

El espacio específico de Donald Judd

JULIO
2017

TRABAJO FIN DE MÁSTER
Máster de Investigación en Arquitectura

DEPARTAMENTO DE TEORÍA
DE LA ARQUITECTURA Y
PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
**ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR
DE ARQUITECTURA DE LA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

Autor
Pablo Llamazares Blanco
arquitecto



Tutores
Fernando Zaparaín Hernández
Jorge Ramos Jular
doctores arquitectos

El espacio específico de Donald Judd

Pablo Llamazares Blanco

Título del documento

El espacio específico
de Donald Judd

Autor del trabajo

Pablo Llamazares Blanco

Tutores del trabajo

Fernando Zaparaín Hernández
Jorge Ramos Jular

Maquetación y diseño gráfico

Pablo Llamazares Blanco

Copyright de textos

Pablo Llamazares Blanco

Copyright de imágenes

Los indicados en cada una de las
figuras empleadas

El Trabajo Fin de Máster se desarrolla dentro del marco del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid, para la obtención del título de Máster Universitario de Investigación en Arquitectura de la misma institución universitaria.

El Trabajo Fin de Máster está regulado por el *Reglamento sobre la elaboración y evaluación del Trabajo Fin de Máster* de la Universidad de Valladolid (Aprobado en el Consejo de Gobierno de 12 de junio de 2008 y modificado en Comisión Permanente, sesión de 20 de enero de 2012, BOCyL nº 35, de 20 de febrero).

RESUMEN: Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 – Manhattan, 1994), afamado artista estadounidense de posguerra y máximo representante del movimiento denominado como *minimal art*, apostó abiertamente por la fabricación industrial de unas nuevas creaciones, alejadas de las tradicionales categorías de la pintura o la escultura y más próximas a la condición del objeto. Con la publicación en 1965 de su conocido e influyente ensayo *Specific Objects*, convertido en una especie de manifiesto para críticos y artistas, Judd establece las características formales de un nuevo arte, que parece extender sus límites sobre el propio ámbito de la práctica arquitectónica. Con ese planteamiento, se pretende analizar el papel del espacio desde el análisis teórico de su propuesta estética, y desde el análisis gráfico de las familias formales que pueden interpretarse a través de la propia investigación. Llegados a ese punto, se realiza una interpretación de las categorías espaciales presentes en su obra, comprobando cómo sus objetos específicos son producto de una idea espacial muy próxima al ámbito arquitectónico. Ese creciente interés que el artista evidencia por la arquitectura, le llevaría a desarrollar otra serie de trabajos a partir de los años ochenta, en los que revela de forma expresa la condición arquitectónica de sus planteamientos teóricos. Así, las conclusiones extraídas permiten construir un nuevo discurso, en el que los objetos se entienden como una reflexión experimental sobre el concepto de espacio específico.

PALABRAS CLAVE: espacio, Donald Judd, objetos específicos, categorías espaciales, arquitectura.

ABSTRACT: *Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 – Manhattan, 1994), famous American artist of the postwar art and maximum representative of the movement denominated minimal art, opted openly for the industrial manufacture of new creations, away from the traditional categories of painting or sculpture and closer to the condition of the object. With the publication in 1965 of his well-known and influential essay Specific Objects, turned into a kind of manifesto for critics and artists, Judd establishes the formal characteristics of a new art, which seems to extend its limits on the realm of architectural practice itself. With this approach, it tries to analyze the role of space from the theoretical analysis of his aesthetic proposal, and from the graphic analysis of formal families that can be interpreted through the research itself. At this point, an interpretation of the spatial categories of his work is realized, checking how their specific objects are the product of a spatial idea very close to the architectural field. The artist's increasing interest in architecture, would lead him to develop another series of works since the 80s, in which expressively reveals the architectural condition of his theoretical approaches. Thus, the extracted conclusions allow to construct a new discourse, in which objects are understood as an experimental reflection on the concept of specific space.*

KEYWORDS: space, Donald Judd, specific objects, spatial categories, architecture.

ÍNDICE

8 INTRODUCCIÓN

- 11 Justificación y oportunidad del tema
- 12 Objetivos de la investigación
- 13 Metodología empleada en la investigación

14 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA ESPACIAL

- 17 CAP I. El espacio como tema en la arquitectura y el arte
- 22 CAP II. De la abstracción al espacio real de las tres dimensiones
- 27 CAP III. La teoría espacial en la obra de Donald Judd
 - 1. Concepto Espacio-escala
 - 2. Concepto Espacio-composición
 - 3. Concepto Espacio-percepción

42 EL ESPACIO EN EXPANSIÓN DEL OBJETO ESPECÍFICO

- 45 CAP IV. Hacia la condición específica de la creación espacial
 - 1. La naturaleza de los materiales
 - 2. La repetición de lo idéntico
 - 3. El carácter holístico de la obra
- 60 CAP V. La activación del espacio exterior del objeto específico

64 LA REVELACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

- 67 CAP VI. El espacio SOLIDIFICADO. Conclusión espacial 1
 - 1. Espacio como molde simple
 - 2. Espacio como molde secuencial
- 71 CAP VII. El espacio DIRECCIONAL. Conclusión espacial 2
 - 1. Espacio como túnel aislado
 - 2. Espacio como túnel por repetición
- 79 CAP VIII. El espacio ESCENOGRÁFICO. Conclusión espacial 3
 - 1. Espacio como caja individual
 - 2. Espacio como caja múltiple

87	CAP IX. El espacio INTERSTICIAL. Conclusión espacial 4
	1. Espacio como vacío intermedio
	2. Espacio como vacío por desplazamiento
92	ENTRE EL OBJETO Y LA ARQUITECTURA
95	CAP X. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd
100	CONCLUSIONES
106	ANEXOS DOCUMENTALES
109	Catálogo razonado de los objetos específicos de Donald Judd
	1. Primeros encuentros, 1959-1963
	2. Cima del arte minimalista, 1964-1967
	3. Canonización-crítica, 1968-1979
	4. Obras recientes, 1980-1994
140	Análisis comparativo con diversos proyectos de arquitectura
142	Análisis gráfico de la espacialidad interior de los objetos
	1. Estudio axonométrico de las piezas
	2. Superposición de las caras
	3. Espacialidad interior de las obras
148	Análisis gráfico de la activación de los espacios específicos
	1. Análisis del espacio solidificado
	2. Análisis del espacio direccional
	3. Análisis del espacio escenográfico
	4. Análisis del espacio intersticial
160	FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA
163	Fuentes y bibliografía principal de referencia para el estudio
	1. Bibliografía de Donald Judd
	2. Bibliografía sobre Donald Judd
	3. Bibliografía de carácter general
169	Documentación gráfica sobre la obra de Donald Judd
170	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



El reconocido artista estadounidense de posguerra Donald Judd apostó por la realización de unas nuevas obras denominadas *specific objects* que, distanciándose de la pintura y la escultura, reclamaban una especificidad con la utilización de una idea espacial próxima a la empleada en la práctica arquitectónica. Así, el estudio de ese espacio específico tan característico de su obra se convertirá en el tema de estudio, en una investigación que explora las interferencias que existen entre los campos de la arquitectura y el arte. Con ese planteamiento general del tema a desarrollar en el presente trabajo, se fijarán toda una serie de objetivos de la investigación con los que se pretende explorar ese concepto arquitectónico del espacio, a partir de su relación con la obra del propio Donald Judd. Las categorías espaciales reconocibles en los objetos escultóricos del artista tratarán, en los términos expresados a continuación, de comprobar si sus *specific objects* pueden explicarse como producto de la utilización de esa idea espacial próxima a la arquitectura. Para poder llegar a ello también se explica la metodología a seguir basada fundamentalmente en dos fases o estados de tipo instrumental, que permitirán alcanzar esas categorías presentes en dichas creaciones, como una reflexión sobre el concepto de espacio específico.

Introducción

Justificación y oportunidad del tema

El presente Trabajo Fin de Máster que lleva por título *El espacio específico de Donald Judd*, se plantea como un estudio acerca del espacio desde su condición arquitectónica, fruto del análisis de la obra escultórica del propio artista. Se trata de un trabajo a desarrollar en el marco del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, e intentará aportar un conocimiento e investigación sobre tema espacial en la obra de este artista estadounidense.

Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 – Manhattan, 1994) pertenece a una fructífera generación de escultores que irrumpe en el panorama artístico a lo largo de los años sesenta y que se entrega a una actividad artística basada en el cuestionamiento de los límites de su propio arte. En este marco, conocido como *Minimal Art* y surgido en Nueva York y en Los Ángeles, se producen un conjunto de cambios en la concepción artística, que implican toda una serie de interferencias entre la escultura y la arquitectura (Figs. 1 y 2). Esa asimilación por parte de la escultura de los conceptos de espacio, geometría, escala, materiales e incluso las técnicas y los procedimientos de la arquitectura, hace que sea posible un análisis alrededor de la obra de un artista del *Minimal Art* como lo es Donald Judd, desde una mirada arquitectónica. El estudio del espacio se convertirá en protagonista de una investigación que hace una lectura de los vínculos y afinidades que existen entre los campos de la arquitectura y el arte.

Con una primera intención de cursar los estudios de arquitectura, Judd se formó finalmente en filosofía y en historia del arte, trabajando así como crítico y empezando a producir su obra artística. De ahí que su figura haya trascendido como escultor, aunque realizó distintas aproximaciones a la arquitectura, que ha llevado a revisar su obra en distintas investigaciones que tratan muy diversos temas. Hasta el momento se han leído siete tesis doctorales en torno a Donald Judd, dos de ellas en nuestro país, y se han ocupado de estudiar los siguientes temas: en primer lugar los conceptos filosóficos del artista basados en la percepción, con las investigaciones *Donald Judd, und die kinästhetische Raumwahrnehmung* (2008)¹, y *Heightened perception: Donald Judd, John Chamberlain, Robert Irwin, and Larry Bell, 1960-1975* (2009)²; en segundo lugar, los conceptos artísticos desde el contexto del *Minimal* con la tesis *O minimalismo nunca existió:*



1



2

1. Donald Judd, *Untitled*, 1979. Acero cortén, 48 x 119 x 153 cm. *Art Observed*.

2. Sean Godsell, *Casa en la Playa de St. Andrews*, Victoria, Australia, 2003-2006. *Revista El Croquis*.

¹ U. REHWAGEN, *Donald Judd, und die kinästhetische Raumwahrnehmung*, Katholischen Universität Eischstätt-Ingolstadt, München, 2008.

² A. M. KOHN, *Heightened perception: Donald Judd, John Chamberlain, Robert Irwin, and Larry Bell, 1960-1975*, The University of Texas at Austin, Texas, 2009.



3



4



5

Donald Judd e as polémicas fundadoras do minimal entre 1965 e 1969 (2000)³, y desde el salto que se produjo en su obra desde la pintura a la escultura con la tesis *Donald Judd ilusionista* (2010)⁴; por último lugar, las intervenciones arquitectónicas que realizó el artista estadounidense con las investigaciones *Donald Judd in Marfa, Texas 1979-1994* (1994)⁵, *Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968-1994* (2003)⁶, y *Donald Judd: pabellones de artillería en Marfa, Texas 1979-1994* (2003)⁷ (Figs. 3, 4 y 5). El presente trabajo trataría de explorar los conceptos espaciales que el artista reflejó en sus innumerables artículos y a través de su obra, puesto que no han sido estudiados, y poder ver la relación con los conceptos de espacio propios de la arquitectura.

De ese modo, se pondrá especial interés en un primer acercamiento a partir de la reflexión y de la revisión crítica del estado de la cuestión del espacio como tema en la arquitectura y el arte. A partir de ello, y siguiendo todo un conjunto de metodologías e instrumentos de investigación concretos basados en el levantamiento arquitectónico y análisis del espacio, se tratará de hacer una aportación gráfica acompañada de una interpretación como soporte de la transmisión escrita de la investigación, donde se establezcan unas categorías espaciales presentes a lo largo de su obra, es decir, sus *specific objects*.

Objetivos de la investigación

El Trabajo Fin de Máster tendrá como objetivo principal el estudio del tema del espacio, entendido como concepto arquitectónico, a partir de su relación con la obra de Donald Judd. Se pone la atención, de ese modo, en el vínculo de los procesos de generación del espacio en el campo de la arquitectura con los de otros medios de expresión artísticos. Por tanto, la investigación va a suponer un estudio e interpretación de las categorías espaciales presente en los objetos específicos de Donald Judd desde un prisma arquitectónico.

Dentro de esa transversalidad que se anuncia, se empezará estudiando el papel del espacio en la obra del artista Donald Judd, desde la reflexión sobre sus propios conceptos teóricos sobre el espacio, para poder analizar posteriormente de manera gráfica una selección de su obra y así comprobar la correlación que existe con dichas premisas conceptuales. Llegados a ese punto, se propone analizar las categorías espaciales de la escultura de Donald Judd desde conceptos como lleno-vacío, superposición y proyecciones, fondo-figura, diferencia y repetición o volumen-masa-superficie, y de ese modo comprobar si sus *specific objects* pueden explicarse como producto de la utilización de una idea de espacio próxima a la arquitectura como ámbito de estudio. A partir de ese objetivo de carácter general, se fijan otra serie de objetivos parciales para contribuir al discurso y consecución de aquel más importante:

- Recopilar y documentar, de forma cronológica y con fuentes de tipo documental, aquellas teorías específicas que traten sobre el espacio arquitectónico y que sirvan para construir un discurso lógico con el propio trabajo que desarrolló Donald Judd.

3. Donald Judd, *Intervenciones en los pabellones de artillería*, Marfa, Texas, 1979-1994. *Judd Foundation*.

4. Donald Judd, *100 Untitled Works*, 1982-1986. Aluminio anodizado, 104,1 x 129,5 x 182,9 cm cada una. *Judd Foundation*.

5. Donald Judd, *Untitled*, 1982-1985. Aluminio anodizado, 104,1 x 129,5 x 182,9 cm. *Judd Foundation*.

³ D. J. GOMES, *O minimalismo nunca existiu: Donald Judd e as polémicas fundadoras do Minimal entre 1965 e 1969*, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.

⁴ L. PEÑARANDA, *Donald Judd ilusionista*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2010.

⁵ M. S. GAIDO, *From the Dia to the Chinati Foundation: Donald Judd in Marfa, Texas 1979-1994*, The University of Texas at Houston, Texas, 1994.

⁶ T. KÖHLER, *Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968-1994*, Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt, Frankfurt, 2003.

⁷ G. ZUAZNABAR, *Donald Judd: pabellones de artillería en Marfa, Texas 1979-1994*, Escuela Técnica Superior de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2003.

- Determinar los cambios producidos en el arte de Estados Unidos que desembocan en el surgimiento del *Minimal Art*, y que son conceptos clave para el entendimiento de la teoría espacial de Donald Judd manifestada a lo largo de sus artículos.
- Comprobar la importancia de la interpretación gráfica cercana a la arquitectura, que nos permita realizar una lectura paralela entre la obra escultórica y el conjunto de artículos que fueron publicados en las revistas más importantes del momento.
- Comparar la interpretación del espacio realizada en la obra de Donald Judd, con ejemplos de la arquitectura contemporánea, de manera que ayude a comprender mejor las categorías espaciales extraídas del propio trabajo de investigación.

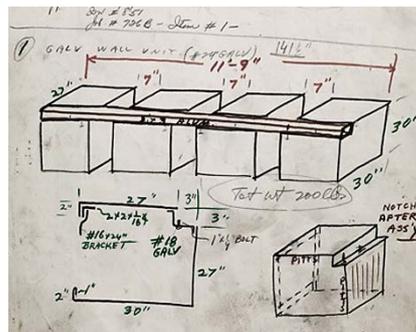
Metodología empleada en la investigación

En cuanto a la metodología a seguir para el estudio del espacio en la obra de Donald Judd, se desarrollará en dos fases o estados de tipo instrumental, que nos permitan llegar hasta las categorías espaciales presentes en sus objetos específicos: el análisis teórico de la propuesta estética que Donald Judd elaboró en sus artículos y reseñas, y el análisis gráfico de todas las familias formales que se puedan establecer a lo largo del propio proyecto de investigación.

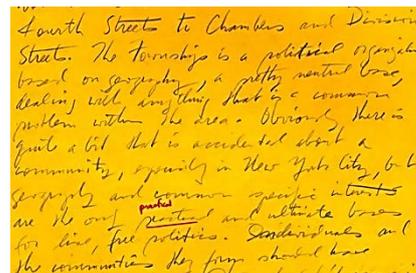
A partir de la reflexión y de la revisión crítica del estado de la cuestión sobre el tema que se desarrolla en la investigación, se pretende realizar un discurso coherente sobre la teoría espacial de Donald Judd desde sus propios textos y artículos en diversas publicaciones. Como uno de los representantes más reconocidos del momento, Donald Judd fue un escultor con una formación muy sólida en historia, teoría del arte y filosofía, por lo que la reflexión sobre sus propios fundamentos será la que nos permita un primer acercamiento a esa transversalidad espacial entre la arquitectura y su obra. Se revisarán de ese modo los escritos que el artista realizó (Fig. 7), haciendo una lectura paralela de los textos de los críticos más influyentes como Michael Fried, Rosalind Krauss, o Lucy Lippard, de manera que podamos acercarnos a esa condición espacial del objeto específico en su relación con la arquitectura.

El segundo instrumento a emplear para el entendimiento real del espacio en Donald Judd será el análisis gráfico de una selección de sus obras, a partir de las piezas conservadas en distintos museos, así como a través de todo el conjunto de documentación gráfica que él mismo realizó para dar las pautas e instrucciones precisas para la construcción de sus objetos específicos (Fig. 6). Con todo ello, se realizará un levantamiento diédrico y tridimensional de las piezas más significativas para compararlas dimensionalmente y clasificarlas en base a categorías espaciales que se extraigan de la interpretación.

Con una metodología y unos objetivos similares a lo que se pretende hacer en este Trabajo Fin de Máster, han surgido distintas investigaciones en los últimos años entre las que cabe citar: *El espacio activo de Jorge Oteiza* (2014)⁸, *Eduardo Chillida, arquitecto* (2015)⁹, y *Análisis de la geometría de Pablo Palazuelo desde la visión del arquitecto* (2015)¹⁰. El proyecto de investigación busca por tanto, la comprensión de la obra de Donald Judd desde una perspectiva arquitectónica, sin olvidar el propósito del trabajo: en el espacio está el tema.



6



7

⁸ J. RAMOS, *El espacio activo de Jorge Oteiza*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014.

⁹ B. MATOS, *Eduardo Chillida, arquitecto*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.

¹⁰ G. SOTELO, *Análisis de la geometría de Pablo Palazuelo desde la visión del arquitecto*, Escuela Técnica Superior de la Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.

6. Donald Judd, *Fabrication Drawing Job 44M*, 1967. Lápiz y tinta sobre papel blanco, 28 x 21,5 cm (fragmento). *Judd Foundation*.

7. Donald Judd, *Writings*, 1965. Tinta sobre papel amarillo, dimensiones desconocidas (fragmento). *Judd Foundation*.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA ESPACIAL



El concepto arquitectónico del espacio, como marco común entre la escultura y la arquitectura de los años sesenta del pasado siglo XX, ha sido objeto de múltiples interpretaciones a lo largo de la historia, afectando en mayor o menor medida a todas las manifestaciones artísticas. El repaso a las diferentes teorías espaciales que han definido el transcurrir de ese concepto del espacio, nos llevará hasta el movimiento conocido como *Minimal Art*, surgido en Nueva York y Los Ángeles, donde la escultura quiso equiparar su trabajo con el de otras artes y, especialmente, con la arquitectura. Y llegados a ese punto, completando con ello el repaso del estado de la cuestión, se alcanzará la teoría espacial del propio Donald Judd, que refleja a través de los escritos realizados para algunas de las revistas más influyentes del momento, así como en las propias creaciones espaciales. A partir de la reflexión y la revisión crítica efectuada se tratará de abordar el conjunto de ideas sobre el espacio que, en relación con la escala, la composición y la percepción, configuran los planteamientos teóricos con los que Judd realiza sus *specific objects*. De ese modo podrá completarse la concepción espacial que el artista manifiesta en su producción artística, muestra de un vocabulario muy próximo al que tiene cabida en la disciplina o práctica arquitectónica.

CAPÍTULO I

El espacio como tema en la arquitectura y el arte

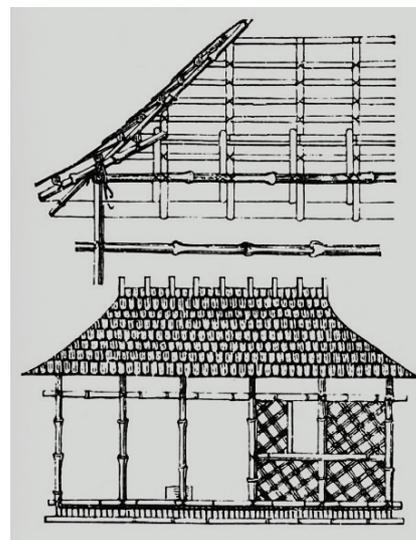
El marco temporal en el que tiene lugar el estudio del espacio en la obra del artista estadounidense Donald Judd arranca a principios de los años sesenta del pasado siglo XX, momento en que comienzan a apreciarse todo un conjunto de interferencias entre las prácticas de la arquitectura y de la escultura que harán que se modifiquen los límites entre ambas disciplinas. Todo ese conjunto de relaciones entre dichas artes tiene como marco común el concepto arquitectónico del espacio, por lo que este primer apartado de la investigación tratará de suponer un acercamiento a esa idea espacial que ha tenido un largo recorrido en la teoría y práctica artística, y que será esencial para poder entender los fenómenos que envuelven el contexto espacial de Donald Judd.

La configuración del espacio ha sido objeto de múltiples interpretaciones en el transcurrir de la historia y ha afectado, en mayor o menor medida, a todas las manifestaciones artísticas, tuvieran o no una naturaleza de condición material. De ese modo es como realiza el filósofo Lao-Tse una primera aproximación al concepto arquitectónico del espacio en el año 550 a.C., definiendo a través de sus poemas toda una terminología espacial precursora de las ideas modernas que han defendido el contenido intangible de la forma arquitectónica como el verdadero motor que impulsa a la arquitectura. Recuperando esas nociones espaciales enunciadas por dicho maestro de la civilización china, Gottfried Semper introduce en su conocida obra *El estilo* (1863)¹ los términos tectónico y estereotómico para definir los métodos materiales de la creación del espacio (Fig. 8). Dando una gran importancia a la materialización como esencia del arte (Fig. 9), Semper define el espacio como resultado de un ensamblaje tectónico y la forma de tipo estereotómico como aquella que envuelve el espacio, suponiendo una destacada aportación del siglo XIX que marca el inicio de una larga tradición espacial que ha trascendido hasta la arquitectura contemporánea y que trata de estudiarse en este trabajo.

