboradores: Jesús J. Ruiz Alonso, Carlos Ruiz Alonso, Natalia González Vaquero. Fotografía túnel del autor. Cinta transportadora: STAMMERS, M. *Liverpool Docks*, Gloucestershire: The History Press, 2010, p. 67); página 143, 8 (Plano: COLLARD, Ian. *Mersey Ports. Liverpool and Birkenhead*. Gloucestershire: The History Press, 2001, p. 10. Esquema planimétrico del autor); página 144, 9 (STIRLING, J. et al. *James Stirling. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, p. 208 (fig. 2), p. 257 (fig. 3)); página 146, 10 (Elaboración propia); página 147, 11 (Sección del Queens Tunnel: MOORE, Jim. *Underground Liverpool*. Liverpool: The Bluecoat Press, 1998, imagen de portada. Chimeneas de ventilación y sección del sistema de ventilación: fotografías del autor); página 148, 12 (Maqueta: elaboración propia a partir del croquis inicial de 1982. Colaboradores: Jesús J. Ruiz Alonso, Carlos Ruiz Alonso, Natalia González Vaquero. Tren elevado: *Liverpool Overhead Railway* (postal). National Museum of Liverpool. Star Editions. Archivo del autor)

19

• **EDITORIAL** • **LA ARQUITECTURA SALE A ESCENA** / ARCHITECTURE EMERGES ON THE SCENE. Amadeo Ramos–Carranza • **ENTRE LÍNEAS** • **SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE** / SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT. Antonio Millán Gómez • **ARTÍCULOS** • **CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO–SOPORTE** / CENTRAAL BEHEER: THE LIMITS OF STRUCTURALISM IN THE CONFIGURATION OF A SUPPORT–SPACE. Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea • **EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA** / STEWART BRAND'S CONCEPT OF *LOW ROAD* AS A BASIS FOR STRATEGIES AND ADAPTABILITY OF SPACES IN COMTEMPORARY HOUSING. José Luis Bezos Alonso • **OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR** / OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR . Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular • **DE LA WIDOW'S WALK A SECURITY. UNA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS MASQUES DE JOHN HEJDUK** / FROM THE *WIDOW'S WALK* TO *SECURITY*. AN INTERPRETATION ON THE *MASQUES* OF JOHN HEJDUK. Carlos Barberá Pastor • **THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO** / *THE WEATHER PROJECT*: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY. Tomás García Piriz • **EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON** / THE SPACE OF EXPERIENCE IN THE ARCHITECTURE OF RICHARD HAMILTON. Luz Paz–Agras • **JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982–88** / JAMES STIRLING AND THE TATE GALLERY PROJECT IN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982–88. Eusebio Alonso García • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **JOHN HEJDUK: VÍCTIMAS**. Gabriel Bascones de la Cruz • **KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY**. José Manuel López–Peláez • **CARMEN DÍEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO**. María Teresa Pérez–Cano