Desde esa atención por las cualidades de la materia que ya comenzaban a preconizar la idea de espacio, se produce un acercamiento al concepto espacial desde lo formal en la teoría de *Einfühlung*, que afirmaba que la forma material de un objeto supone su propia masa, existiendo una forma esencial que sería el resultado de la eliminación de dicho elemento. Deduciendo de ello que la esencia arquitectónica se encuentra en las líneas abstractas que evocan la estructura, esta teoría influyó en el *Art Nouveau*, así como en los primeros pintores de arte abstracto como fueron Kandinsky o Mondrian. Historiadores como Wilhelm Worringer defendieron el uso de la abstracción como manera de defenderse ante la realidad, sosteniendo cómo a lo largo de la historia se ha evitado la representación



8

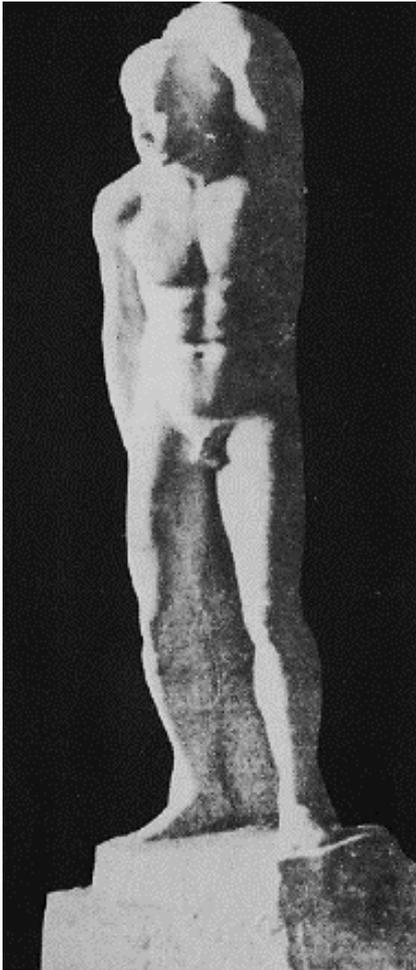


9

8. Gottfried Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas* (edición original), 1863. *Universität Heidelberg*.

9. Gottfried Semper, *Caribbean hut*, The Great Exhibition, 1951. *Portal Vitruvius*.

¹ G. SEMPER, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*, Buenos aires, 2013.



10

10. Adolf von Hildebrand, *El pescador*, 1902. Piedra tallada, dimensiones desconocidas. *Alte Nationalgalerie de Berlin*.

espacial suprimiendo las dimensiones en profundidad en favor de una percepción mental. Con la publicación *Abstracción y Naturaleza* (1953)², Worringer defendió que las formas abstractas son las únicas y las más capaces en que el hombre puede refugiarse de la anarquía imperante del panorama cósmico en que se haya³.

Trasladando esos conocimientos a la experiencia espacial del arte, el escultor Adolf von Hildebrand con su ensayo *El problema de la forma en la obra de arte* (1893)⁴, marca el inicio de la utilización del término del espacio como tema, tratando esas condiciones de espacialidad en que tienen cabida las relaciones entre espectador y objeto (Fig. 10). Interesa mucho la lectura que realiza del espacio, del que dice:

Si nos proponemos ahora hacer perceptible la apariencia del volumen general de la naturaleza, tenemos que imaginarnos, ante todo, el volumen de la naturaleza de un modo plástico, como un espacio cóncavo que está colmado en parte por volúmenes aislados de objetos y, parcialmente, por partículas de aire. No existe como algo delimitado desde fuera, sino como algo activado desde dentro⁵.

En ese intento por asimilar los términos espaciales por parte de la arquitectura, autores como Paul Frankl con *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura* (1914)⁶ y Heinrich Wölfflin en *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915)⁷, empezaron a preocuparse por esos volúmenes vacíos delimitados por los muros, y no sólo por la propia forma que implicaban dichos elementos de cerramiento. Desarrollando todo un conjunto de categorías en el análisis de la arquitectura que tendrían que ver con la composición espacial, la masa, la superficie, la luz y sus efectos, Wölfflin reconduce su atención hacia la escultura, considerando que cualquier objeto escultórico que se presente como una figura exenta, tiene sus raíces en la arquitectura, puesto que el pedestal, el adosamiento a la pared, o la orientación en el propio espacio son factores puramente de tipo arquitectónico⁸.

Desde esas interpretaciones enmarcadas en la teoría de la *Kunstwollen*, se llegó a un descubrimiento del espacio como cualidad del arte, produciendo una reelaboración de las definiciones de la escultura y la arquitectura basadas en su relación con el mismo. De ese modo, Herman Sörgel a través de su libro *Architektur Ästhetik* (1918)⁹, realiza un intento por efectuar una distinción entre las artes, concediendo a la pintura la característica de la bidimensionalidad, a la escultura la de arte de tipo corpóreo que trabaja con la masa convexa tridimensional, y considerando a la arquitectura como un arte espacial que opera con el espacio cóncavo tridimensional. Con ello, enuncia un espacio activo que define como aquel que incluye la propia idea espacial proyectada por el arquitecto junto con la percepción de la misma por parte del espectador, y emplea el término de adición en la caracterización de la arquitectura, diferenciándose de la sustracción más propia de la escultura.

El interés por el espacio en el ámbito arquitectónico fue creciendo en el segundo tercio del siglo XX conforme aparecían toda una serie de publicaciones que exponían las leyes de la *Gestalt* y abordaban cuestiones de

² W. WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, México, 1997.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ A. V. HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, 1989.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ P. FRANKL, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*, Barcelona, 1981.

⁷ H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, 1989.

⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁹ H. SÖRGEL, *Architektur Ästhetik*, Múnich, 1918.



11

tipo fenomenológico. En cuanto a esto último destaca, de Maurice Merleau-Ponty el libro *Fenomenología de la percepción* (1945)¹⁰, y de Gaston Bachelard *La poética del espacio* (1957)¹¹, considerando el espacio no como el contexto donde se ubican los objetos, sino más bien donde se suceden sus múltiples relaciones¹². Por otro lado, Rudolph Arnheim a través de su libro *Arte y percepción visual* (1954)¹³, realiza un intento por aplicar los principios de la psicología de la *Gestalt* a las artes visuales, y a través de todo un conjunto de estudios experimentales, da las pautas para efectuar los análisis artísticos en base a factores relacionados con el equilibrio, la forma más simple, o el fenómeno figura y fondo (Fig. 11). Define el espacio como aquel que ofrece la posibilidad de extenderse en cualquier dirección, y lo amplía diciendo que:

La geometría nos dice que son suficientes tres dimensiones para describir la forma de cualquier cuerpo sólido y las ubicaciones relativas de los objetos entre sí en cualquier momento. Si se quiere atender también a los cambios de forma y ubicación, a las tres dimensiones habrá que añadir la dimensión del tiempo¹⁴.

La asimilación del tiempo como cuarta dimensión relacionada con la percepción cubista de imágenes simultáneas, hizo que las experiencias del espacio y el tiempo pasaran a considerarse como el motor de la arquitectura. De esa manera, autores como Sigfried Giedion con *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941)¹⁵, Giulio Carlo Argan con *El concepto de espacio arquitectónico* (1961)¹⁶, y Cornelis Van de Ven con su obra fundamental titulada *El espacio en arquitectura* (1978)¹⁷, se manifestaron a favor del espacio en la arquitectura, ya que como Louis Kahn decía, la continua renovación de la arquitectura proviene de la evolución de los conceptos de espacio¹⁸. A través de estas lecturas espaciales fundamentales del Movimiento Moderno, se llega a la teoría existencialista del lugar en sustitución del concepto materialista del espacio con autores como Christian Norberg-Schulz, que lo define como un sistema estable de esquemas perceptivos del ambiente circundante.

¹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1975.

¹¹ G. BACHELARD, *La poética del espacio*, México, 1991.

¹² M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 258.

¹³ R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, 2002.

¹⁴ *Ibid.*, p. 227.

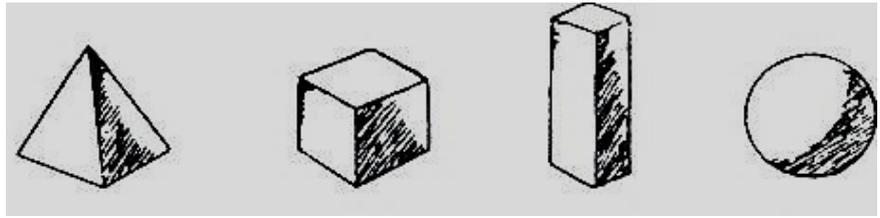
¹⁵ S. GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, 2009.

¹⁶ G. C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1973.

¹⁷ C. VAN DE VEN, *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Madrid, 1981.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

11. Henry Moore, *Figura reclinada*, 1939. Plomo sobre base de madera, 17,0 x 33,0 x 13,4 cm. Tate Modern de Londres.



12

En esa búsqueda del sentido existencial del espacio, dentro de un trabajo que orbita entre los campos de la arquitectura y la escultura, se llega al filósofo Martin Heidegger con su ensayo *El arte y el espacio* (1969)¹⁹. Determina cómo el hombre, que es capaz de construir pensando el espacio, no ocupa meramente un lugar de esa espacialidad, sino que se encuentra en relación con otros objetos y espacios que tiene a su alrededor. Por lo tanto, considera que el hombre ofrece muestras de su existencia desde el propio acto de creación del espacio, que relaciona con el ámbito de la escultura y que define de la siguiente manera:

La configuración acontece en la delimitación, entendida como inclusión y exclusión. Aquí es donde entra en juego el espacio. El espacio es ocupado por la figura plástica y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y vacío²⁰.

A través de todos esos cambios en la concepción espacial que se produjeron en el siglo XX, muchos artistas y arquitectos lograron activar el vacío configurando todo un repertorio de formas que traspasaban las tradicionales dualidades de lleno y vacío, e interior y exterior. A todo ello alude Le Corbusier con la publicación *Hacia una arquitectura* (1923)²¹ cuando se refiere a ésta en relación con el resto de artes (Fig. 12), al igual que lo hiciera años más tarde Bruno Zevi en *Saber ver la arquitectura* (1948)²², donde distingue la práctica arquitectónica como un actuar por medio de un vocabulario que involucra al hombre. Considera que la experiencia espacial tiene cabida dentro de un edificio, pero también fuera de él como ámbito urbanístico, y se enfrenta al modo de representación del espacio, sobre el que concluye en su libro diciendo que:

En todas partes dondequiera exista una completa experiencia espacial para la vida, ninguna representación es suficiente. Tenemos que ir nosotros, estar incluidos y llegar a ser y sentirnos parte y metro del organismo arquitectónico²³.

En ese discurrir espacial, recogiendo todo lo anterior de una manera práctica, se encontraría el pintor Paul Klee que acuñó los términos endotópico y exotópico para referirse a esos acontecimientos plásticos que tenían lugar en el interior o exterior respectivamente. Incorpora una tercera posibilidad como tratamiento endo y exotópico, que se produce cuando dicho acontecimiento no queda claramente definido en los términos de dentro o fuera, sino que va más allá. Según todo esto, Simón Marchán a través del libro *Contaminaciones figurativas* (1986)²⁴ demuestra que el rechazo por parte de la arquitectura al resto de artes no ha sido completo, por todos esos ejemplos de los que se ha nutrido y que denomina contaminaciones. Aprecia cómo la naturaleza abstracta de la arquitectura es un ejemplo de contaminación basado en un origen cubista, citando al propio Le Corbusier cuando defendía que la pintura ha precedido a las demás artes. Hasta tal

¹⁹ M. HEIDEGGER, *El arte y el espacio*, Barcelona, 2009.

²⁰ *Ibíd.*, p. 13.

²¹ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, 1965.

²² B. ZEVI, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Barcelona, 1981.

²³ *Ibíd.*, p. 49.

²⁴ S. MARCHÁN, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, 1986.

12. Le Corbusier, *Volúmenes geométricos puros*, 1923. Perteneciente al libro *Hacia una arquitectura* (fragmento). Fondation Le Corbusier.

punto es así que autores como Junichiro Tanizaki con *El elogio de la sombra* (1933)²⁵ o François Cheng con *Vacío y plenitud* (1979)²⁶, apreciaron en las prácticas pictóricas orientales un claro origen de la activación del espacio, al considerar que el vacío presente en esas pinturas no suponía algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo que consideraban como plenitud.

La práctica escultórica, que también estaba confiriendo al vacío un protagonismo destacado con autores como Hildebrand tal y como hemos visto, evolucionó con escultores como Henry Moore hacia una idea que presenta el lleno y el vacío como elementos de una misma realidad. Eduardo Chillida recoge el testigo años más tarde, vinculándose con la filosofía oriental a través de Heidegger, para demostrar a través de sus grabados o creaciones tridimensionales que la espacialidad del vacío supone la configuración positiva obtenida del lleno (Figs. 13 y 14). Esa consideración del espacio llega hasta años recientes, a través de investigaciones como la de Beatriz Colomina titulada *Doble exposición: arquitectura a través del arte* (2006)²⁷, donde a través de la escultura trata el vínculo entre las dos disciplinas para ver en el volumen sólido de aire, definido como el negativo del espacio, la propia esencia real de la arquitectura²⁸.

A partir de todo ello, los últimos años han dado lugar a estudios que, desde de la idea enunciada por Cornelis Van de Ven de que lo que verdaderamente impulsa a la arquitectura es el contenido intangible de la forma o vacío interior, exploran los mecanismos de activación del espacio en la práctica arquitectónica. Autores como Fernando Espuelas con *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en la arquitectura* (1999)²⁹, Juan Miguel Hernández en *Conjugar los vacíos* (2005)³⁰, o Manuel de Prada con *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura* (2009)³¹, consideran el espacio como materia de la arquitectura, pero vuelven sus ojos de manera destacada para nuestro trabajo a su relación con el vacío en la escultura del siglo XX:

Paralelamente a la arquitectura, la escultura ha demostrado que es posible construir con vacío, es decir, invertir las funciones tradicionales de sólido y vacío para contemplar el vacío como si fuera una sustancia material³².

Todo este repaso por las distintas concepciones que ha experimentado la idea de espacio a lo largo de la historia, ha sido completado recientemente por Angelique Trachana en *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico* (2011)³³ y por Bernardo Ynzenga en *La materia del espacio arquitectónico* (2013)³⁴, donde recogen los últimos avances que establecen unas nuevas realidades espaciales caracterizando la contemporaneidad. Una vez recordadas esas teorías que tienen como tema el espacio en la arquitectura y el arte, por considerarlas fundamentales para la realización de esta investigación, examinaremos los términos espaciales predominantes en el contexto del *Minimal Art*, donde Donald Judd va a desarrollar el conjunto de toda su producción artística.

²⁵ J. TANIZAKI, *El elogio de la sombra*, Madrid, 2010.

²⁶ F. CHENG, *Vacío y plenitud*, Madrid, 2004.

²⁷ B. COLOMINA, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Tres Cantos, 2006.

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ F. ESPUELAS, *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en la arquitectura*, Barcelona, 1999.

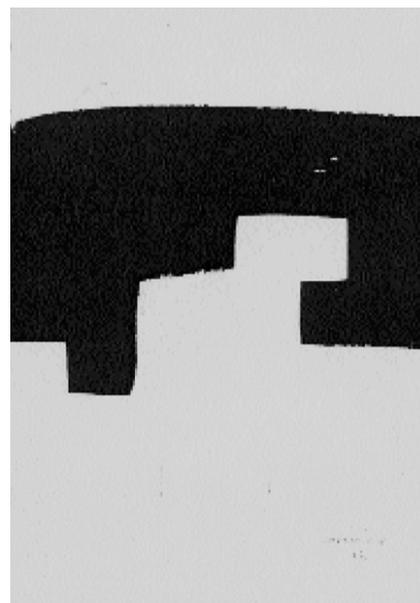
³⁰ J. M. HERNÁNDEZ, *Conjugar los vacíos*, Madrid, 2005.

³¹ M. PRADA, *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires, 2009.

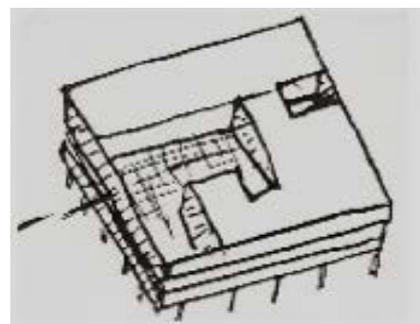
³² *Ibid.*, p. 62.

³³ A. TRACHANA, *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*, Madrid, 2011.

³⁴ B. YNZENGA, *La materia del espacio arquitectónico*, Buenos Aires, 2013.



13



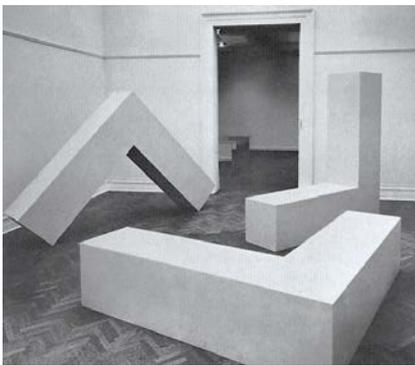
14

13. Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1992. Serigrafía en blanco y negro con relieve, 75,0 x 50,0 cm. Museo Chillida Leku.

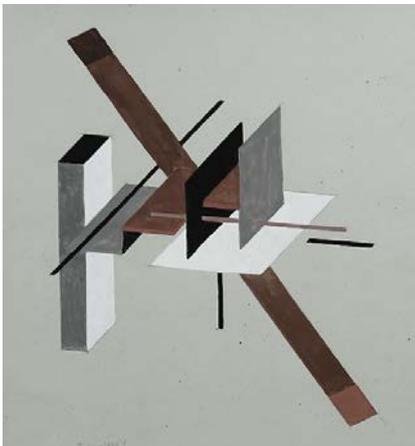
14. Le Corbusier, *Composición nº 4*, 1929. Tinta sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). Fondation Le Corbusier.

CAPÍTULO II

De la abstracción al espacio real de las tres dimensiones



15



16

Con la llegada de los años sesenta, distintos autores apuntan cómo la escultura quiso equiparar su trabajo con el de otras artes y, especialmente, con la arquitectura. De ese modo, los escultores no pretendían competir con las obras de arquitectura, pero sí situarse en el mismo plano de igualdad dominando cada vez mayores escalas, otorgando a sus obras las cualidades propias del ámbito arquitectónico, y haciendo un uso del espacio hasta entonces reservado a la práctica constructiva (Fig. 15). En este marco, conocido como *Minimal Art*, y surgido en Nueva York y Los Ángeles, se producen un conjunto de cambios en la concepción artística que generarán toda una serie de interferencias entre dichas prácticas de la escultura y la arquitectura, como se verá en este segundo apartado. Ahí surgirá la destacada figura del artista Donald Judd.

El debate crítico artístico se vio así favorecido a principios de los sesenta por el surgimiento de una gran variedad de revistas de arte comercial que, inspiradas por el crítico Clement Greenberg con su defensa del expresionismo abstracto, emulaban con un tono serio los progresos del nuevo estilo artístico. Fue precisamente a través de una de esas revistas como Richard Wollheim con su artículo *Minimal Art* (1965)³⁵ logró establecer esa denominación, sobre otras que también definían esa manifestación artística que estaba surgiendo con nombres como *ABC Art*, *Cool Art* o *Primary Structures*. Los propios artistas del *Minimal Art*, con una formación básicamente académica y una educación liberal en artes, se sirvieron de esas publicaciones para analizar y difundir esos nuevos avances que implicaba su arte contemporáneo. Así lo hizo el mismo Donald Judd desde que empezara a colaborar en 1959 con la revista *Arts Magazine*, consolidando su figura como crítico de arte y preparando el contexto idóneo que acogería su obra, que expondría desde 1963.

Consciente del agotamiento que las prácticas pictóricas del expresionismo abstracto de los Estados Unidos estaban sufriendo, el crítico Michael Fried a través de su artículo *Art and objecthood* (1967)³⁶, empieza a apreciar el salto que se está produciendo desde la superficie plana al espacio real de las tres dimensiones, eliminando con ello el problema del ilusionismo pictórico europeo con el que también se quería romper. Entrando de esa manera en cuestiones de tipo espacial, con ciertas cualidades propias de la escenografía, otros autores como el escultor Robert Morris en *Notes on sculpture* (1968)³⁷, tras hacer una breve mención de los vínculos presentes entre el arte escultórico y la arquitectura, se centra en el objeto artístico

15. Robert Morris, *Untitled*: 3 elementos en forma de ele, 1965. Madera contrachapada pintada en color blanco, 2,40 x 0,60 x 0,60 m. Colección de Philip Johnson.

16. El Lissitzki, *Proun*, 1922-1923. Gouache y grafito sobre papel, 28,7 x 22,9 cm. *The Charnel-House*.

³⁵ R. WOLLHEIM, "Minimal Art", en *Arts Magazine*, enero, 1965, pp. 26-32.

³⁶ M. FRIED, "Art and objecthood", en *Artforum*, vol. 5, nº 10, junio, 1967, pp. 12-23.

³⁷ R. MORRIS, "Notes on sculpture", en BATTCKOCK, G., *Minimal Art: a critical anthology*, Nueva York, 1968, pp. 222-235.



17

desde su condición gravitatoria que actúa en ese espacio real. Toma conciencia así de la obra artística desde las tres coordenadas espaciales, y lo explica con otros factores diciendo lo siguiente:

Los tonos más neutros, que no llaman la atención sobre sí mismos, permiten el máximo enfoque en aquellas decisiones físicas esenciales que transmiten las obras escultóricas. En última instancia, la consideración de la naturaleza de las superficies escultóricas es la consideración de la luz, el elemento menos físico, pero que es tan real como el propio espacio³⁸.

También desde la propia crítica de arte, Rosalind Krauss con *Sculpture in the expanded field* (1979)³⁹, considera que ciertas prácticas de los años sesenta estaban reclamando para sí un espacio próximo a lo arquitectónico, siendo la pintura y la escultura disciplinas maleables que acogían esas nuevas manifestaciones. Deja constancia de las similitudes de ese nuevo arte con los constructivistas rusos (Fig. 16), estableciendo que el punto de inflexión en la escultura lo establece la producción artística de Constantin Brancusi. Su artículo, considerado como uno de los textos fundamentales del *Minimal Art*, concluye diciendo que existe toda una serie expandida de posiciones para que el artista las ocupe y explore, haciendo posible ese acercamiento entre lo escultórico y la arquitectura a través de la condición analizada en el trabajo del espacio.

Los creadores de objetos minimalistas más destacados, entre los que se encontraban Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris o el propio Donald Judd, protagonizaron muestras individuales y colectivas que nos permiten acercarnos a ese contexto del *Minimal Art* a través de sus catálogos de exposiciones, pudiendo hacer una lectura de la idea espacial que se estaba gestando (Fig. 17). De ese modo, el crítico Eugene Goossen a través del catálogo *The art of the real: USA 1948-1968* (1968)⁴⁰, reconoce el punto de partida en el expresionismo abstracto que seguía ofreciendo un espacio con asociaciones representacionales, al tiempo que analiza las nuevas pretensiones de los artistas en la búsqueda de lo real, que no apela a las emociones o al sentimiento, sino que otorga al objeto mismo su singularidad expresada de forma simple. Unos años más tarde, Phyllis Tuchman en el catálogo *Minimal Art* (1981)⁴¹, apreciaba que en los primeros años de gestación del movimiento, la escultura parecía tener una clara vocación de apoderarse de un espacio eminentemente arquitectónico.

³⁸ *Ibid.*, p. 225.

³⁹ R. KRAUSS, "Sculpture in the expanded field", en *October*, nº 8, abril, 1979, pp. 30-44.

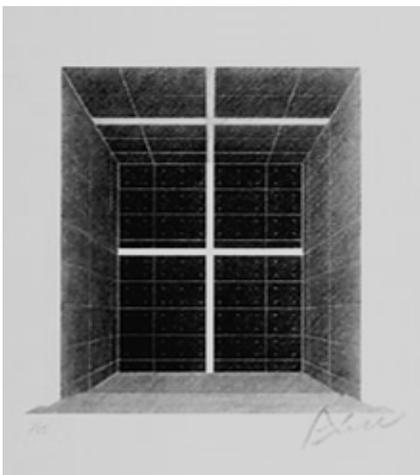
⁴⁰ E. GOOSSEN, *The art of the real: USA 1948-1968* (cat.), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.

⁴¹ P. TUCHMAN, *Minimal Art* (cat.), Fundación Juan March, Madrid, 1981.

17. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris, *Collective Exhibition Primary Structures*, Jewish Museum, 1966. *Jewish Museum de Nueva York*.



18



19

Entrados los años noventa, autores como Javier Maderuelo parecen mostrar un especial interés por esos límites entre la escultura y la arquitectura que desde la década de los sesenta convergían hacia un mismo punto. A través de la publicación *El espacio raptado* (1990)⁴², explora esas afinidades entre ambas disciplinas que venían motivadas por el acercamiento que la escultura estaba efectuando al espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso el conjunto de técnicas y procedimientos arquitectónicos (Fig. 18). Analiza también el modo en que la arquitectura iba asimilando algunas de las nuevas interpretaciones del espacio que se estaban gestando en el seno de lo escultórico, sirviéndose de toda una serie de obras que estaban a caballo entre dichas artes (Fig. 19). En otras publicaciones como *La pérdida del pedestal* (1995)⁴³, también apunta como se efectúa una invasión del espacio, que supone el elemento común entre dos campos que comparten unos rasgos comunes y unas diferencias en la utilización de dicho término espacial. Refiriéndose a esas nuevas obras del *Minimal Art*, expresa lo siguiente:

La morfología de muchas de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, la similitud de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas plantean la evidencia de que la escultura ha dado un salto hacia un espacio hasta entonces sólo utilizado por la arquitectura⁴⁴.

De manera paralela en esos años, otros reconocidos autores como Georges Didi-Huberman con *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992)⁴⁵, o Simón Marchán a través del catálogo *La historia del cubo: Minimal Art y fenomenología* (1993)⁴⁶, hacen una análisis retrospectivo de las nuevas esculturas desde la fenomenología de la percepción, afirmando que esas obras cuentan con unas cualidades de presencia y evidencia, que producen así unos efectos de teatralidad como años atrás defendiera Michael Fried. El repaso histórico del conjunto de antecedentes del *Minimal Art* lleva a esos autores a analizar el objeto en sí y en el propio espacio, suponiendo algo novedoso en el campo de la escultura y algo fundamental para contribuir al discurso espacial del trabajo.

Recogiendo todos los debates estéticos del momento, Charles Harrison y Paul Wood a través de *Art in theory* (1992)⁴⁷, así como James Meyer en *Minimalism* (2000)⁴⁸, hacen una revisión completa del *Minimal Art* como movimiento clave en todo el arte de la posguerra, analizando las características que rompieron con el expresionismo abstracto y que se impregnaron de una condición industrial. Efectuando un repaso de los antecedentes más relevantes de la tendencia, ambas publicaciones no centran su atención en el concepto espacial que desarrolla el movimiento, pero sí en otros que lo afectan en mayor o menor medida, como podría ser la búsqueda de un arte que no fuese jerárquico entre las partes, sino que se entendiese como una unidad o totalidad.

Entrado el siglo XXI, también se han hecho distintas lecturas sobre el impacto que supuso el *Minimal Art* por todo ese conjunto de características que hacían de las esculturas objetos sencillos, geométricos, y de una apariencia simple e industrial. Y así lo han puesto de manifiesto autores como

⁴² J. MADERUELO, *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*, Barcelona, 1990.

⁴³ J. MADERUELO, *La pérdida del pedestal*, Madrid, 1995.

⁴⁴ J. MADERUELO, *El espacio... op. cit.*, pp. 53-54.

⁴⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, 1992.

⁴⁶ S. MARCHÁN, *La historia del cubo: Minimal Art y fenomenología* (cat.), Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1993, pp. 15-47.

⁴⁷ C. HARRISON y P. WOOD, *Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford, 1992.

⁴⁸ J. MEYER, *Minimalism*, Londres, 2000.

18. Donald Judd, *Untitled*, 1990. Aluminio anodizado en color gris, 30 x 210 x 30 cm. Casa de subastas Christie's.

19. Tadao Ando, *Iglesia de la Luz*, Osaka, Japón, 1989. *Revista El Croquis*.



20

Hal Foster con *El retorno de lo real* (2001)⁴⁹, y Francisca Pérez en *Arte minimal: objeto y sentido* (2003)⁵⁰, donde dejan clara la intención compartida de los artistas por sobrepasar las aspiraciones del expresionismo abstracto, a través de unos objetos que no eran ni pintura ni escultura pero que operaban en el espacio real de las tres dimensiones (Fig. 20). Tratando el concepto espacial como un elemento activador, defienden la vigencia de prácticas minimalistas que no reelaboran los problemas dejados por el *Minimal Art*, pero que lo rehacen con temas que siguen captando la atención en nuestros días como es el espacio.

Pero si hay alguien que examina a fondo ese concepto espacial a la luz de una visión retrospectiva del movimiento, es el ya mencionado autor Javier Maderuelo a través del libro *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989* (2008)⁵¹, donde amplía las ideas enunciadas en sus anteriores publicaciones. Recurriendo a los términos de presencia y evidencia que ya empleara Simón Marchán, refuerza la idea de la unión del cuerpo del espectador con la obra de arte en una tridimensionalidad que también considera como el espacio real. Analiza el distanciamiento que se produce entre las obras denominadas *specific objects* y la pintura y la escultura, provocando un acercamiento a la arquitectura. Y en un intento por aclarar las cualidades espaciales presentes en el *Minimal Art*, introduce a Donald Judd como artista representativo, acercándonos a su figura con las siguientes palabras:

Desposeídas de toda significación literaria o simbólica, de todo elemento efectivo, así como de toda capacidad anecdótica, las cajas de Donald Judd fuerzan al espectador a tomar conciencia de la obra en el espacio que ella define con su presencia. La repetición, la adición o la yuxtaposición sistemáticas de un elemento neutro y riguroso, realizado industrialmente, concentran una intensidad del gesto creador en la distribución elemental, que es la finalidad misma de la obra⁵².

⁴⁹ H. FOSTER, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, 2001.

⁵⁰ F. PÉREZ, *Arte minimal: objeto y sentido*, Bohadilla del Monte, 2003.

⁵¹ J. MADERUELO, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, 2008.

⁵² *Ibid.*, p. 126.

20. Donald Judd posando ante dos de sus obras realizadas a finales de los sesenta, en el interior de la Whitechapel Gallery de la ciudad de Londres en el año 1970. *Judd Foundation*.



21

De esa manera, Javier Maderuelo relaciona los planteamientos del *Minimal Art* con los intentos realizados por arquitectos como Le Corbusier, Adolf Loos, Pieter Oud y Mies van der Rohe, aproximándose desde la arquitectura a esos volúmenes simples y prismáticos que caracterizaron el movimiento (Fig. 21). Concluye diciendo que la escala, la composición o la percepción fueron ideas compartidas por las dos disciplinas de la escultura y lo arquitectónico que, a pesar de discurrir por caminos paralelos, se vincularon a través del tema que impulsa este trabajo de investigación que no sería otro que el espacio.

Las últimas aportaciones a ese tema que nos ocupa desde la revisión del contexto general del *Minimal Art*, serían las del reconocido autor Josep María Montaner con *Sistemas arquitectónicos contemporáneos* (2008)⁵³, donde vuelve a recurrir al modo en que a finales del siglo XIX entró el concepto espacial en la teoría del arte para definir la esencia de la arquitectura, haciendo que ese vacío se convirtiera en el espacio vital, es decir, la materia del proyecto. Dentro de un pensamiento puramente racional y técnico, se aproxima a ese contexto propio del *Minimal Art* acercándonos a un arte que pretende ser el objeto de estudio de la presente investigación a través del espacio, y del que explica y define sus características fundamentales de la siguiente manera:

Podemos definir los objetos minimalistas como aquellos cuya simplicidad rememora las formas geométricas puras, que se basan en el énfasis de la lógica de la repetición y que evitan dejar a la vista ninguna huella del proceso, la construcción y las tensiones. Su característica esencial sería la búsqueda de un eterno presente, el recurso a formas y sistemas básicos para recrear la esencia intemporal. En el terreno del minimalismo, arquitectura y escultura se encuentran⁵⁴.

Con esa aproximación a las características de un arte que pretende analizarse con el presente trabajo, se cierra el repaso al discurso sobre el espacio que han seguido las distintas publicaciones que sobre el *Minimal Art* se han realizado hasta la actualidad. De esa manera, focalizando aún más el objeto de estudio a desarrollar, pasaremos a examinar el conjunto de bibliografía que recoja información sobre el concepto del espacio y que nos ayude a determinar esas categorías espaciales presentes en la obra escultórica de Donald Judd.

21. Jacobus Johannes Pieter Oud, *Complejo urbanístico Weissenhofsiedlung*, Stuttgart, Alemania, 1927. *MoMA: Modern Architecture, International exhibition*.

⁵³ J. M. MONTANER, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona, 2014. El autor profundiza en toda esa serie de características que configuran el minimalismo, donde considera que prima de manera obsesiva la unidad, la claridad y la coherencia, aun a costa de renunciar a la expresividad, el simbolismo y la monumentalidad.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

CAPÍTULO III

La teoría espacial en la obra de Donald Judd

El artista estadounidense, que denominó al conjunto de su obra de tipo escultórico como *specific objects*, centró su producción artística en la realización de unos objetos geométricos, tridimensionales y simples (Fig. 22), que eran construidos como unidades modulares y agrupados en diferentes configuraciones que se concretaban en unas formas específicas⁵⁵. Donald Judd, en un intento por conseguir la inexpresividad, se aleja del gesto del artista y de toda muestra de su autoría a través de la realización de su obra en talleres, donde obreros cualificados ejecutaban anónimamente el conjunto de sus objetos. Ese carácter objetivo de su obra, inserto en el contexto del *Minimal Art* al que ya nos hemos referido, queda determinado por el deseo de no otorgar a esos objetos otra cualidad que no sea la de sus propios componentes con los que se han construido, y que como se verá, Judd concreta en tres elementos esenciales con los que opera en su propio hacer: el material, el color y el espacio⁵⁶.

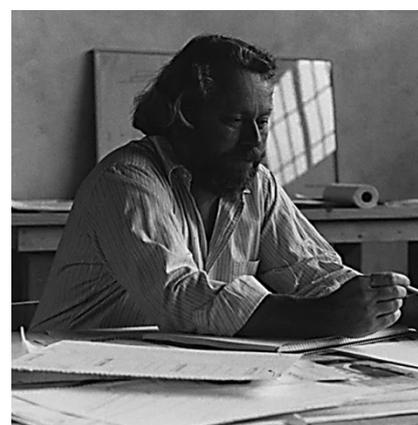
Ante el surgimiento de un nuevo arte que irrumpía en el panorama artístico con unas características muy potentes, aparece la necesidad de concebir un nuevo vocabulario capaz de definir la austeridad que identificaba a esa abstracción. La obra de Donald Judd, al igual que la del resto de artistas minimalistas, rompía los esquemas establecidos en el pensamiento estético anterior, llevando a los críticos a reestablecer esos nuevos conceptos con los propios protagonistas en las revistas más destacadas de la época. Así es como Lucy Lippard en *Questions to Stella and Judd (1964)*⁵⁷, recoge una entrevista realizada por Bruce Glaser en la que se interesa por los propios orígenes de sus prácticas artísticas que parecen evocar a Malévich, al constructivismo ruso y al mismo Mondrian. Judd no ve un inicio de su arte en esos puntos sino más bien concomitancias de un pensamiento común, ya que la composición característica de esos autores representa para él los valores y sentimientos de una tradición con la que quiere romper. De esa manera, en otra entrevista de Bruce Hooton titulada *Donald Judd interview (1965)*⁵⁸, nuestro artista estadounidense deja clara su desvinculación con el viejo arte de lo geométrico, justificando que las razones del uso de sus formas nacen de un interés por la búsqueda de lo simple. Rompiendo a su vez con las prácticas del expresionismo abstracto, reconoce sus inicios en el ámbito de la pintura, a partir de la cual descubre todo el conjunto de posibilidades que le brindaba el espacio real de las tres dimensiones.

⁵⁵ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 111.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁷ L. LIPPARD, "Questions to Stella and Judd: an interview with Bruce Glaser", en *Art News*, septiembre, 1966, pp. 58-59.

⁵⁸ B. HOOTON, "Donald Judd interview", en *Archives of American Art*, 3 de febrero, 1965, pp. 1-11.



22

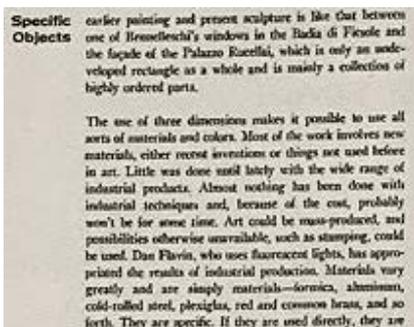
22. Donald Judd trabajando en sus creaciones espaciales en el año 1982, en el interior de su estudio de arte ubicado en la localidad de Marfa, Texas. *Judd Foundation*.

Donald Judd

Complete Writings 1959-1975

Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters
to the Editor Reports Statements Complaints

23



24



25

Donald Judd también se sirve de todo ese conjunto de publicaciones para revisar como crítico la obra de otros autores, estableciendo así las bases para la recepción de sus *specific objects*. Buena parte de esos escritos con los que poder acercarnos a su teoría espacial, han sido recogidos en ediciones como *Complete writings 1959-1975* (1975)⁵⁹ (Fig. 23), donde se incluyen textos que han llegado a convertirse en manifiesto del *Minimal Art* como su conocido ensayo *Specific Objects* (1965)⁶⁰ (Fig. 24), anticipando una nueva tendencia en las nuevas obras. Aborda el tema espacial para explicar de qué manera la pintura y la escultura estaban dejando de emplearse en favor de otros medios de expresión. En cuanto a la pintura, considera que un cuadro evoca algo mayor y su contenido sugiere algo que se encuentra dentro de un espacio, pero utilizando el color y los materiales industriales en sustitución del lienzo y el óleo, encuentra el medio más adecuado y potente para la creación espacial. En ese salto a la tridimensionalidad, Donald Judd defiende la siguiente premisa:

Las tres dimensiones son el espacio real. Esto elimina el problema del ilusionismo y del espacio literal, el espacio en las marcas y los colores (y a su alrededor), lo que constituye la eliminación de uno de los vestigios más sorprendentes y contestados del arte europeo⁶¹.

Afirma que el espacio real de las tres dimensiones posibilita el empleo de todo tipo de materiales y colores (Fig. 25), pero reconoce que las cualidades de la materia ofrecen resultados no objetivos. Concluye su interpretación espacial hablando de la totalidad del objeto y de la distribución serial de las partes, primando la idea de buscar como objetivo que la obra suponga en el espectador algo interesante que mirar.

La lectura de ese artículo fundamental a la luz de las propias obras que comenzaba a exponer Donald Judd, llevó a los críticos a empezar a escribir sobre sus *specific objects* desde un lenguaje que estaba ganando importancia. Así, Rosalind Krauss en *Allusion and illusion in Donald Judd* (1966)⁶² deja constancia de cómo elimina cualquier tipo de referencia más allá de la presencia física de la obra concediendo una gran importancia al espacio literal. Krauss lo califica como un arte que es intencionadamente espacial, siendo esa cualidad del vacío lo que convierte a sus objetos en obras de extraordinaria belleza⁶³. También se centra en el espacio Mel Bochner en *The serial attitude* (1967)⁶⁴, donde analiza el orden serial de su obra en relación con la arquitectura.

Entrados los años ochenta, Donald Judd va afianzando sus propias ideas sobre el espacio, consolidándose como un artista al que ya no le cuesta reconocer esa vinculación estética con el arte de las vanguardias rusas (Figs. 26 y 27). Lo pone de manifiesto en su artículo *On russian art and its relation to my work* (1981)⁶⁵, donde expone su fascinación por la manera en que Tatlin trabajaba con la espacialidad y los materiales reales. Enfoca así el tema del espacio en sus objetos diciendo que:

Lo que se necesita es un espacio creado, un espacio hecho por alguien, un espacio formado como un sólido, igual que un sólido, definiéndose el espacio y el sólido el uno al otro⁶⁶.

23. Donald Judd, *Complete writings 1959-1975* (recopilación de los textos fundamentales del artista), 2005. David Zwirner.

24. Donald Judd, *Specific Objects* (edición original), 1965. *Arts Yearbook*.

25. Donald Judd, *Untitled*, 1991. Acero cortén y esmalte color amarillo, 4 piezas de 100 x 100 x 50 cm cada una. *Judd Foundation*.

⁵⁹ D. JUDD, *Complete writings 1959-1975*, Halifax, 2005.

⁶⁰ D. JUDD, "Specific Objects", en *Arts Yearbook*, 8, 1965, pp. 74-82.

⁶¹ *Ibid.*, p. 80.

⁶² R. KRAUSS, "Allusion and illusion in Donald Judd", en *Artforum*, mayo, 1966, pp. 24-26.

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ M. BOCHNER, "The serial attitude", en *Artforum*, nº 4, diciembre, 1967, pp. 28-33.

⁶⁵ D. JUDD, "On russian art and its relation to my work", en *Art Journal*, 41, otoño, 1981, pp. 249-250.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 250.

En la misma línea, Judd también reconoce en *Abstract expressionism* (1983)⁶⁷ su reacción frente a ese movimiento del expresionismo abstracto del que toman el uso de la escala y la utilización del color, añadiendo la cualidad del espacio. Y todas esas muestras de sinceridad en cuanto a sus propios fundamentos teóricos, unidas a la realidad de sus objetos, llevó a autores como Barbara Haskell en el catálogo *Donald Judd: beyond formalism* (1988)⁶⁸, a considerarle como la personificación del nuevo arte americano que había emergido en los años sesenta. Habla de la utilización del espacio de Donald Judd desde sus orígenes con las primeras obras de pared, hasta la realización de su trabajo en las tres dimensiones a través de toda una serie de materiales y formas, que no evocaban el conocimiento de una realidad superior, sino que mostraban la realidad de un espacio que era la materia de su arte⁶⁹.

Esa creciente preocupación por lo espacial de sus obras le llevó a Donald Judd a abordar el tema de la adecuación de los ámbitos donde sus objetos se exponían. Como ya apuntara en *In defense of my work* (1977)⁷⁰, manifiesta un destacado interés por la arquitectura motivado por el propio espacio de sus *specific objects* y por aquel en que se exhibían. De ese modo, explica las operaciones de acondicionamiento de unos hangares que habían sido utilizados durante la Primera Guerra Mundial para la creación de un espacio artístico en *Marfa, Texas* (1985)⁷¹. A través de estos textos propone una lectura espacial de sus *specific objects*, que vuelven la vista hacia una arquitectura que cuenta con el espacio como esencia de su propia disciplina. Todo este discurso entre su obra y la arquitectura, con lo espacial como nexo de unión, lo aborda en *Donald Judd: Architecture, Architektur* (1991)⁷², concluyendo que es la proporción en ambos campos la encargada de generar un espacio coherente que se interpreta de manera clara y sencilla.

Donald Judd afronta los años noventa muy volcado con el tema arquitectónico, pero hasta que muere en 1994 a causa de un linfoma, el espacio en su obra demuestra ser una de sus grandes preocupaciones. De esa manera, a través de los artículos *21 February 93* (1993)⁷³, *It's hard to find a good lamp* (1993)⁷⁴, y *Some aspects of color in general and red and black in particular* (1993)⁷⁵, aprecia y refleja cómo sus *specific objects* son activadores de una parte del lugar en que se encuentran, generando de ese modo una espacialidad en sus proximidades. Defiende el material, el color y el espacio como los elementos esenciales del arte visual, pero a través de sus lecturas pone de manifiesto que la espacialidad supone el aspecto principal de su propia obra. Hace un llamamiento al empleo del espacio como materia prima de las nuevas creaciones artísticas al considerar sobre aquello que contempla que:

⁶⁷ D. JUDD, "Abstract expressionism", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 6, Marfa, 2001, pp. 7-13.

⁶⁸ B. HASKELL, "Donald Judd: beyond formalism", en *Donald Judd* (cat.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1988, pp. 17-151.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ D. JUDD, "In defense of my work", en *Donald Judd: complete writings 1975-1986*, Eindhoven, 1987, pp. 9-10.

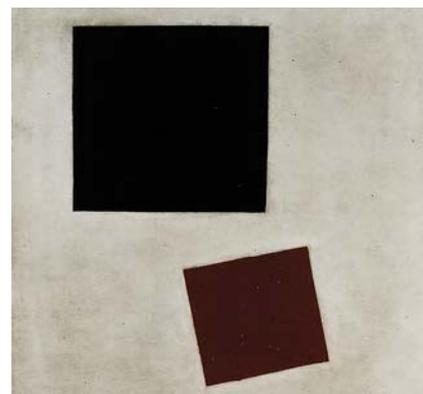
⁷¹ D. JUDD, "Marfa, Texas", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 2, Marfa, 1997, pp. 19-23.

⁷² D. JUDD, *Donald Judd: Architecture, Architektur*, Münster, 2003.

⁷³ D. JUDD, "21 February 93", en *Donald Judd: large-scale works* (cat.), Peace Gallery, Nueva York, 1993, pp. 9-13.

⁷⁴ D. JUDD, "It's hard to find a good lamp", en *Design ≠ Art: functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (cat.), National Design Museum, Nueva York, 2004, pp. 189-196.

⁷⁵ D. JUDD, "Some aspects of color in general and red and black in particular", en ELGER, D., *Donald Judd: colorist* (cat.), Ostfildern, 2000, pp. 79-116.



26



27

26. Kazimir Malévich, *Black square and red square*, 1915. Óleo sobre lienzo, 71,4 x 44,4 cm. *The Museum of Modern Art*.

27. El Lissitzki, *Portada perteneciente a una publicación*, sin fechar. Gouache y grafito sobre papel, dimensiones desconocidas (fragmento). *The Charnel-House*.



28

Dentro de las vestiduras no hay ningún emperador⁷⁶.

Esa utilización del término espacial desde la disciplina de la arquitectura y en los propios objetos artísticos, llevó a autores como Luis Rojo y Emilio Tuñón en *Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd* (1993)⁷⁷, a abordar la obra del artista estadounidense desde una perspectiva artística pero también arquitectónica. De ese modo, estiman dos objetivos dentro de su arte que serían: la creación del espacio por medio de la repetición de unidades equivalentes, así como la poética de los materiales que confirma la relación necesaria entre forma y contenido (Figs. 28 y 29). Otra de las mayores aportaciones del texto sería el tema espacial que se plantea desde sus intervenciones arquitectónicas. Los autores consideran que Donald Judd realiza una creación espacial arquitectónica a raíz de las experiencias con sus *specific objects*, siendo el control de la luz, la escala y el vacío interno lo que confiere las cualidades fundamentales a sus intervenciones⁷⁸. Todo ello lo comentan a la luz de las palabras del propio Judd, que defendía cómo el espacio y el tiempo no existen, sino que se hacen realidad a través de los hechos y su posición relativa.

Con la llegada del siglo XXI, han sido varios los críticos que han revisado la obra de Donald Judd en diversos artículos y en distintas exposiciones retrospectivas. Así, autores como Robert Morgan a través del artículo *Rethinking Judd* (2001)⁷⁹ publicado en una revista, o Thomas Kellein en el catálogo de la exposición *Donald Judd: the early work 1955-1968* (2002)⁸⁰, se aproximan a la percepción del espacio como uno de los hechos básicos de la producción artística de Judd. Destacan los planteamientos sobre el artista de Morgan, donde aprecia ciertos efectos de ilusión en sus obras por la repetición de elementos en el espacio observados a través del tiempo. Además de poner de manifiesto esa contradicción en la obra de Donald Judd, que pretendía alejarse de la ilusión y de la alusión, se acerca al modo de apreciar sus *specific objects*, considerándolos como aquellos que existen dentro de un espacio físico, así como en la propia mente del espectador que los contempla⁸¹.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 80.

⁷⁷ L. ROJO y E. TUÑÓN, "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd", en *Circo*, nº 2, 1993.

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 9-10.

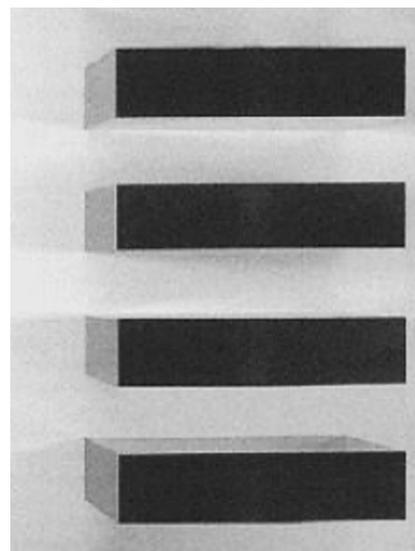
⁷⁹ R. MORGAN, "Rethinking Judd", en *Sculpture Magazine*, vol. 20, nº 3, abril, 2001.

⁸⁰ T. KELLEIN, *Donald Judd: the early work 1955-1968* (cat.), Kunsthalle Bielefeld, Nueva York, 2002.

⁸¹ R. MORGAN, *op. cit.*, p. 4.

28. Donald Judd, *Untitled*: 15 grupos en el paisaje de Marfa, Texas, 1980-1984. Hormigón, 15 grupos de 2,5 x 2,5 x 2,5 m cada elemento. *Chinati Foundation*.

Pero sin duda uno de los autores que mejor ha analizado la figura de Judd acercándose a su obra desde los conceptos más puramente filosóficos es David Raskin. A través de *Judd's moral art* (2004)⁸² y *The shiny illusionism of Krauss and Judd* (2006)⁸³, Raskin vuelve a abordar desde la misma perspectiva que Robert Morgan, la manera en que Rosalind Krauss consideraba que Donald Judd malinterpretaba su propio arte. Mientras éste afirmaba en 1965 que su arte se libraba del espacio ilusionista del arte europeo, el citado autor sí aprecia ciertos tintes de alusión e ilusión pues, citando a Merleau-Ponty, el desplazamiento propio del espectador ante la obra se traduce en una perspectiva vivida⁸⁴. El empirismo sensorial de Hume en el que se encontraba Judd, hacía que éste entendiese sus objetos como un nuevo arte que se interpretaba de manera individual como un todo, y su éxito o su fracaso dependía de la capacidad para suscitar la contemplación. Recogiendo todas esas ideas, que incluyen el material, la construcción y la escala, mezclado con su pensamiento filosófico, David Raskin publica *Donald Judd* (2010)⁸⁵, donde el espacio vuelve a ser el elemento de relación que vincula el arte, el mobiliario y la arquitectura como prácticas en las que trabajó.



29

Entre las últimas aportaciones a la visión espacial de Donald Judd estarían las efectuadas por Nicholas Serota en *Donald Judd: a sense of place* (2004)⁸⁶ y Marianne Stockebrand en *Chinati: the visión of Donald Judd* (2010)⁸⁷. Se trata fundamentalmente el modo en que Judd cuidó las intervenciones para el propio espacio expositivo, ya que era consciente de que la colocación de sus *specific objects* condicionaba la forma de contemplarlos, activando un espacio ante el que el cuerpo del espectador respondía. Trabajando el material, el color y el espacio, su práctica artística queda descrita como la expresión simple del pensamiento complejo⁸⁸, siendo el cuidadoso trabajo con la espacialidad la clave del fundamento del conjunto de toda su producción artística.

La publicación más reciente la realiza Lourdes Peñaranda como revisión de su tesis doctoral con *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd* (2013)⁸⁹, volviendo a tratar ese rechazo al ilusionismo que buscaba mostrar la realidad como tal, y que caía en unos efectos de ilusión fruto de la utilización de la materia que hace Judd. Destaca que esa ilusión que aprecia en sus objetos se manifiesta a través de su propia presentación física con las posibilidades de interacción entre la obra, su materialidad, y su extensión en el espacio en que se haya. Peñaranda afirma que Donald Judd defiende un espacio real, que sólo se alcanza desde las posibilidades sensoriales perceptivas que producen una emoción o una sorpresa, enunciando al respecto que:

Se establece así el suficiente grado de curiosidad y perplejidad que hace de la pieza una obra suficientemente interesante de mirar⁹⁰.

Tras esta revisión de las fuentes bibliográficas que abordan el tema espacial en la obra de Donald Judd, se desprende que han sido dos las lecturas

⁸² D. RASKIN, "Judd's moral art", en SEROTA, N., *Donald Judd* (cat.), Tate Modern, Londres, 2004, pp. 79-95.

⁸³ D. RASKIN, "The shiny illusionism of Krauss and Judd", en *Art Journal*, marzo, 2006, pp. 6-21.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ D. RASKIN, *Donald Judd*, New Haven, 2010.

⁸⁶ N. SEROTA, "Donald Judd: a sense of place", en SEROTA, N., *Donald Judd* (cat.), Tate Modern, Londres, 2004, pp. 99-110.

⁸⁷ M. STOCKEBRAND, *Chinati: the visión of Donald Judd*, New Haven, 2010.

⁸⁸ N. SEROTA, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁹ L. PEÑARANDA, *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*, Barcelona, 2013.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

29. Donald Judd, *Untitled*, 1970. Latón y plexiglas color rosa, 10 unidades de 101,6 x 78,7 x 23,0 cm cada una, con una altura total de 4,7 m. *Judd Foundation*.



30

fundamentales que se han realizado. Por un lado, se ha tratado el concepto de espacio como cualidad esencial interior a sus objetos, mientras que por otro se ha enunciado la activación de la espacialidad de su propio exterior. En ambos casos se pasa por alto la definición de dicho término en clave arquitectónica, que partiría desde el propio vínculo entre los procesos de generación del espacio en sus *specific objects* con los que tienen lugar en el campo de la arquitectura. El estado de la cuestión evidencia por tanto un vacío temático en lo que respecta a esas categorías espaciales presentes en la obra de Donald Judd dentro de un marco arquitectónico, que invita a comprobar si dichos objetos son producto de una idea de espacio próxima a la arquitectura.

A partir de la reflexión y la revisión crítica efectuada, se tratará de abordar el conjunto de ideas sobre el espacio que, en relación con la escala, la composición y la percepción, configuran la teoría espacial presente en la obra de Donald Judd. De ese modo podrá completarse la concepción espacial que el artista manifiesta en su producción artística, muestra de un vocabulario próximo a lo arquitectónico.

1. Concepto Espacio-escala

El rechazo de la ilusión que propugnó el *Minimal Art* condujo a Donald Judd a abandonar el medio pictórico en el que se había iniciado, en favor de unos objetos tridimensionales que define de manera expresa en su influyente artículo *Specific Objects*⁹¹. Reconoce abiertamente sus primeras prácticas artísticas en el mundo de la pintura, a partir de las cuales empieza a innovar con distintos elementos, que serán la puerta de acceso a las nuevas posibilidades de la tridimensionalidad⁹². De ese modo es como Judd consigue romper con las prácticas del expresionismo abstracto que, destacando por el énfasis en el color y en la espontaneidad de la aplicación de la pintura, resultaban admirables en lo que respecta al gran tamaño y escala que adquirirían sus obras⁹³.

La cualidad objetual que caracterizaba a las nuevas piezas escultóricas (Fig. 30), unida al definitivo distanciamiento con el ámbito pictórico, llevó a Donald Judd a buscar un nuevo lenguaje que se serviría de la escala como elemento básico en la creación de dicho marco estético. El empleo de mayores tamaños para las nuevas obras que el artista producía, venía determinado por la utilización de novedosos materiales de alta resistencia y de procedencia industrial, transformados con las propias técnicas del ámbito de la construcción⁹⁴. La concepción de la escala en relación al espacio que Judd había adquirido gracias a dichas técnicas de fabricación industrial, le llevaron a crear unas piezas de gran tamaño, que rivalizaban de forma visual con las obras de arquitectura desde la experiencia espacial de las mismas. Rompiendo de esa manera con la idea tradicional de la nobleza de los materiales, se produce un cambio de mentalidad que favorece el empleo de la escala por parte de Judd y otros artistas minimalistas. En palabras del propio Javier Maderuelo:

La concepción de un arte de estas características marca una ruptura radical con las preocupaciones escultóricas del pasado, concentrando el esfuerzo artístico en realizar una escultura deliberadamente inexpresiva que necesita poseer otros valores, por ejemplo, el tamaño gigante, que contrarresten la ausencia de expresión a que ha conducido el reduccionismo o el esquematismo⁹⁵.

⁹¹ D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, pp. 74-75.

⁹² B. HOOTON, *op. cit.*, pp. 1-2. Judd explica su iniciación como pintor en sus años de aprendizaje con los artistas pictóricos Louis Bouché, Louis Bosa y Will Barnet.

⁹³ D. JUDD, "Abstract..." *op. cit.*, p. 8.

⁹⁴ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 87.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

30. Donald Judd, *Untitled*, 1961. Óleo sobre masonite y madera, combinado con una bandeja de aluminio en su parte central, 122,2 x 91,8 x 10,2 cm. *Judd Foundation*.

Las grandes escalas con las que empezaron a trabajar esos artistas a partir de los años sesenta, llevó a que las propias obras adquirieran unas dimensiones inabarcables para la mirada. Así, los *specific objects* de Donald Judd competían de manera inevitable con la arquitectura, empleando espacios hasta entonces sólo utilizados por la misma, así como algunos de sus materiales y procesos constructivos. El artista había expresado su postura acerca del empleo de dichos materiales, en sustitución del lienzo y el óleo, como lo más adecuado para la creación espacial a través del correcto manejo y control de la escala⁹⁶.

Como vemos, nos encontramos ante una creación artística que comparte muchas similitudes con la arquitectónica, donde Donald Judd elabora a través de sus planos descriptivos la información suficiente para realizar sus objetos a una escala mayor que la utilizada en dicho proceso proyectual. Judd, al igual que el resto de escultores que desde los años sesenta comenzaron a incluir en su hacer artístico un hábil manejo de la escala, eran conscientes del paralelismo que podía establecerse entre la arquitectura y la escultura a la luz de sus creaciones⁹⁷ (Figs. 31, 32 y 33). Desde la crítica, Lucy Lippard se hace eco de esa situación, reflejando cómo dichos autores rechazaban enfrentarse con el ámbito arquitectónico:

Los conceptos de escala subyacentes en las estructuras inimaginables de Smith, en las concepciones de Morris y en las unidades repetidas de Judd, son muy distintos y a menudo opuestos unos a otros. Sin embargo, a todos estos hombres se les ha molestado a menudo con el hecho de que sus obras, como otras esculturas grandes o primarias, han sido comparadas con la arquitectura⁹⁸.

La escala y las dimensiones han contribuido de ese modo, junto con otras características de los objetos específicos, a establecer unas comparaciones inevitables en el empleo de un espacio que hasta ese momento sólo era utilizado por el ámbito de la arquitectura. En ese punto, el propio Donald Judd otorga gran importancia a través de sus artículos a la proporción empleada en el manejo de la escala, como definición del arte y la arquitectura. El artista estadounidense considera que la proporción y la escala son los elementos capaces de generar un espacio coherente e inteligente en el proceso perceptivo del espectador⁹⁹.

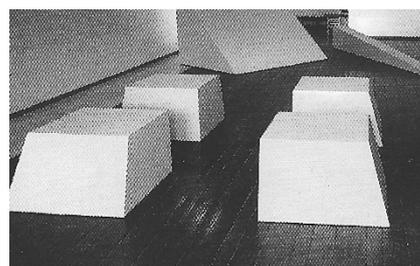
El interés por las concomitancias entre el arte y la arquitectura en relación a la escala, llevó a extender el debate a la producción de mobiliario que Donald Judd también estaba llevando a cabo de manera paralela. Para él, la escala es lo que puede llevar a asimilaciones de sus *specific objects* con los muebles que diseña, que cuentan con una componente conceptual y funcional que los caracteriza y diferencia del resto de creaciones¹⁰⁰. Es precisamente ahí donde incide Judd, defendiendo que la configuración y escala con la que cuenta el arte no puede trasladarse a la arquitectura y al mobiliario, pues la función de éstos pasa por responder a una extrema y necesaria funcionalidad. Sin embargo, su creciente y demostrado interés



31



32



33

⁹⁶ D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, p. 76. Aludiendo a la misma idea, Barbara Haskell establece el origen espacial de la producción escultórica de Donald Judd en sus obras de pared, afirmando que los nuevos materiales empleados no evocaban una realidad superior. Véase en B. HASKELL, *op. cit.*, pp. 27-30.

⁹⁷ J. MADERUELO, *La idea...* *op. cit.*, p. 91. El autor continúa hablando del creciente tamaño de las obras de arte hasta llegar al *Land Art*, al que compara por su escala con las empleadas en el urbanismo, así como en la geografía.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 91.

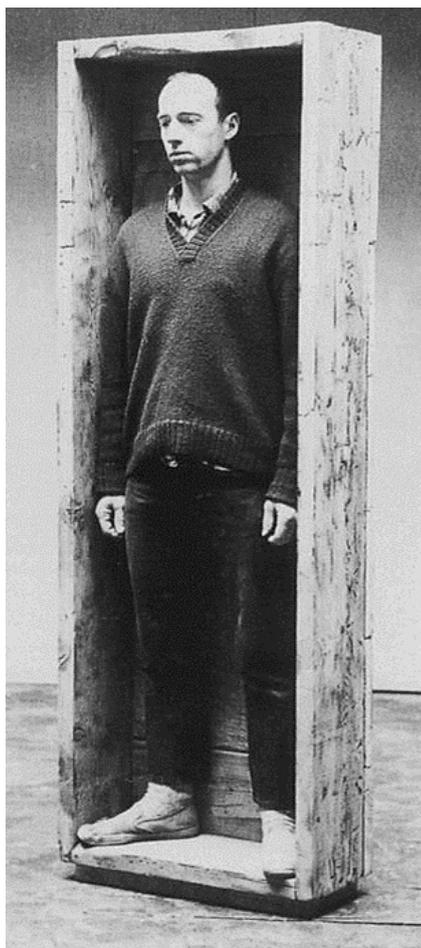
⁹⁹ D. JUDD, *Donald Judd: Architecture...* *op. cit.*, p. 28. Al referirse a la proporción y escala empleadas en la arquitectura, alaba la manera en que el *Museo Kimbell* de Louis Kahn en Texas o el *Edificio Seagram* de Mies van der Rohe en Nueva York, representan el avance y la innovación en la utilización de dichos términos.

¹⁰⁰ B. HUCK, *Donald Judd Furniture: retrospective*, Rotterdam, 1993, p. 88.

31. Exposición *Black, White and Gray* celebrada en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, entre el 9 de enero y el 9 de febrero de 1964. *Wadsworth Atheneum*.

32. Exposición *10* celebrada en la Dwan Gallery de Nueva York, entre el 4 y el 29 de octubre de 1966. *Dwan Gallery*.

33. Robert Morris, *Untitled*, 1966. Madera contrachapada pintada en color blanco y fibra de vidrio, diversas medidas. *Dwan Gallery*.



34

por los tres ámbitos, hace que existan toda una serie de interferencias reconocibles entre el conjunto de su producción o propuestas en cualquiera de esas tres disciplinas¹⁰¹.

A través de ese concepto que involucra al espacio en relación a la escala, los escultores del *Minimal Art* reclamaban unas condiciones de presencia para sus objetos, que llevaban a medirse con el cuerpo del espectador en un intento por competir física y volumétricamente con las obras arquitectónicas en las que se instalaban¹⁰². Esa constante preocupación por las condiciones perceptivas que vinculaban al espectador con las obras artísticas a través del tamaño, llevó a Donald Judd a adaptar alguno de sus objetos de pared a pared, activando el espacio de las salas expositivas¹⁰³. De ese modo el espacio total se altera, y el tamaño lleva a la comparación del objeto con el cuerpo humano.

La mencionada relación establecida entre los *specific objects* de Donald Judd con el cuerpo humano, tendría que ver con las interpretaciones llevadas a cabo a finales de los años sesenta, que determinan unas cualidades teatrales en ese nuevo arte incluyendo de manera indiscutible al espectador. La escala de cada una de las obras obliga a la persona que las contempla a reajustar su posición y distancias, convirtiendo a ésta en un sujeto y a dicha obra en el objeto. Es por todo ello que algunas interpretaciones respecto al arte de Judd y del *Minimal Art* en general lo relacionan con cualidades que dan muestra de un auténtico antropomorfismo¹⁰⁴. Al igual que Michael Fried, Robert Morris también se refiere al tamaño y aprecia el cuerpo humano como un factor de escala en la experiencia de la percepción (Fig. 34). Deduce de la obra de nuestro artista de estudio, que la confrontación entre el tamaño corporal y el objeto hace pensar en un espacio intermedio que está implícito en tal comparación¹⁰⁵. Como el propio Donald Judd reconociera acerca de la escala a través de una entrevista realizada por Barbara Rose en el año 1965:

La medida de las obras resulta para mi fundamental. No sólo considero los materiales y el color por sí mismos sino en relación con el tamaño¹⁰⁶.

Como expresan sus propias palabras, Judd concede una gran importancia al manejo de la escala en sus obras, que se ve reflejado en el contraste entre el considerable tamaño que llegan a adquirir algunas de ellas, y las pequeñas proporciones de los detalles que proyecta para su construcción. A pesar de trabajar con elementos unitarios de reducidas dimensiones y espesores, algunos de sus objetos llegan a requerir para su exhibición salas completas, donde su presencia invade un espacio que obliga al espectador a tomar conciencia de la obra en su contexto espacial. Es por ello que los objetos específicos de Donald Judd modifican el espacio, cobrando en muchas ocasiones la cualidad de percepción monumentalista¹⁰⁷. La actividad artística de Judd da muestra del amplio repertorio de escalas con las que lleva a cabo su obra, realizando otra serie de objetos que, a pesar de contar con menores dimensiones, siguen reflejando su condición de presencia por la *Gestalt*¹⁰⁸.

¹⁰¹ D. JUDD, "It's hard..." *op. cit.*, p. 189.

¹⁰² J. MADERUELO, *La idea...* *op. cit.*, p. 379.

¹⁰³ D. JUDD, "Some aspects..." *op. cit.*, p. 94. El artículo de Donald Judd aparece recogido en D. ELGER, *Donald Judd: colorist* (cat.), Ostfildern, 2000, pp. 79-116.

¹⁰⁴ M. FRIED, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ R. MORRIS, *op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁰⁶ P. TUCHMAN, *op. cit.*, p. 27. La entrevista realizada a Donald Judd por Barbara Rose en el año 1965 fue recogida años más tarde en el catálogo de la exposición *Minimal Art* que organizó la Fundación Juan March en Madrid en el año 1981.

¹⁰⁷ J. MADERUELO, *La idea...* *op. cit.*, p. 379.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 380.

34. Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1961. Madera de abeto, 188,0 x 63,5 x 27,0 cm. *The Living Theatre de Nueva York*.



35

El concepto de escala que Donald Judd elabora en la definición de su teoría espacial a través de sus *specific objects*, pone de manifiesto su continua preocupación por cuestiones que se aproximan al ámbito arquitectónico, y que supusieron una ruptura con el arte anterior a partir de la década de los años sesenta del pasado siglo XX. La definición de las reglas compositivas es otra de las cuestiones que Judd va a elaborar, siendo uno de los puntos esenciales de su discurso teórico en la concreción del concepto de espacio con que materializar su obra.

2. Concepto Espacio-composición

La sensibilidad común compartida por la generación de jóvenes artistas que conformaban el *Minimal Art*, reflejaba el recurso a procesos de producción en serie y diseño con formas simples, que parecían eliminar cualquier resquicio de emoción en la contemplación de ese nuevo arte. El modo en que Donald Judd entendía su práctica artística, difería en parte de la del resto de autores. Pero a pesar de que el movimiento no definió de manera conjunta sus características, todos ellos quedaban vinculados en su hacer artístico por compartir en su estética una reducción formal, así como una gran simplicidad¹⁰⁹. De esa manera, los nuevos términos en los que se estaba moviendo la escultura, requerían una nueva reelaboración de los procedimientos compositivos que, atendiendo a lo que Rosalind Krauss indicara, se posibilitan a través de un conjunto de relaciones complejas en lo que denominara como campo expandido de la escultura¹¹⁰. Ese nuevo escenario en que se movía el nuevo arte, contaba con toda una serie expandida de posiciones para que el artista las ocupara y explorase, determinando en cada caso sus características formales y la composición de sus objetos en el espacio (Fig. 35).

Las reseñas y críticas de arte que Donald Judd elaboraba en algunas de las revistas más acreditadas del momento, dejan entrever su posición contraria al método de composición relacional, que se fundamenta en el equilibrio de sus partes dando lugar a una creación armoniosa. El método no relacional que postula Judd, erradica la necesidad de que exista dicha armonía compositiva, en favor de otros procedimientos que tendrían que ver con el carácter holístico de la obra de arte¹¹¹. La antigua tradición derivada del *collage* cubista basado en el equilibrio de las partes, ya no le era válido a Judd para poder desarrollar el nuevo arte en el espacio. En base a todo ello, James Meyer expresa lo siguiente:

¹⁰⁹ J. MEYER, *op. cit.*, p. 18.

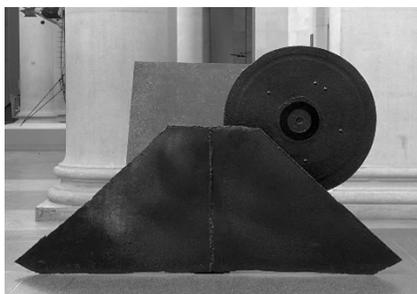
¹¹⁰ R. KRAUSS, "Sculpture..." *op. cit.*, p. 43.

¹¹¹ J. MEYER, *op. cit.*, p. 25. El autor amplía cómo el *Minimal Art* se mostró contrario al enfoque compositivo característico de la perspectiva del Renacimiento, que posteriormente daría paso al movimiento cubista eliminando la profundidad, manteniendo una coherencia pictórica con el mismo gesto compositivo.

35. Donald Judd, *Untitled* (objeto para Susan Buckwalter), 1964. Esmalte sobre aluminio y hierro galvanizado, 76,2 x 358,2 x 76,2 cm. *Judd Foundation*.



36



37

En opinión de Judd, este modo aparentemente más directo de trabajar suponía algo más que un cambio de técnica. El equilibrio compositivo era una reliquia censurable del arte europeo y de la filosofía racionalista. La pintura y la escultura europeas imponían una ficción de comprensión global, que insinuaba que se podía representar el mundo de una manera singular, coherente y verdadera¹¹².

Se desprende de ello que la pintura de caballete que se estructuraba a partir de una jerarquía compositiva, estaba dejando paso a una nueva expresión artística, que tomaba como punto de partida un diseño integral no jerárquico. Así, mientras que la práctica pictórica europea evocaba un espacio ilusorio, Donald Judd aboga por un espacio real donde sus *specific objects* no dieran muestra de un equilibrio cubista de las partes como sucedía con las esculturas de David Smith y Anthony Caro (Figs. 36 y 37). Buscando una entidad literal y unificada, las prácticas que Judd defendía trataban de encontrar ese elemento identificativo que, distanciándose de todo lo anterior, representara el nuevo arte norteamericano.

Dentro de su visión espacial en relación a la composición, Donald Judd reconoce una simetría en su trabajo provocada por ese intento de deshacerse de cualquier efecto compositivo que representara los valores y sentimientos de la tradición europea con la que quería romper. De esa manera, se muestra contrario al racionalismo que como un sistema a priori expresa un pensamiento de antemano que él prefería cuestionar¹¹³. Ese conjunto de afirmaciones que implicaba que la pintura no parecía el medio más indicado de expresión artística por su ilusionismo implícito, proponían un cambio orientado a las relaciones producidas en el espacio real en el que Donald Judd va a desenvolverse¹¹⁴.

Inmersos ya en un arte que operaba en la tridimensionalidad, Mel Bochner aprecia a través de su conocido artículo *The serial attitude* cómo se está empleando en las primeras obras del *Minimal Art* un orden serial entendido como un método compositivo y no como un estilo¹¹⁵. El mencionado autor advierte en dicho método de composición una modularidad, que podría tener su origen en la propia práctica arquitectónica. Dando un paso más en dicha comparación, Bochner ve cierta analogía con el mundo de la música, puesto que considera que ésta ha estado siempre muy relacionada con las ideas expresadas de manera serial¹¹⁶ (Fig. 38). Así, se plasman los conceptos que se estaban evidenciando a mediados de los años sesenta, referidos a esa noción compositiva con la que el propio Donald Judd va a elaborar sus objetos.

De las primeras obras que realiza el artista estadounidense ya se desprende la importancia que le otorga a la integridad, la unidad o la indivisibilidad, y es a través de la repetición de unidades idénticas como entiende Judd que puede garantizarse ese carácter integrador en unos objetos cuyo material esencial no es otro que el espacio¹¹⁷. En esa definición de los conceptos compositivos, y desde una perspectiva que se mueve entre lo artístico y lo arquitectónico, Donald Judd rechaza los términos de orden y estructura, debido a que sus *specific objects* no hacen referencia a leyes

¹¹² *Ibíd.*, p. 25.

¹¹³ L. LIPPARD, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁴ C. HARRISON y P. WOOD, *op. cit.*, p. 821. Se concede en la publicación un gran peso al texto *Specific Objects* de Donald Judd, considerándolo el punto de inicio en el desarrollo de un nuevo arte que nace en los Estados Unidos.

¹¹⁵ M. BOCHNER, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 30. El orden serial característico del *Minimal Art* ha sido comparado en múltiples ocasiones con la música, que pocos años antes de que lo hiciera la escultura, tomó conciencia de la idea rítmica de los silencios como demostrara el músico y compositor John Cage. Véase en J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 103.

¹¹⁷ M. FRIED, *op. cit.*, pp. 12-13.

36. David Smith, *Cubi XIX*, 1964. Acero inoxidable con base cuadrada, 286,4 x 148,0 x 101,6 cm. *Tate Modern de Londres*.

37. Anthony Caro, *Twenty-Four hours*, 1960. Acero pintado en color negro, 138,4 x 223,5 x 83,8 cm. *Tate Modern de Londres*.

generales o a un orden cósmico. Su producción artística respondería más bien a un orden simple de unos elementos junto a otros, así como a un orden antiplatónico que da muestra del rechazo al ilusionismo de la tradición pictórica y escultórica occidental. De lo anterior deriva la negación de las interpretaciones que implicaban la existencia de un significado más allá de la mera realidad del objeto, puesto que según Judd no existiría nada más que aquello que vemos. Ese orden visual del que Luis Rojo y Emilio Tuñón hablan tendría que ver con lo repetitivo, lo seriado, la continuidad isotropa, así como lo intencionado, pero no gestual¹¹⁸. En relación con ese ámbito perteneciente a la arquitectura, abordan los mecanismos compositivos del artista diciendo que:

Puede avanzarse ya, por tanto, que las incursiones de Judd en el campo de la arquitectura vendrán mediadas por la creación del espacio por medio de la repetición de unidades equivalentes y una poética de los materiales que afirma la relación necesaria entre forma y contenido [...]. Así, Donald Judd mezcla los mecanismos de la seriación repetitiva, común en su manipulación de los objetos, con una idea del asentamiento concebido como acotación del espacio¹¹⁹.

El citado mecanismo de composición condujo a un amplio sector de la crítica a considerar el *Minimal Art* como una corriente que denotaba un carácter reduccionista, simplista e infantil. Empleando dicho método compositivo basado en la colocación de un elemento detrás de otro, Judd se oponía a dicha idea de reducción total defendiendo una percepción que, lejos de las diferentes interpretaciones que se estaban realizando, se hacía reflexiva y compleja¹²⁰. Ese orden serial que lleva a la práctica Donald Judd con la realización de sus objetos, y que se mueve entre lo escultórico y lo arquitectónico, se concretará en la búsqueda de un tipo de creación entendida como un todo unitario.

Robert Morris, considerado como uno de los teóricos más significativos del *Minimal Art* junto con Donald Judd, ya preconizaba un cambio orientado hacia la utilización de unos elementos que se concretaban en espacio, luz y materiales industriales, operando de forma concreta y literal. Aludiendo a la escasez de escritos que sobre escultura se estaban realizando a finales de los años sesenta, el artista fija su atención sobre el concepto de unidad, que entiende como esa cualidad del nuevo arte a la que considera como una especie de energía proporcionada por la *Gestalt*¹²¹. Judd, Morris, y el resto de artistas, rechazaban su inclusión en un término que describiese un movimiento, pero sus características comunes referidas al uso de las formas en serie, modulares y repetitivas, les vinculaba de manera inherente en sus prácticas artísticas. Los propósitos compartidos, en los términos que Robert Morris apuntara, se encaminarían de ese modo hacia la creación de un arte que no fuese jerárquico entre las partes y que se tratase como una unidad o totalidad¹²².

El arduo esfuerzo de Donald Judd por crear un objeto artístico que implicara una cosa nueva en sí misma, sin suponer un elemento híbrido entre la pintura y la escultura, le llevó a considerar unas creaciones que se entendían como ese todo que tiende a lo unitario. Para Judd no era necesario



38

¹¹⁸ L. ROJO y E. TUÑÓN, *op. cit.*, pp. 4-6. La creación del espacio a través de la repetición de unidades equivalentes conduce en el texto a relacionar sus *specific objects* con las intervenciones arquitectónicas que Donald Judd realiza.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 7 y 10.

¹²⁰ H. FOSTER, *op. cit.*, p. 39.

¹²¹ R. MORRIS, *op. cit.*, p. 228. El concepto de totalidad en relación a la *Gestalt* había sido ampliamente tratado por Rudolph Arnheim, que consideraba que una zona del campo visual dependía del contexto total, así como la estructura del conjunto podría verse alterada por cambios locales. Véase en R. ARNHEIM, *op. cit.*, pp. 82-84.

¹²² J. MEYER, *op. cit.*, p. 25.

38. John Cage, *Partitura 4'33"*, 1952. Tinta sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (reproducción). *The Museum of Modern Art*.



39

que una obra tuviese muchas partes interesantes para mirar, pero sí consideraba que el éxito o fracaso de sus *specific objects* dependía de su capacidad para suscitar la contemplación¹²³. Ese carácter integrador de las piezas que Judd elabora, ha dado lugar a la utilización del concepto de *wholeness* para referirse a la idea de totalidad, que se desprende de los objetos específicos donde no se producen relaciones entre las partes, sino repeticiones de lo idéntico o con ligeras permutaciones¹²⁴. De ese modo, Donald Judd emplea unas formas únicas en busca de una totalidad que se ha expresado en los siguientes términos:

En la obra de Judd, la singularidad, producto inicialmente de una aparente simplificación de recursos, se constituye en una totalidad que elimina las partes sucesivas en pro de la continuidad de superficie y formas, la cual pasará a convertirse en una unicidad que se multiplica en una constante búsqueda por llegar a los límites de su presentación múltiple sin haber perdido su singularidad¹²⁵.

La unicidad que manifiesta Donald Judd en su obra no se traduce necesariamente en la supresión de las partes, sino que en ocasiones va a reflejar el trabajo con las mismas que no abandona la totalidad del conjunto¹²⁶. Las variaciones que el artista efectúa entre alguna de sus creaciones, favorecen la espacialidad interior que se crea en sus objetos de manera similar a como lo realizara con su producción de mobiliario analizada en diversas exposiciones organizadas al respecto¹²⁷. Así, Judd explora la singularidad de cada obra artística a través de los materiales, el color, así como el conjunto de divisiones o particiones que muestran y ofrecen diversas configuraciones espaciales. Ese conjunto de planos que constituyen las distintas variaciones de los objetos de manera interior a los mismos (Fig. 39), son uno de los recursos que emplea Judd en la creación del espacio gracias al desarrollo de los nuevos materiales industrializados y los avances de la técnica¹²⁸. Con todo ello, consigue mostrar una unidad entre las piezas que incorporan pequeñas alteraciones, de manera paralela a la repetición de elementos idénticos a través del concepto compositivo basado en colocar una cosa detrás de otra.

¹²³ D. RASKIN, "Judd's moral..." *op. cit.*, p. 89.

¹²⁴ J. MADERUELO, *La idea...* *op. cit.*, p. 115.

¹²⁵ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 65. La autora describe el concepto de totalidad en la obra de Donald Judd a partir de los comentarios que éste realiza sobre la escultura de Jean Arp que entiende como un conjunto de formas al unísono.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁷ A. COLES, *A good chair is a good chair* (cat.), Ikon Gallery, Birmingham, 2011. El catálogo de la exposición llevada a cabo en 2010 da muestra del mobiliario de Judd a la luz de sus creaciones de arte e intervenciones de arquitectura.

¹²⁸ R. SHIFF, *Donald Judd* (cat.), David Zwirner, Nueva York, 2011. La exposición refleja la importancia material que Donald Judd concede a sus *specific objects* en la creación del espacio, aludiendo a la singularidad de las obras expuestas.

39. Donald Judd, *Untitled*, 1983. Madera contrachapada, cuatro unidades de 100 x 100 x 50 cm con una separación de 50 cm entre ellas. *Judd Foundation*.

Las cuestiones compositivas que Donald Judd refleja con su producción artística en la definición del concepto de espacio, evidencian la voluntad por conseguir la totalidad en sus obras, que alcanza a través de la forma y sus cualidades perceptivas. Es precisamente la percepción una de las cuestiones que configuran la teoría espacial de Judd, por su importancia en la generación de un ámbito que logra activarse con sus *specific objects* ante la presencia del cuerpo humano.

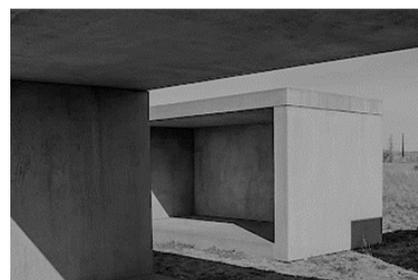
3. Concepto Espacio-percepción

Sobre la definición del concepto perceptivo con que trabajan los artistas del *Minimal Art*, Barbara Rose ya advertía cómo éstos pretendían que sus obras fueran entendidas como el conjunto de evidencias que implicaban una forma, ocupaban un espacio, tenían color y estaban hechas con material de tipo industrial. Donald Judd, en la manifestación de su propio arte, sólo admitía esa afirmación cuando los objetos eran percibidos en la experiencia de contemplarlos¹²⁹. En el salto producido entre su pintura temprana y la tercera dimensión, se ha considerado el color rojo cadmio como el elemento que le permitió ofrecer al espectador la percepción del espacio como uno de los hechos básicos de su producción artística¹³⁰. Elaborando así un lenguaje propio, Donald Judd se posicionaba a favor de un espacio real que era intrínsecamente más potente que el representado sobre una superficie plana (Figs. 40 y 41). De tal manera, ese nuevo arte en el espacio contaba con unas cualidades de presencia y evidencia, que eran obtenidas a través de la escala y las propiedades de la *Gestalt* como recurso en la percepción de dichos objetos:

Los efectos de presencia y evidencia se originan al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados¹³¹.

Esos conceptos de presencia y evidencia manejados en la experiencia perceptiva fueron interpretados a la luz de las opiniones de Michael Fried como un antropomorfismo crónico, perverso y teatral, que contradecía sus principios opuestos a la pintura tradicional. Pero es justamente en ese acto de la percepción donde muchos autores han dado con la clave del movimiento, al considerar que ese punto intermedio entre lo que vemos y lo que nos mira inquieta al espectador, que toma conciencia del espacio desde la presencia y evidencia del propio objeto específico¹³². A través de dichas cualidades, las obras de Donald Judd exploran una fenomenología de la percepción y de la presencia, que como ocurriera con el concepto espacial en referencia a la escala, ofrecen en su mecanismo perceptivo ciertos efectos de teatralidad¹³³.

Mientras que muchas de las obras del *Minimal Art* nacían en respuesta a la pintura y a la escultura, algunas manifestaciones del nuevo arte parecían estrechar lazos con el ámbito de la *performance*. Así lo ponen de manifiesto algunas esculturas de Robert Morris, que beben de la estética del compositor John Cage, donde las creaciones erradican toda muestra de sentimiento y alusión. El objeto artístico constituía de ese modo un pretexto para el encuentro corporal, mostrándose más cerca de un decorado teatral que de la obra de arte acabada en sí misma¹³⁴. Y es en esos términos como Michael Fried analiza de manera fundamental las cualidades



40



41

40. Donald Judd, *Untitled*: 15 grupos en el paisaje de Marfa, Texas, 1980-1984. Hormigón, 15 grupos de 2,5 x 2,5 x 5 m cada elemento (vista parcial). *Chinati Foundation*.

41. Donald Judd, *Untitled*: 15 grupos en el paisaje de Marfa, Texas, 1980-1984. Hormigón, 15 grupos de 2,5 x 2,5 x 5 m cada elemento (vista parcial). *Chinati Foundation*.

¹²⁹ R. KRAUSS, "Allusion..." *op. cit.*, p. 24.

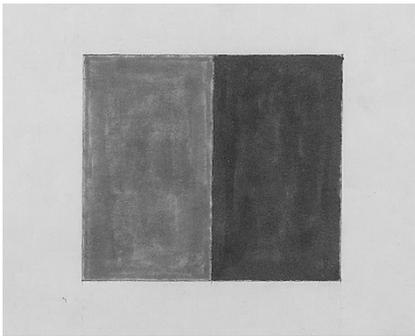
¹³⁰ T. KELLEIN, *op. cit.*, p. 11.

¹³¹ J. MADERUELO, *La idea...* *op. cit.*, p. 92.

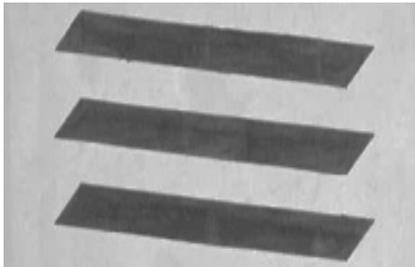
¹³² G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, pp. 44-47.

¹³³ S. MARCHÁN, *La historia...* *op. cit.*, p. 33.

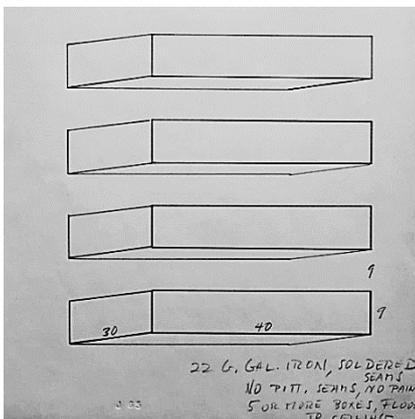
¹³⁴ J. MEYER, *op. cit.*, p. 25. La implicación de Robert Morris en la acción artística de la performance se debe a que fue miembro de la compañía de danza Judson Dance Theater.



42



43



44

teatrales de un nuevo arte, que incluyen de forma incuestionable al espectador. Espacio, luz y campo de visión del espectador son los elementos fundamentales según Fried que intervienen en la percepción de esos objetos que componen la producción artística del movimiento¹³⁵. Así, la aprehensión de las obras se hace desde varias posiciones y bajo unas precisas condiciones de luz en un contexto espacial cambiante, para conseguir como Donald Judd indicara que:

El espectador recorriera la estructura de manera tal que la perspectiva fuese materialmente vivida, en lugar de encontrarse trazada sobre un plano, al estilo de las obras maestras del Barroco y el *Quattrocento*¹³⁶.

Esa particularidad que hace alusión a los tintes de teatralidad con que parecen estar dotados los objetos específicos, también se aprecia en las incursiones arquitectónicas que del mismo modo efectuó Donald Judd. A través de las intervenciones espaciales que realiza para acoger sus *specific objects*, Judd consigue llevar al espectador por el espacio de cada pieza, dirigiendo su visión hacia los intersticios entre objetos, así como al horizonte que pretende controlar¹³⁷. Se observa de esa manera cómo el concepto de teatro es uno de los últimos temas que incorpora Judd en su obra como planteamiento perceptivo.

Pero si hay algo en esa definición espacial realmente destacado referido a la percepción, es cómo la mirada busca un vacío principal que invita a la visión periférica de la acción, confirmando a nuestro sistema visual la existencia física de los objetos de Donald Judd como elementos generadores del espacio. Con esa preocupación por la aprehensión espacial, y vinculándose inicialmente con las prácticas pictóricas de Darby Bannard a través de sus rectángulos emparejados y Agnes Martin con sus estructuras apiladas (Figs. 42 y 43), Judd sigue un proceso de ordenación de sus objetos que se orienta a la percepción de los mismos por parte del espectador (Fig. 44). Para llevarlo a cabo, el artista hace que los conozcamos en una escala que nos permita experimentarlos plenamente sin que nos ofrezcan ideas preestablecidas de antemano sobre ellos¹³⁸. Así, Judd recurre nuevamente a la escala para garantizar esa percepción espacial que se produce en el encuentro entre la obra y el espectador:

Los mismos medios del arte han sido aislados y expuestos, forzando al espectador a encontrarse a sí mismo en el proceso de su percepción. Éste no recibe símbolos, sino hechos para hacer de ellos lo que pueda¹³⁹.

Donald Judd concede una importancia notable a la consideración del espacio que ha de albergar alguna obra de tipo tridimensional, puesto que aprecia y refleja cómo sus objetos específicos son activadores de una parte de la sala o de una zona al aire libre en que se ubican a través de la percepción. De ese modo, Judd sostiene que toda pieza genera un espacio en sus proximidades, mientras que el espacio de la escultura anterior constituía únicamente el residuo de un sólido¹⁴⁰. El artista era consciente de que la colocación de sus *specific objects* condicionaba la forma de contemplarlos, así como la manera en que el cuerpo del espectador respondía a ellos. De ahí deriva toda la exploración que efectúa en el tratamiento de

42. Walter Darby Bannard, *Untitled*, 1962. Tinta roja y verde sobre papel blanco, 21,6 x 19,7 cm. *Berry Campbell Gallery*.

43. Agnes Martin, *Untitled*, 1961. Tinta negra sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). *Tate Modern de Londres*.

44. Donald Judd, *Untitled*, 1965. Lápiz sobre papel blanco, 34,6 x 27,9 cm (fragmento). *Judd Foundation*.

¹³⁵ M. FRIED, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁶ P. TUCHMAN, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁷ U. P. FLÜCKIGER, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Basilea, 2007, p. 45. El autor aprecia la influencia de Bernini en Judd en cuanto al control de la luz y el espacio, que le vendría dada por su maestro Rudolph Wittkover con su libro titulado *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*.

¹³⁸ E. GOOSSEN, *op. cit.*, pp. 9-11.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁰ D. JUDD, "21 February..." *op. cit.*, p. 9.



45

los espacios de museos y salas expositivas. Criticando la forma en la que las instituciones museísticas manejaban esto, Judd ejemplifica con las intervenciones en su edificio de Nueva York y en el complejo de Marfa, la correcta organización de los espacios en los que cada obra debía instalarse para favorecer la percepción del elemento básico de todas sus obras como lo era el término espacial¹⁴¹.

Los efectos de ilusión que se reconocen en los objetos de Donald Judd, de manera contradictoria a sus propios planteamientos, son producto de su realidad física donde la estructura y la materialidad interactúan en favor de su expansión en el espacio real en que se encuentran instaladas (Fig. 45). Distintas voces del panorama crítico han considerado que Judd multiplica sus efectos ilusorios, en un intento por alcanzar ese espacio real, que sólo lograría a través de las posibilidades sensoriales perceptivas que ocasionan en el espectador reacciones emotivas¹⁴². Para Lourdes Peñaranda, la percepción posibilita un nuevo arte que:

Se trata para Judd, de ese arte fusionado al unísono con la vida, de ese interés que logra ilusionarnos hasta el punto de desvivirse en su propia ilusión¹⁴³.

El concepto espacial referido a la percepción ha dado lugar, a partir de todo lo anterior, a interpretaciones que consideran los objetos de Donald Judd como aquellos que aparecen en la memoria, es decir, existen igualmente dentro del espacio físico como en la mente del espectador¹⁴⁴. El panorama de escepticismo social que imperaba en los Estados Unidos de los años sesenta, había requerido de ideas filosóficas donde apoyar sus propias experiencias y superar la brecha entre el mundo material representado por el cuerpo, y el inmaterial que lo hacía con la mente. Asumiendo ese tipo de relación con términos como experiencia, fenómenos o estímulos, Judd concreta sus principios relacionados con la percepción a través del desplazamiento del espectador ante la obra, que Merleau-Ponty denominaba como perspectiva vivida¹⁴⁵.

El conjunto de conceptos arquitectónicos sobre el espacio que, relacionados de forma inherente con la escala, la composición y la percepción, configuran la teoría espacial presente en la obra de Donald Judd, han sido aunados como muestra de un lenguaje que le hacía aproximarse a la condición de arquitecto. En esos términos, la concepción espacial que el artista manifestó a través de su producción artística y sus escritos sobre la materia, llevarán a Donald Judd a ofrecer un espacio en expansión que brota de unos objetos específicos, moviéndose entre un arte de carácter industrial y el ámbito de lo arquitectónico.

¹⁴¹ N. SEROTA, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴² L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 214. La autora efectúa una búsqueda de los antecedentes del problema de la ilusión hasta las vanguardias de principios del siglo XX, desde donde parte para contextualizar la postura de Donald Judd.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 234.

¹⁴⁴ R. MORGAN, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁵ D. RASKIN, "The shiny..." *op. cit.*, pp. 6-8.

45. Donald Judd, *Untitled*, 1991. Aluminio anodizado, 5 unidades de 149,9 x 149,9 x 149,9 cm cada una. *Judd Foundation*.

EL ESPACIO EN EXPANSIÓN DEL OBJETO ESPECÍFICO



Todo el conjunto de relaciones que se pueden establecer entre los *specific objects* de Donald Judd con algunos edificios y propuestas arquitectónicas de los años sesenta y setenta del siglo XX, revelan unas características formales compartidas, vinculadas por la utilización de un concepto espacial afín. A partir de ello tratará de probarse cómo los objetos del artista se sirven de todo un repertorio material ligado a los procesos constructivos, vinculándose de manera inherente con las prácticas propias del ámbito de la arquitectura. La condición material, así como el conjunto de mecanismos que logran conferir el carácter holístico a la obra de arte, comprenden esos recursos que Judd empleaba que, como podrá descubrirse, articula con el firme propósito de conseguir la activación del espacio exterior de los objetos específicos. La escultura y la arquitectura se aproximarán de ese modo a través del tema esencial que vertebra el trabajo de investigación, concretándose con el descubrimiento de las múltiples posibilidades de expansión que ofrece el concepto del espacio. Con todo ello podrá comprenderse esa activación de la espacialidad exterior que genera con sus obras, y que se ha denominado como espacio específico, reflejando una correspondencia directa entre dichos objetos y la disciplina de la arquitectura.

CAPÍTULO IV

Hacia la condición específica de la creación espacial

Las relaciones formales que se pueden establecer entre los objetos escultóricos de Donald Judd con algunos edificios y propuestas arquitectónicas de los años sesenta y setenta del siglo XX, revelan unas características compartidas que, con posterioridad, alcanzarían otros ámbitos como la música, el mobiliario o el diseño. La considerable analogía entre dichos *specific objects* con los rascacielos prismáticos de Nueva York y las propuestas que estaba llevando a cabo el grupo denominado *Five Architects*, contrastan con las ideologías e intereses encontrados entre esos arquitectos y los escultores que teorizaban sobre el contenido conceptual de su obra¹. De ello se desprende que, dando unas respuestas concretas desde distintas disciplinas, se ha llegado a trabajos que comparten una serie de configuraciones formales, en respuesta a distintos problemas en los que trabajaban de forma simultánea.

Anticipándose a las prácticas del *Minimal Art*, los arquitectos del Movimiento Moderno ya habían ejemplificado con su trabajo los presupuestos puristas, que significaban los inicios de la modernidad. La arquitectura quiso eliminar de ese modo cualquier referencia en sus obras, como el sistema de órdenes que había marcado el Clasicismo, antes de que el resto de manifestaciones artísticas lo hicieran. En ese sentido, puede considerarse al ámbito arquitectónico como el precursor de las ideas que posteriormente desarrollan los artistas minimalistas, habiendo procurado convertirse en un arte no relacional que daría lugar a la máxima expresada por Donald Judd: *nada de alusiones, nada de ilusiones*². Los volúmenes geométricos que éste articula en el espacio, recuerdan en esos términos a la imagen de la arquitectura moderna enunciada en algunos escritos de Adolf Loos (Fig. 46) y Le Corbusier, que se concretaron en edificios como la *Villa Savoye*, así como otros de Pieter Oud o Mies van der Rohe³. Por todo ello, distintos autores han considerado al *Minimal Art* como el último intento por completar la vanguardia moderna, que habían desarrollado años antes los citados arquitectos.

Rompiendo con los planteamientos de la pintura de los años inmediatamente precedentes, el *Minimal Art* necesitó servirse de procedimientos, técnicas y materiales, que escapaban de los recursos que se empleaban en dicho medio pictórico. De ahí que se desprendan toda una serie de concomitancias con la arquitectura que tienen que ver con la utilización del espacio, el recurso a la geometría tridimensional, el empleo de unos



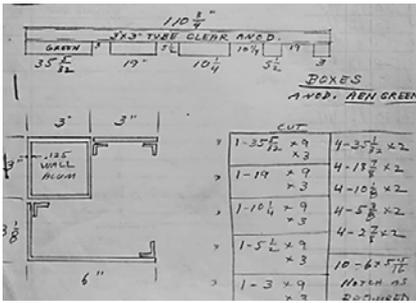
46

46. Adolf Loos, *Casa Müller*, Praga, 1930. La vivienda se distingue por su forma cúbica, donde la fachada blanca y limpia se traduce en un volumen austero. *Javier Maderuelo*.

¹ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 133.

² D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, pp. 74-82. A través del artículo, influyente en las prácticas del *Minimal Art*, Donald Judd sienta las bases de esa expresión, tratando de eliminar cualquier referencia a la realidad desde de la utilización del espacio real.

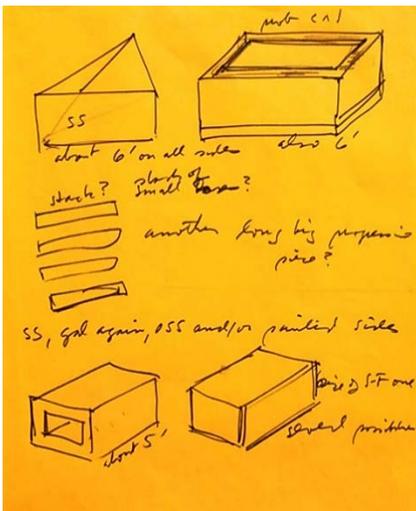
³ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 134.



47

materiales industriales y procedimientos constructivos, o incluso el propio diálogo que se establece con el entorno⁴. En cuanto a los vínculos entre ambas disciplinas, ya el escultor Adolf von Hildebrand apuntaba cómo la forma escultórica parecía adueñarse de ese espacio del ámbito arquitectónico, pero no sería hasta los años sesenta cuando se acentuaran los vínculos y nexos entre las dos disciplinas:

A partir de los años sesenta, la escultura abstracta profundiza en la reflexión sobre nociones como la escala, la materialidad o la relación con el lugar, que son también comunes a los intereses de la disciplina arquitectónica⁵.



48

Como un siglo atrás expresara Gottfried Semper, la personalidad artística y las cuestiones locales se aúnan en la materialización física como esencia del arte, reflejando una perfecta sintonía entre la arquitectura y las artes de tipo industrial⁶. Moviéndose en esos términos, Donald Judd promueve el uso de elementos industriales básicos, otorgando una gran importancia al pensamiento de una idea que se plasma a través del dibujo al modo de anteproyecto, en correspondencia con la misma práctica arquitectónica (Figs. 47 y 48). Se piensa, idea e imagina lo que construirán unos operarios, puesto que en ese punto es donde reside una de las claves del *Minimal Art*, que se concreta en la nueva tarea de armar, fabricar o construir. Esos nuevos procedimientos de trabajo tendrían que ver con el abandono de las prácticas formativas hacia el escultor clásico, que llevaría a autores como Judd a la realización de esos objetos ejecutados en dichos materiales industriales manufacturados. Y a través de esos componentes es como se logra el referido paralelismo con la arquitectura que, como Alberto Campo Baeza defiende, tendría que ver con aquellas constantes que persiguen el correcto equilibrio entre la luz, el espacio y la materia:

Los materiales con los que se construye la poesía o la música no pesan. Pero la arquitectura se construye con materiales pesados. Está inexorablemente sometida a las leyes de la gravedad. Hablar de que la gravedad construye el espacio arquitectónico es intentar subrayar su importancia no sólo como mera transmisora de cargas, sino como algo más importante: establecer el orden del espacio⁷.

Considerado como uno de los artistas norteamericanos más importantes del siglo XX, Donald Judd fue pionero en el uso de materiales industriales y fabricados en serie, dando lugar a una nueva corriente donde cambiarían las relaciones entre el artista, el objeto, el espectador y el espacio⁸. Pero en lo que respecta a la concepción espacial, se ha considerado a Walter Gropius como aquel que adoptó el tema como núcleo de la investigación artística de la *Bauhaus* y como punto de partida en los movimientos modernos. Desde dicho punto, los diferentes caminos que estaba tomando la arquitectura llevaron a interpretarla como una forma escultórica o estructural, que contrastaba con la de tipo vernáculo que perseguía una conexión con la historia⁹. La arquitectura podía leerse de ese modo como un objeto encontrado sometido a la realidad poética del paisaje industrial, guardando una estrecha relación con las obras de Donald Judd, que son el elemento de análisis de este estudio.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁵ J. M. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 145.

⁶ G. SEMPER, *op. cit.* En lo que respecta a esa relación, Semper enuncia unos principios que, influyendo en los tipos y en su evolución artística, se concretan en el material elegido, la técnica utilizada, así como en la finalidad práctica deseada.

⁷ A. CAMPO, *Principia Arquitectónica*, Madrid, 2012, p. 13.

⁸ M. STOCKEBRAND, *Donald Judd: the Multicolored Works*, New Haven, 2014, p. 9.

⁹ A. DREXLER, *Transformaciones en la Arquitectura Moderna*, Barcelona, 1982. El autor relaciona la interpretación escultórica con los conceptos de masa y texturas de Le Corbusier, mientras que la estructural la vincula con la arquitectura de piel y huesos de la que dio muestras con su obra Mies van der Rohe.

47. Donald Judd, *Fabrication Drawing Job 623B*, 1967. Lápiz y tinta negra sobre papel blanco, 21,5 x 28,0 cm (fragmento). *Judd Foundation*.

48. Donald Judd, *Untitled*, sin fechar. Tinta negra sobre papel amarillo, 21,6 x 27,9 cm (dibujo completo). *Judd Foundation*.

A través de lo anteriormente expuesto, la mayoría de las obras del *Minimal Art* renunciaban a la representación antropomórfica y a los materiales nobles, gracias a la presencia física que implicaba una inconsciente filtración del neoclasicismo según algunos autores, y que provenía de las cualidades de la *Gestalt*¹⁰. Atendiendo a lo que Le Corbusier dijera, los sólidos ideales serían los elementos más bellos de la creación puesto que logran leerse con claridad, habiéndose repetido como estructuras geométricas en distintos períodos históricos por considerarlas portadoras de una estabilidad eterna¹¹. En cuanto a dicha condición geométrica y simple de las nuevas esculturas minimalistas, la arquitectura también reclamaba de esa manera un planteamiento, que era en parte similar y en parte distinto al del resto de expresiones del arte.

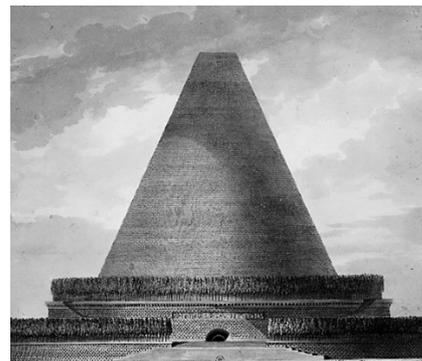
Como aproximación a esas influencias formales que se desprenden de los objetos tridimensionales de Donald Judd, nos encontraríamos ante las arquitecturas de Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux, que unen en sus propuestas razón y sentimiento en representación de las inquietudes de la Francia revolucionaria, a través de unas formas anti históricas, puristas, sublimes y abstractas (Figs. 49 y 50). Esa preferencia por la geometría simple fácilmente reconocible, adelantaba muchos de los principios de la mencionada teoría de la *Gestalt*, con la que los *specific objects* de Judd evidenciarían sus efectos de presencia y evidencia en su particular mecanismo de percepción. Al igual que Le Corbusier y Adolf Loos regresarán al cubo como esencialidad primaria¹², la abstracción de Boullée y Ledoux recurría a la utilización de unas formas elementales traducidas en un espacio con el preciso número de componentes, que ha llegado hasta las prácticas arquitectónicas más contemporáneas¹³. Relacionando esa arquitectura visionaria con los objetos escultóricos de Judd:

Sus preferencias por las formas geométricas, simples y expresivas, en lo que entendían como vínculo metafísico con los ideales sociales, morales y la naturaleza, les llevarán a explorar los efectos teatrales de las masas cúbicas¹⁴.

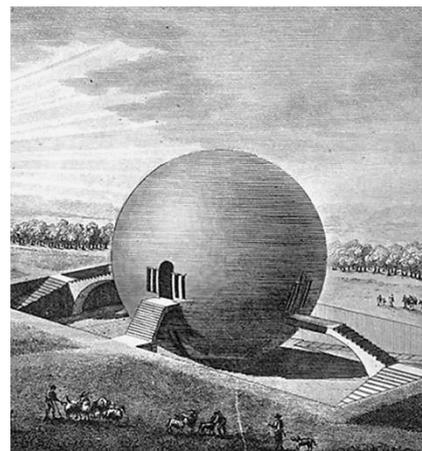
En un segundo lugar, la influencia de Buckminster Fuller fue más lejos de lo que puede reflejar la simple comparación formal con la obra de Donald Judd (Figs. 51 y 52), así como con la del resto de integrantes del *Minimal Art*. El arquitecto estadounidense había desempeñado la práctica docente en el *Black Mountain College* en los años cincuenta y sesenta, donde se habría formado una parte de los artistas que integrarían el citado movimiento¹⁵. De esa manera, Donald Judd podría haberse influenciado por esa configuración de carácter geométrico, puesto que:

El *Minimal Art* tiene posiblemente un punto de contacto con el empleo del tetraedro por parte del arquitecto Buckminster Fuller: el complejo unitario, compuesto de octaedros y tetraedros, es descomponible en tetraedros, que son el mínimo sistema energético dimensional y la configuración mínima de vectores¹⁶.

De todo lo anterior, podría deducirse que múltiples cualidades que han caracterizado a distintos períodos de la arquitectura, ya parecían apuntar hacia la propia escultura minimalista. Las formas prismáticas puras, el anti



49



50

¹⁰ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 137.

¹¹ S. GIEDION, *op. cit.*, p. 827.

¹² S. MARCHÁN, *La historia... op. cit.*, p. 31.

¹³ A. CAMPO, *La idea construida*, Madrid, 1996, p. 46. El autor considera que la arquitectura se expresa como idea construida, siendo sus componentes esenciales la gravedad y la luz, que construyen respectivamente el espacio y el tiempo.

¹⁴ C. MONTES, *Teoría, crítica e historiografía de la arquitectura*, Pamplona, 1985, p. 21.

¹⁵ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 137.

¹⁶ S. MARCHÁN, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Torrejón de Ardoz, 1986, pp. 100-101.

49. Étienne-Louis Boullée, *Temple of death*, 1795. Grabado sobre papel blanco, dimensiones desconocidas. *The Charnel-House*.

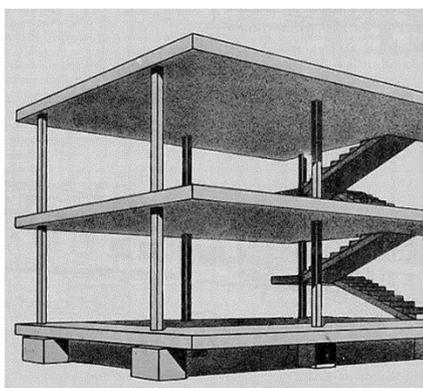
50. Claude-Nicolas Ledoux, *Maison des gardes agricole* (casa esférica), 1770. Grabado sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). *The Charnel-House*.



51



52



53

ilusionismo, la contundente presencia física, la doble lectura literalista y conceptual, así como la objetualidad, habían sido pretendidas con anterioridad por la arquitectura moderna. Esa condición de objeto a la que se habría llegado en el ámbito arquitectónico, no se mostró de forma tan expresa como años más tarde ocurriría con las obras escultóricas que pasaron a integrar la tendencia del *Minimal Art*. Pero el interés de Le Corbusier en su etapa purista por conseguir que la casa fuese considerada como una máquina de habitar, llevaron a la propia arquitectura hacia una posición de carácter objetual, donde edificios y objetos convergían por toda una serie de características comunes¹⁷.

El mero proceso de diseño y ejecución con que Donald Judd daba forma a sus *specific objects* eliminando cualquier rastro de autoría y personalidad, rememora las ideas del Estilo Internacional que rechazaban cualquier contacto con el lugar o entorno urbano, distanciándose de las condiciones del medio físico a través de sus repertorios de tipos edificatorios. Así, esos edificios podían repetirse de manera idéntica o con pequeñas variaciones, al igual que las series de cajas y objetos que Judd realizara¹⁸ (Fig. 53). Estas cuestiones, de las que se dará cumplida cuenta en partes sucesivas de la investigación, revelan esas semejanzas que conducen hacia el distanciamiento con la realización material del objeto artístico por parte de Donald Judd, quien se limita a pensar la obra y prever su resultado final, como lo hará posteriormente el arte conceptual.

El referido carácter objetual se presentaba de ese modo en los años sesenta y setenta, como un tema recurrente a propósito de las obras que integraban el nuevo arte¹⁹. Pero los propios objetos utilizados en la propuesta cubista, ya hablaban de un equilibrio dinámico que se traducía en movimiento y profundidad en la creación espacial de la arquitectura, leyéndose de manera más compleja en el ámbito de la pintura y de la escultura²⁰. La interpretación de esos edificios como objetos pertenecientes al movimiento que Donald Judd integrara, iría poco a poco diluyéndose desde que el hallazgo temporal abriera paso a toda una serie de relaciones entre las propias construcciones y el espacio que determinan. Poniendo fin a esa relación entre el carácter objetual con que contaba la arquitectura y las obras que integraban el *Minimal Art*, añade Josep María Montaner lo siguiente:

Frente a lo problemático que genera el objeto moderno aislado, ansioso de perfección y también de desmaterialización, que cada vez se presenta más deslegitimado, desencantado y sospechoso y, al mismo tiempo, producible en serie, sólo queda el camino de las relaciones entre objetos, los sistemas abiertos y complejos, la radicalidad de las formas dinámicas, creadas como proceso y que quieren llegar a estar sin ser impuestas ni definitivas²¹.

Con ese aparente distanciamiento de carácter interpretativo, se establece otra relación entre los proyectos de arquitectura que se articulan como un sistema y las propias creaciones espaciales de Donald Judd. Éste no entiende sus propuestas como simples objetos descontextualizados del lugar en que se exhiben o instalan, sino que presta atención a todo ese conjunto de relaciones que también se suceden entre las piezas operando con el espacio como verdadera materia artística.

51. Richard Buckminster Fuller, *Cúpula geodésica*, 1949. Fotografía de la maqueta, dimensiones desconocidas (fragmento). *Buckminster Fuller Institute*.

52. Donald Judd, *Untitled*, 1964. Tubos de hierro ensamblados mediante accesorios, 139,0 x 223,5 x 139,0 cm. *Judd Foundation*.

53. Le Corbusier, *Estructura Dom-ino*, 1914. Tinta sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). *Fondation Le Corbusier*.

¹⁷ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, pp. 142-143.

¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹ J. BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, México, 1977. El autor aborda las ideas de la época a través del conjunto de objetos que clasifica en: objetos funcionales, objetos no funcionales, y objetos esquizofuncionales.

²⁰ F. ZAPARAÍN, *Le Corbusier: sistemas de movimiento y profundidad*, Valladolid, 2001, pp. 31-35.

²¹ J. M. MONTANER, *op. cit.*, p. 18.



54

La preocupación por sus objetos específicos y por esos espacios donde se instalaban, llevó a Donald Judd a acrecentar su interés por la arquitectura, de la cual se había sentido atraído tempranamente desde la infancia. Así, Judd defiende la adaptación de la obra al terreno o al sitio concreto donde se ubica, pues considera que el carácter objetual de su obra no tiene ningún tipo de relación con esa descontextualización de la misma respecto al espacio expositivo en que se integra. Para explicar su postura, en relación a lo anteriormente expuesto, realiza una pequeña crítica a la obra arquitectónica de Le Corbusier, considerando que la arquitectura nunca se encontraría ajena a su contexto, sino que se halla ante unas condiciones concretas que han de ser tenidas en cuenta²². De esa manera, Donald Judd cuidó las intervenciones para su propio espacio expositivo, logrando un gran éxito en el terreno de la arquitectura, así como en la misma experiencia perceptiva del arte (Fig. 54).

En ese proceso de acondicionamiento del espacio para exponer sus *specific objects*, Donald Judd limpia la arquitectura preexistente y la considera como algo inherente al mismo arte. Procura con todo ello la correcta convivencia entre lo nuevo y lo viejo, otorgando una notable importancia a la naturaleza del lugar, que se ve reflejada en el empleo del adobe como material disponible en el entorno²³. Los conceptos de la preservación de la arquitectura y la reutilización adaptativa, llevaron a Judd a recuperar la belleza mediante materiales y elementos tradicionales, favoreciendo las propiedades visuales de las obras de arte que allí estaban destinadas a instalarse y exponerse. Abarcando así distintas prácticas, Donald Judd ofrece las posibilidades de un espacio que es capaz de poner en relación sus objetos con el paisaje circundante.

En lo que respecta a ese espacio como una de sus preocupaciones en la materialización de sus objetos escultóricos, Judd consideraba que la diferencia entre el arte y la arquitectura radicaba en el aspecto de la funcionalidad²⁴. Pero los mencionados intereses por lo arquitectónico serían lo que le habrían llevado durante sus años de formación, a interesarse por figuras como la del propio Le Corbusier, y otras como Walter Gropius o Rudolph Schindler. Con todo ello, se refuerza el alcance de esos años formativos en la práctica de la arquitectura, convirtiendo a sus objetos específicos en pequeños estudios arquitectónicos²⁵.

²² D. JUDD, "21 February..." *op. cit.*, p. 11.

²³ D. JUDD, "Marfa..." *op. cit.*, p. 22.

²⁴ L. ROJO y E. TUÑÓN, *op. cit.*, p. 10. Los autores consideran que la creación del espacio en la arquitectura que realiza Donald Judd, tendría que ver con el control de la luz, la escala y la búsqueda de un orden urbano a través de un patio.

²⁵ U. P. FLÜCKIGER, *op. cit.*, p. 23.

54. Edificio de Donald Judd situado en el 101 Spring Street de Nueva York, comprado en el año 1968, donde desarrolló el concepto de instalación permanente. *Judd Foundation*.



55

El repaso efectuado a los objetos de tipo industrial que Donald Judd produce en su hacer artístico, ha dejado entrever unas características tipológicas y formales que se han servido de un repertorio material ligado a los procesos constructivos, vinculándose de manera inherente a la misma arquitectura²⁶. Y ante ese escenario que reúne todo el conjunto de cualidades que configuran la definición del *Minimal Art*, se analizarán de manera pormenorizada todos los recursos que Judd empleaba, y que se aproximan al ámbito arquitectónico en los términos que se han expresado a través del presente capítulo. La condición material, así como el conjunto de mecanismos que logran conferir el carácter holístico a la obra de arte, se articularán con el firme propósito de alcanzar la activación del espacio exterior a los objetos específicos. La escultura y la arquitectura se aproximan de ese modo a través del componente esencial que vertebra el trabajo de investigación, y que se concreta en las múltiples posibilidades de expansión que ofrece el concepto del espacio.

1. La naturaleza de los materiales

El empleo de nuevos materiales que no habían sido tenido en cuenta en las distintas etapas precedentes de la creación artística, sería uno de los rasgos que mejor caracterizaría a la escultura y la arquitectura a partir de los años sesenta. El *Minimal Art* manifestó de ese modo un destacado interés por unos productos industriales que, a través de sus cualidades intrínsecas y físicas, lograban dar respuesta a la ley de la gravedad desde la materialidad más concreta²⁷. Materiales como el mármol, la piedra o el bronce, que se relacionaban con la talla y el modelado de las prácticas de la vieja Europa, serían rechazados por asegurar una perdurabilidad de la obra que les permitía resistir el paso del tiempo mejor que otros más comunes o de menor calidad²⁸, con los que Donald Judd y el resto de artistas minimalistas desarrollarían sus objetos.

Donald Judd elaboró su trabajo a partir de esos materiales vinculados a la producción industrial, que provenían de los propios procedimientos de la construcción de edificios. Y es ahí donde radica ese carácter arquitectónico de los *specific objects* como se apuntaba anteriormente, con la utilización de ese tipo de materiales, así como las técnicas constructivas que se asociaban a ellos. Pero el empleo de dichos materiales lo justifican algunos autores en Judd y en otros compañeros del citado movimiento, como una escasez de medios económicos acaecida en los años de su juventud. Años más tarde, conscientes de que el trabajo con dichos elementos se había convertido en enseña de una nueva actitud, no renunciaron a ello a pesar de contar con una disponibilidad de recursos, sino que optaron por desarrollar un perfeccionamiento de los propios acabados²⁹. Materiales como hierro galvanizado, acero laminado en frío, tubos fluorescentes, ladrillos refractarios, láminas de cobre, y otros más específicos en Donald Judd como plexiglás, acero corten o madera contrachapada, se emplearon de la manera más aséptica posible para preservar su identidad como valor de las nuevas obras de arte.

La postura adoptada por Judd, hace suya la máxima enunciada por su compañero y amigo Dan Flavin cuando expresa que resulta para él fundamental no ensuciarse las manos en el desarrollo de su hacer artístico, reivindicando el arte como pensamiento³⁰. Así, el acto físico de construir sus obras lo delegaba Donald Judd en obreros cualificados, especialistas

²⁶ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 111.

²⁷ B. ROSE, "La escultura norteamericana: del minimalismo al Land Art", en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, 1984, p. 268.

²⁸ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 119.

²⁹ *Ibid.*, p. 120.

³⁰ P. TUCHMAN, *op. cit.*, p. 14.

55. Donald Judd en el taller de Bernstein Brothers en el año 1968, supervisando una de las obras en proceso de ejecución que elaboraban técnicos cualificados. *Judd Foundation*.

en labores con los materiales referidos, que llevaban a la realidad el trabajo conceptual que el artista confeccionaba a modo de proyecto de arquitectura (Fig. 55). En defensa de esa posición, el mismo Dan Flavin sostenía en los primeros años del *Minimal Art* que:

Ya no es necesario que aprendáis a castigar la roca con martillos y cinceles, ni a destrozr planchas de metal con sopletes o sumergir el contrachapado en pintura; resumiendo, lo que ha constituido "el oficio" de la escultura contemporánea³¹.

Reclamando para sí mismo el estatus de arquitecto, Donald Judd transmite instrucciones a través de todo un conjunto de dibujos y detalles constructivos que realiza en su estudio, para que los obreros ejecuten materialmente sus obras al tiempo que él estudia la disposición de las mismas. Cada uno de sus objetos evidencia así respecto a su persona, una correspondencia similar a la relación que se establece entre el arquitecto y su proyecto construido. Tal es así, que la manera en la que Judd y el arte minimalista en general habían utilizado los materiales de construcción (Fig. 56), abrió una nueva vía a la arquitectura deconstructivista que figuras como Frank Gehry representaban. El propio arquitecto canadiense emplearía, generando todo un debate ante la crítica del momento, elementos como bastidores de madera vista, chapas onduladas pintadas, telas metálicas y paneles de madera aglomerada, que evidenciaban en sus fachadas las posibilidades de unos materiales que generalmente se relegaban a lugares ocultos y recónditos de la edificación³² (Fig. 57).

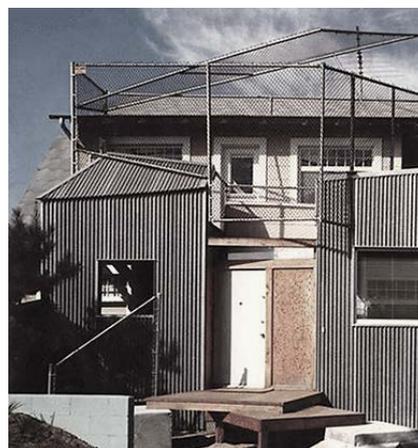
Desde los inicios de la realización de sus objetos específicos, Donald Judd había mostrado una indiferencia por el viejo arte de lo geométrico, manifestando un interés por la actividad que implicaba la construcción de sus obras, que le resultaba fascinante por la manera en la que los materiales se unían. Ante esa tendencia, Judd concede gran importancia a que cualquiera de sus objetos sea capaz de suscitar y de conservar un interés, que es el mismo que causa en él la propia materia de la que se conforman. Es decir, dicho poder de atracción tendría su origen en las características globales del conjunto, así como en la especificidad con la que cuentan los materiales que lo constituyen³³. Como había adelantado Hildebrand, la experiencia del movimiento y la visión relativa del observador que ahora se dirigía hacia la materialidad de los objetos de Donald Judd, se convertía en lo que distintos autores han calificado como elementos determinantes de la relación estética³⁴. Y esa cualidad específica de la materia que interviene en dicha relación entre la propia obra y el espectador que la contempla, la explica Judd del siguiente modo:

La mayoría de las obras exigen nuevos materiales, bien sean invenciones recientes o cosas no usadas con anterioridad en el arte... Los materiales varían enormemente y son, simplemente, materiales. Son específicos. En el caso de que sean usados directamente, son aún más específicos. Son también generalmente agresivos. Hay una objetividad para la inexorable identidad de un material³⁵.

Del mismo modo que ocurre con la interpretación formal de los objetos que integran el *Minimal Art*, Donald Judd emplea unos materiales sin que estos representen o aludan a nada. Se limitan a ser simplemente lo que son. La materia se presenta en esos términos de manera literal, reflejando una objetividad en esas obras que no implica ninguna otra cosa al margen



56



57

56. Donald Judd, *Untitled*, 1965. Aluminio y vidrio templado, 4 unidades de 86,4 x 410,2 x 86,4 cm en total. *Judd Foundation*.

57. Frank O. Gehry, *Gehry residence*, Santa Mónica, California, EE.UU., 1978. Imagen de la fachada exterior (fragmento). *Frank Gehry*.

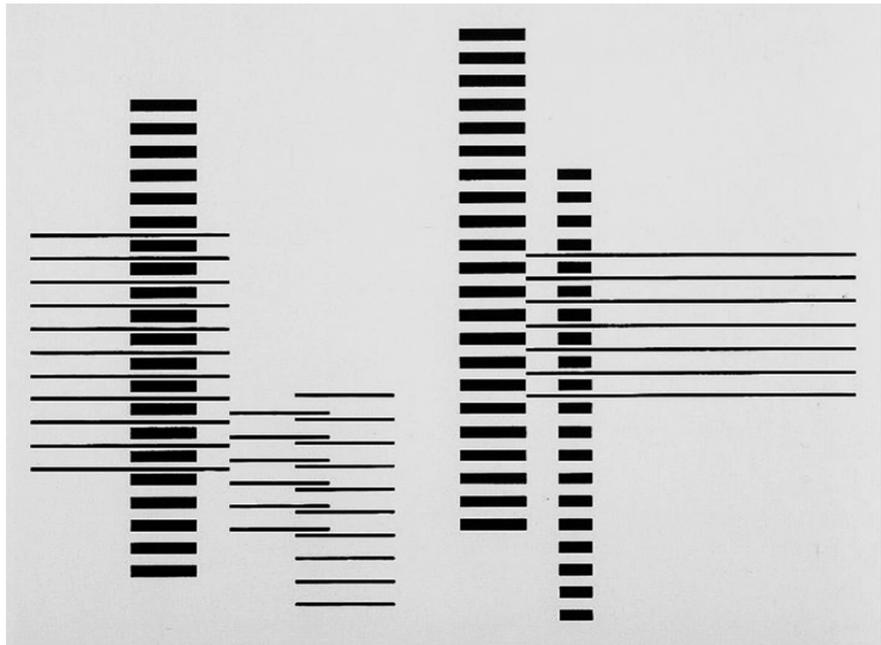
³¹ *Ibíd.*, p. 15.

³² J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 121.

³³ M. FRIED, *op. cit.*, p. 21.

³⁴ J. M. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 146. Junto con el material, considera el autor que la escala, el ritmo y la dirección, son los elementos que Donald Judd emplea para efectuar un diálogo con los límites del espacio acotados para la exposición.

³⁵ M. FRIED, *op. cit.*, p. 21.



58

de ellas mismas. Pero a pesar de ello, a mediados de la década de los ochenta, Judd descubre las nuevas posibilidades del color que surgen del proceso industrial³⁶, que sólo serían utilizadas como mero factor que potencia la condición material. Defiende el color en la arquitectura, justificándolo de algún modo en su obra, haciendo mención a casos concretos como Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, o el mismo Luis Barragán³⁷. El propio artista estadounidense entiende que el color no ocurre sin espacio, pero la materia se constituye como la vía para poder desarrollar los dos términos anteriores. Las superficies de los materiales que Donald Judd emplea en la construcción de sus objetos, le brindan la oportunidad de contribuir a la definición de su concepto espacial, ya que recordando la expresión de Le Corbusier:

El color es apto para aportarnos espacio³⁸.

A través de la utilización de esos nuevos materiales industriales, Donald Judd orienta su producción a la creación de un tipo de objetos con una condición muy específica, que se caracterizan por reflejar la apariencia de cajas o elementos cúbicos. Pero esa materialidad expresada en forma de caja no sería original del minimalismo norteamericano, sino que hundiría sus raíces en el arte europeo de las vanguardias. Artistas de la *Bauhaus* como Josef Albers o Max Bill, materializaron la esencia del objeto caja antes de que el *Minimal Art* lo hiciera, junto con otros autores como Jorge Oteiza (Fig. 60), que además lo teorizó con argumentos muy sólidos³⁹. La comparación con la obra de Judd la confirma Maderuelo, haciendo referencia a la obra de Albers titulada *Hochbauten III* que éste realiza en los años treinta (Fig. 58). Sobre un fondo de cristal opaco en color amarillo, Josef Albers ofrece la silueta de unos rectángulos negros formando una especie de columnas, que recuerdan en gran medida a los apilamientos de cajas que Donald Judd realiza con más de treinta años de diferencia, poniéndole en contacto con el arte que rechazaba⁴⁰.

³⁶ M. STOCKEBRAND, *Donald... op. cit.*, pp. 14-15.

³⁷ D. JUDD, "Some aspects..." *op. cit.*, p. 94.

³⁸ K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1981, p. 156.

³⁹ J. RAMOS, *op. cit.*, p. 169-187. A través de la tesis doctoral, Jorge Ramos profundiza en cómo Oteiza trabaja con la materialidad hasta conseguir capturar el espacio vacío, del que enuncia unas categorías espaciales presente en su obra.

⁴⁰ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 122.

58. Josef Albers, *Hochbauten III* (skycrapers on transparent yellow), 1929. Vidrio arenado en color amarillo y pintura en color negro, 34,0 x 33,5 cm. *The Josef and Anni Albers Foundation*.

Ya en Estados Unidos, sería a partir de la obra *Die* de Tony Smith presentada en el año 1962 (Fig. 59), cuando diversos artistas norteamericanos recurrirían a la construcción de la caja, como procedimiento material con el que alcanzar sus propósitos espaciales. Desde ese volumen cerrado de Smith, Judd explora las posibilidades del cubo hasta conseguir desmaterializar su estructura física, mostrando al espectador las posibilidades del espacio que genera en sus proximidades y que se analizará con posterioridad. Las propiedades de los materiales que emplea, le llevarán a contradicciones referidas a la ilusión de la que trata de alejarse, fruto casual de la naturaleza material de sus objetos.

Pero las distintas series de cajas que Donald Judd materializa convirtiéndose en paradigma del *Minimal Art*, se posibilitaron gracias a esa variedad de materiales que, como nuevos productos disponibles a través de la tecnología, ofrecían por su agresividad el carácter físico de la obra de arte. Adoptando la forma de cajas, los objetos específicos de Judd mostraban su cualidad material desde la tridimensionalidad, revelando una simplicidad tan radical que sorprendió al conjunto de la crítica y al público en general. Como si de una nueva forma de expresión con cierto aire naif se tratara, las obras que se presentaban evidenciaban un desasosiego generalizado, que poco o nada tenía que ver con el carácter reduccionista con el que fueron tildadas. La naturaleza de la materia daría la clave en unas obras que tratan de reflejar las condiciones inherentes de su propia esencia. Así es como se ha expresado que:

Donald Judd comienza a crear una extensa colección de obras escultóricas sin peana compuestas por series de cajas prismáticas y cubos puestos en el suelo o fijados en los muros, que siguen una estricta progresión geométrica y son fabricados con materiales que ponen en evidencia su innoble procedencia industrial. Pretendía ser fiel a los materiales hasta la literalidad, profundamente convencido de que la identidad del objeto de arte podía ser elaborada para que coincidiera con sus elementos constituyentes⁴¹.

Con todo lo anterior es como se demuestra el firme propósito de Judd por conseguir la inexpresividad, renunciando a cualquier gesto del artista y de plasmar cualquier rasgo de su propia personalidad. Es por ello que sus objetos se conforman por piezas industrializadas en los términos expresados, a través de una construcción totalmente anónima que lleva al propio artista a denominar a todos y cada uno de ellos como *Untitled*. La voluntad de no otorgar otra identidad que la de los propios componentes materiales de los *specific objects*, remite de nuevo a esa condición matérica que conforma la totalidad de los objetos.

La materialización de la obra escultórica de Donald Judd a través del repaso efectuado sobre dicha cuestión, deja entrever esa continua aproximación a la arquitectura, que nos acerca de algún modo a las nociones del espacio que se pretenden alcanzar. El concepto vinculado a la composición del que se ha hecho mención al tratar la teoría espacial presente en su obra, se analizará en los siguientes apartados para completar ese conjunto de particularidades que, vinculadas a lo arquitectónico, darán paso a la comprensión de su espacio activo.

2. La repetición de lo idéntico

Ante el descubrimiento de las posibilidades materiales con las que contaban los nuevos objetos, Donald Judd continuó trabajando desde la segunda mitad de los años sesenta, buscando toda una serie de combinaciones entre los elementos simples con los que empezó a producir su obra escultórica. Así, esa sintaxis propia del lenguaje que estaba creando, le



59

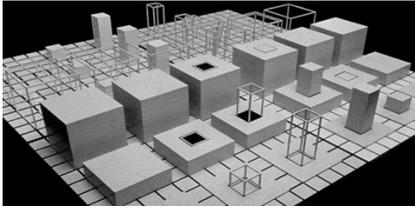


60

59. Tony Smith, *Die*, 1962. Acero, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm. *The Museum of Modern Art*.

60. Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958. Acero corten, 53,5 x 46,0 x 46,0 cm. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 125.



61



62

permitiría un sinnúmero de organizaciones que, lejos de la aparente sencillez que podrían aparentar, conseguirían unos resultados de una fuerte carga conceptual. La disposición de las cajas o elementos cúbicos siguiendo una trama geométrica, la desarrollará de manera simultánea a Judd su compañero Sol LeWitt, que siguiendo distintas progresiones matemáticas, conseguirá diversos efectos visuales y físicos moviéndose entre el propio orden conceptual y el desorden visual⁴².

LeWitt desarrolla su trabajo a partir de las distintas posibilidades que le brinda la manipulación del objeto cúbico, ya que como Jean-François Pirsón indicara, el cubo es un cuerpo geométrico ideal, una forma cerrada, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar⁴³. Y así es como a partir del año 1966 en que realiza su grupo *Serial Project*, investiga las cuestiones progresivas de ese elemento que puede presentarse de forma abierta o cerrada (Fig. 61). Los módulos cúbicos los compone en el espacio ante una cuadrícula tangible que, sin liberarse del espacio pictórico en los términos que Donald Judd expresara, responde a una distribución matemática como trama compositiva. La percepción del conjunto *Serial Project* induce al espectador unos efectos perceptivos, que sólo son adquiridos desde la contemplación directa de la misma, recordando en gran medida la racionalización del espacio que se desprende de la maqueta que presenta Le Corbusier de su *Plan Voisin* para París del año 1925 (Fig. 62). La experiencia perceptiva de la obra de Sol LeWitt guarda así una estrecha relación con la del propio Donald Judd, interpretada desde la composición espacial:

Por su sistema de fabricación y por su dimensión, el cubo actúa como un espejo. No se sitúa en el centro de un espacio o de una mirada sino que deviene uno de los elementos de la relación establecida entre el objeto, el espacio y el espectador. Remite al espectador a sí mismo, es decir, a su desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada, no es solamente una experiencia de espacio, sino que se convierte también en una experiencia de tiempo⁴⁴.

De la repetición sistemática de un objeto a modo de serie, se desprende el interés por los procesos de transformación y mecanismos combinatorios que de él se consiguen. Esa preocupación por alcanzar el orden ideal de la obra, lleva a ofrecer una presencia al espectador a través de distintas progresiones, que conducen a éste a intentar descifrar las claves en el espacio interior y exterior de la obra, más que en el propio objeto. Es así como se establece el poder de atracción de la obra hacia el espectador que, examinándola a su alrededor y dirigiendo la mirada hacia los lugares más recónditos de la misma, intenta descubrir el misterio de ese poder que le hace moverse en torno a ella como si de una danza se tratara. Judd, LeWitt, y el resto de artistas del *Minimal Art*, generarán todos esos efectos a través de la repetición de dichos elementos en el espacio, que distintos autores denominan como orden serial.

Tal y como se apuntaba al referirnos al concepto vinculado a la composición en la teoría espacial de Donald Judd, sería Mel Bochner quien reflexionara a través de un artículo publicado a finales de los sesenta, esa actitud que denotaba un carácter serial. Su escrito lo comienza con una cita del filósofo estadounidense Josiah Royce, en la que afirma de modo elocuente que ese orden referido a lo serial se constituye con espacio y tiempo⁴⁵, al igual que la práctica arquitectónica o incluso la música. Pero tendría que pasar casi una década hasta que en la propia arquitectura se abordara esa cuestión, como procedimiento de la creación espacial tan

61. Sol LeWitt, *Serial Project I (ABCD)*, 1966. Esmalte cocido al horno sobre elementos de acero y aluminio, 50,8 x 398,9 x 398,9 cm. *The Museum of Modern Art*.

62. Le Corbusier, *Plan Voisin*, 1925. Fotografía de la maqueta, dimensiones desconocidas (fragmento). *Fondation Le Corbusier*.

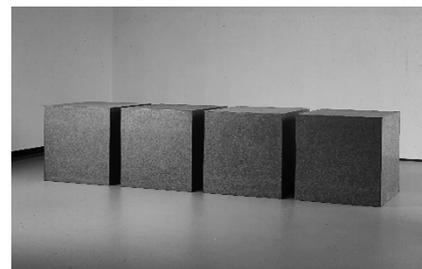
⁴² J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 129.

⁴³ J. F. PIRSON, *La estructura y el objeto*, Barcelona, 1988, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵ M. BOCHNER, *op. cit.*, p. 28.

cercana a las prácticas minimalistas. La sucesión de *Fibonacci* que Donald Judd emplea en algunas de sus obras, la describen Charles Moore y Gerald Allen en unos términos arquitectónicos, considerando que el atractivo de su utilización radica en la marcada proporción que se establece entre dos números sucesivos cualesquiera⁴⁶. Haciendo una comparación con la creación de la poesía, consideran que la arquitectura tiene como objetivo la creación de espacios a través del montaje de elementos físicos⁴⁷, que se traduce en los objetos de Judd en una instalación efectuada bajo el orden serial del que Bochner hablaba (Fig. 63).



63

El artista que mejor ha sabido plasmar esas ideas en el conjunto de sus obras, revelándose en contra de las tradicionales pautas de composición, ha sido el propio Donald Judd. Como expresara en su ensayo *Specific Objects*, al orden no lo consideraba ni racionalista ni fundamental, sino que implicaba simplemente la continuidad de *una cosa tras otra*⁴⁸. Ese procedimiento le permitía evitar cualquier tipo de relación jerárquica entre las partes, con el firme propósito de alcanzar la idea de totalidad, a la que se llegará en el siguiente apartado de la investigación. La fórmula compositiva que Judd empleaba en la definición de sus obras, tendría sus orígenes según Barbara Rose, en la secuencia rítmica de la poesía de la escritora norteamericana Gertrude Stein. Ante la posibilidad de contar con una procedencia en los procesos seriados originaria de los Estados Unidos, Donald Judd asumiría de conformidad tal ascendencia, puesto que siempre se mostró contrario a la composición relacional con la que se había identificado en las etapas anteriores el arte de la tradición europea. Como se ha apuntado en relación a ese orden serial de los *specific objects* por parte del referido Javier Maderuelo:

En esta serie de obras de Donald Judd, se pone de manifiesto su fórmula "una cosa tras otra". La solución compositiva de Judd fue volver a las formas volumétricas simples, unitarias, que resultan absolutamente evidentes, disponiéndolas de manera no relacional, siguiendo progresiones matemáticas o alineándolas "unas tras otras" de manera tan neutral, autónoma y monótona como contar⁴⁹.

A propósito de lo anterior, destacaría la obra que Donald Judd realiza en el año 1965, puesto que ejemplifica esa repetición de lo idéntico entre los planos comprendidos entre el suelo y el techo. Esa obra denominada *Untitled*, que daría lugar a toda una serie de creaciones con variantes que la crítica rebautizó con el nombre de *stacks* y que realizaría hasta los últimos años de su vida, sería de los primeros trabajos que considerarían el espacio total como ámbito de la creación. Al año siguiente de la construcción de esa propuesta, Judd trabajaría esa extensión espacial en el sentido horizontal, disponiendo todos esos elementos que integraban el conjunto de pared a pared, desplegándose en relación con la totalidad del propio espacio arquitectónico para el que se realizaban. Se trataba de objetos específicos obtenidos a través del referido mecanismo de la repetición de unidades completamente iguales, ocupando grandes extensiones en los sentidos vertical y horizontal. Según apunta la profesora Lourdes Peñaranda, esas obras permiten al espectador, por el ángulo visual con el que se contemplan, que cada unidad sea aprehendida de una manera distinta, debido a que cada uno de esos elementos individuales que las integran revela una porción diferente de su condición material⁵⁰.

⁴⁶ C. MOORE y G. ALLEN, *Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala*, Barcelona, 1981, p. 24.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 185-186. En lo que respecta a la utilización de la serie de *Fibonacci*, aluden al concepto de escala como el que verdaderamente dispone las partes sucesivas en proporción, completando de ese modo la forma de la arquitectura.

⁴⁸ D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, p. 79.

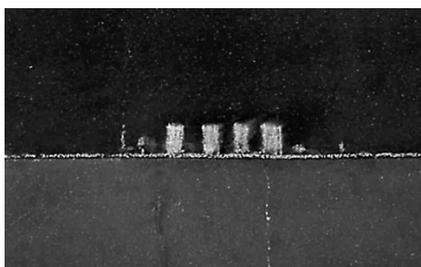
⁴⁹ J. MADERUELO, *La idea...* *op. cit.*, p. 126.

⁵⁰ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 196.

63. Donald Judd, *Untitled*, 1973. Acero galvanizado, 4 unidades de 121,9 x 121,9 x 121,9 cm cada una. *Judd Foundation*.



64



65

Desde el objeto cúbico de aparente simplicidad, considerando dicha cualidad como la capacidad que permite imaginar fácilmente los elementos que captamos por los sentidos en los términos que indicara Arnheim⁵¹, llegaremos con el orden serial a la visión de las cosas entendidas como una totalidad. Esa idea de simplicidad con la que Robert Venturi considera que nació el racionalismo, relacionada con las grandes formas primarias de las que hablaba Le Corbusier tratadas con anterioridad, tendrían su máxima expresión en la conocida frase de Mies van der Rohe de *menos es más*⁵². Pero el proceso de repetición de lo idéntico con el que Donald Judd elabora otra parte del conjunto de su obra, tendría que ver con ese concepto de unidad y totalidad al que alude la propia psicología de la *Gestalt*⁵³. Y será en ese punto donde el mecanismo compositivo que Judd emplea, basado en una organización no relacional ni jerárquica entre las partes, se convierta en un conjunto integrado que se presenta ante el espectador a través de una fuerte presencia.

La repetición de lo idéntico que ha tratado de estudiarse en los objetos escultóricos de Donald Judd (Fig. 64), ha puesto de relieve una actitud arquitectónica, donde el orden serial con el que dispone los elementos evoca en gran medida distintos proyectos de arquitectura, como la clásica imagen de los rascacielos sobre el Río de la Plata del propio Le Corbusier (Fig. 65). Ese recurso a la composición basada en disponer *una cosa tras otra*, nos acercará a continuación a descubrir cómo Judd consigue alcanzar la referida activación del espacio, a través de la totalidad de las formas que fortalece la presencia de los objetos específicos.

3. El carácter holístico de la obra

Las señas de identidad propias que algunos artistas estadounidenses estaban buscando después de la Segunda Guerra Mundial, trataban de desvincularse del arte de la tradición europea como se ha venido explicando a lo largo del trabajo. El distanciamiento con la iconografía, los significados, las alegorías, el ilusionismo, los temas y los géneros, intentando realizar un arte que no pudiera clasificarse dentro de la pintura o la escultura, implicaba en Donald Judd y en el resto de artistas minimalistas la propia modernidad de su tiempo. Es por ello que a la simplicidad de la forma y la naturaleza de los materiales les debieran corresponder unas reglas de composición específicas que respondieran a las ideas de totalidad, unidad, limpieza, visibilidad y objetualidad⁵⁴. Dichos métodos compositivos, basados fundamentalmente en la repetición de la unidad materializada en el objeto base según se ha indicado en el apartado anterior, conducirán hacia esa idea total e integral de la obra, que Simón Marchán expresa del siguiente modo en uno de sus escritos:

Preocupados en no caer en lo que critican, cuando en las obras de Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt o Robert Smithson aparece el plural, esto es, varias unidades, éstas suelen ser repeticiones de lo idéntico, o, a lo sumo, permutaciones que no dejan lugar a dudas sobre sus intenciones de obtener la *wholeness*⁵⁵.

En algunas de sus obras, Judd repite esa caja con el mismo tamaño, material y procedimiento constructivo, disponiéndolas alineadas y separadas con la misma distancia entre ellas, pero ofreciendo ciertas variaciones. La cara del objeto cúbico que se presenta abierta en todos los elementos que

64. Donald Judd posando en 1982 ante su obra *Untitled*, 1975. Acero galvanizado, 10 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm. *Judd Foundation*.

65. Le Corbusier, *Croquis de la ciudad de los negocios sobre el Río de la Plata en Buenos Aires*, 1929. Boceto sobre papel con fondo oscuro, dimensiones desconocidas (fragmento). *Fondation Le Corbusier*

⁵¹ R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 70.

⁵² R. VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, 2006, p. 28.

⁵³ *Ibid.*, p. 141. A través del controvertido libro el autor defiende dicha postura, al considerar que una arquitectura de complejidad y adaptación nunca abandona el conjunto. Alude a cómo la *Gestalt* considera el conjunto perceptivo como la suma de sus partes.

⁵⁴ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 115.

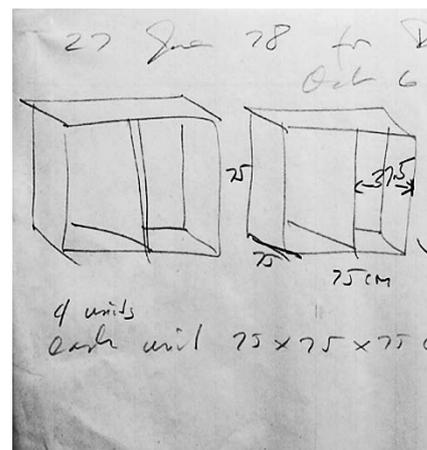
⁵⁵ S. MARCHÁN, *La historia... op. cit.*, p. 32.

integraran esos conjuntos, muestra la colocación de diferentes planos que, a modo de costillas interiores, adoptan distintas posiciones que responden a los ángulos y alineaciones que Donald Judd estudia con detenimiento como revelan sus croquis (Figs. 66, 67 y 68). Debido a esos tamaños y disposiciones con las que cuentan, el espectador se ve obligado a realizar un recorrido por la extensión de la obra, ante la imposibilidad de contemplar de un solo golpe de vista los elementos individuales que conforman la creación⁵⁶. El proceso perceptivo se efectúa de esa manera de un modo secuencial, pero las intenciones del artista se concretan en ofrecer la referida totalidad ante los ojos del espectador. Las posibles simetrías que pudiesen presentarse de forma expresa o aparente, no buscan otro efecto que no sea el de alcanzar el carácter integrador de un conjunto que, dada la ausencia de alusiones, así como la evidencia de su estructura y materialidad, ofrece una rápida aprehensión de la obra que unifica los niveles de percepción físicos y conceptuales en el propio espectador.

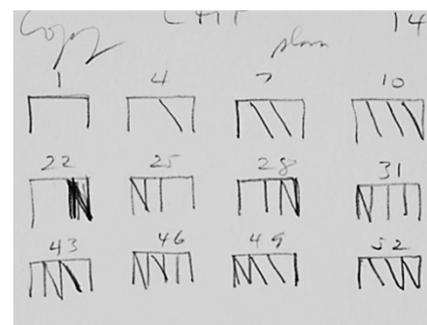
Ese carácter holístico de la obra, también denominado totalidad o *wholeness*, llevó a Donald Judd y a sus compañeros del *Minimal Art* a la repetición, la progresión y la permutación, desembocando en lo que Javier Maderuelo considera como reducción y tautología⁵⁷. A pesar de que Judd se manifestó en contra del carácter reduccionista que distintos autores apreciaban en sus objetos específicos, éste centró sus esfuerzos en conseguir ese desplazamiento geométrico del espacio que le conduciría a una activación del mismo. Y con todo lo anterior, el sistema compositivo y la pretendida totalidad podrían significarse desde la arquitectura, con las palabras que Giedion expresara para describir el edificio de la *Bauhaus*, como inicio de la nueva concepción espacial:

Estos cubos están yuxtapuestos e interrelacionados. En realidad, se interpenetran unos con otros de modo tan sutil y estricto, que los límites de los diversos volúmenes no pueden identificarse con nitidez. Las vistas desde el aire muestran cómo cada uno de ellos se funde completamente en una composición unificada. El ojo no puede abarcar este conjunto de una sola mirada; es necesario rodearlo por todos lados, verlo desde arriba y desde abajo. Esto significa que hay nuevas dimensiones para la imaginación artística, una multiplicidad sin precedentes⁵⁸.

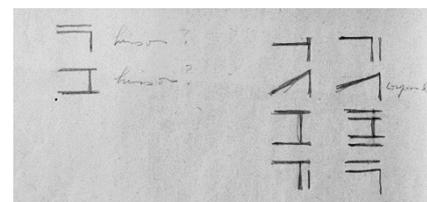
La nueva realidad caracterizada por la integridad que Donald Judd descubre en los expresionistas abstractos como Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko y Jackson Pollock, llevará al artista a defender en sus obras un *lugar*, un *aquí*, un *momento* y un *ahora*, que se posibilitan gracias a la lectura totalizadora que de la obra se obtiene⁵⁹. Ante ese posible origen del carácter holístico que demuestran sus objetos, y que deja entrever en alguno de sus artículos, Judd completa ese rechazo a la vieja composición parte por parte en favor de una lectura del todo⁶⁰. La disposición simétrica y el tamaño uniforme al que se ha hecho referencia, se orientan en su obra a dicha visión total de la unidad del conjunto, en un despliegue de elementos que se disponen en sentido vertical y horizontal. Pero ese trabajo con unidades desconectadas del mismo tamaño esparcidas por el espacio es lo que le resulta atractivo a Donald Judd, que será con lo que experimente a través de sus *specific objects*⁶¹. La obra de arte total expresada en esos términos, sólo será completada con el movimiento del espectador por sus



66



67



68

66. Donald Judd, *Untitled*, 1978. Lápiz sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). *Judd Foundation*.

67. Donald Judd, *Untitled*, 1986. Lápiz sobre papel blanco, 30,5 x 20,7 cm (fragmento). *Judd Foundation*.

68. Donald Judd, *Untitled*, 1981. Lápiz sobre papel blanco, 27,5 x 20,8 cm (fragmento). *Judd Foundation*.

⁵⁶ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 128. El movimiento a través de los objetos específicos de Donald Judd ha sido tratado en diversos monográficos, en los que se analiza ese conjunto de singularidades dentro de distintas series, que revelan diferentes configuraciones espaciales. Véase en R. SHIFF, *Donald... op. cit.*, p. 9.

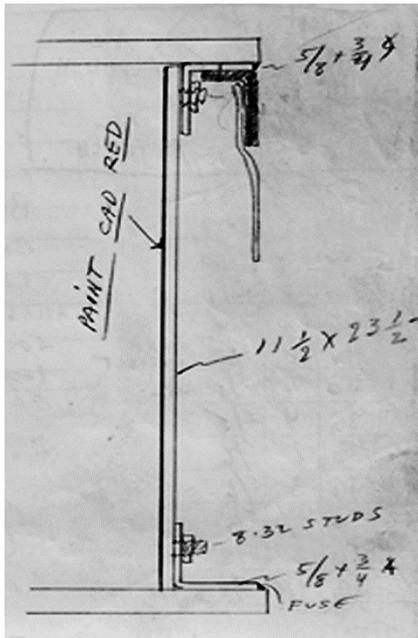
⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸ S. GIEDION, *op. cit.*, p. 488.

⁵⁹ D. JUDD, "Abstract..." *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ B. HASKELL, *op. cit.*, p. 49.



69



70

proximidades, que llegará a apreciar cómo el espacio se modifica en función de su desplazamiento, descubriendo la espacialidad que se despliega alrededor de los objetos escultóricos.

La estructura material de los objetos en el espacio de Judd, que implica esa repetición de elementos a través del tiempo, ha llevado a la comparación de los mismos con la propia *Mezquita de Córdoba*, donde distintas secuencias espaciales mueven al visitante a descubrir los secretos más profundos que le hacen caminar por el templo⁶². La utilización de elementos polarizados muy diferentes en colores o materiales contribuye a la integridad, al producir una intuición que lleva al espectador a pensar la pieza como algo unitario y total, del mismo modo que sucede en Córdoba. Ese pensamiento racional y técnico que demuestra el conjunto de actitudes del *Minimal Art*, habla de una unidad, claridad y coherencia, que no busca otra cosa que alcanzar la materialización del eterno presente⁶³. Y así es como Donald Judd recurre desde la técnica a métodos de ensamblaje y uniones, especificados a lo largo de los planos de ejecución que realiza, que quedan subordinados a la obra en su conjunto, la totalidad de las formas (Fig. 69). Desde la misma arquitectura, el propio Peter Zumthor se refiere a cómo la escultura de los años sesenta y setenta inaugura esa nueva forma de utilizar la materia en favor de la totalidad:

En estas obras no hay ninguna perturbación de la sensación de conjunto por efecto de partes pequeñas que no tengan nada que ver con el enunciado de la obra. No hay particularidades accidentales que induzcan a error en la percepción del todo. Cada tacto, cada unión, cada ensamblaje está allí para servir a la idea del todo y fortalecer la serena presencia de la obra⁶⁴.

El arquitecto suizo profundiza en cómo él proyecta sus edificios intentando conferir unas cualidades y presencia similares a las descritas en esas esculturas. La diferencia fundamental que aprecia con los artistas plásticos es la misma que expresara Donald Judd, referida al carácter funcional que todo edificio debe cumplir. Pero la configuración integral que implica la arquitectura, también se constituye desde un sinfín de detalles como en los propios objetos de Judd, proporcionando el carácter general de la obra. Zumthor considera así, que las soluciones constructivas empleadas en cualquier edificio deben estar al servicio de la idea fundamental del proyecto arquitectónico. En última instancia, esos detalles conducirán a la comprensión del todo, a cuya esencia necesariamente pertenecen⁶⁵. La descripción de esa condición de totalidad conseguida en el ámbito de la arquitectura, se corresponde con los principios que Judd elabora en sus escritos y el conjunto de sus objetos (Fig. 70).

Enmarcada en el concepto compositivo que seguía al orden serial, dentro de la teoría espacial interpretada en la obra de Donald Judd, la referida condición de totalidad se entiende desde la naturaleza material de los objetos que, junto con el espectador que las contempla, revelará la ilusión de un espacio mostrado en toda su extensión y expansión. Las publicaciones para las que Judd escribía, recogen esas ideas aplicadas en la lectura de otros autores, que luego utiliza en la producción de su obra como se demuestra en este apartado. A modo de verificación de ese principio de totalidad en sus objetos, se puede apreciar cómo se refiere al trabajo del artista Jean Arp aludiendo a esa idea de lo total como la aspiración que no

69. Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #986*, 1975. Lápiz sobre papel verde, 21,5 x 28,0 cm (fragmento). *Judd Foundation*.

70. Donald Judd, *Untitled*, 1969. Aluminio anodizado y lacado en color rojo, 15,6 x 281,3 x 15,2 cm. *Judd Foundation*.

⁶² R. MORGAN, *op. cit.*, p. 6. La poética comparación de los objetos específicos de Donald Judd con la *Mezquita de Córdoba*, la relaciona el autor con los efectos ilusorios a los que se llegará en la investigación, y que se han justificado desde las posibilidades que ofrece la materia. Véase en L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 183.

⁶³ J. M. MONTANER, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁴ P. ZUMTHOR, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, 2009, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 14-16.



71

se alcanza por el equilibrio compositivo de sus partes, sino que se consigue desde la superficie prolongada y sensual que hace que las formas se presenten al unísono, como un todo⁶⁶. De igual manera interpretará ese aspecto en la obra de David Smith, pero donde alcanzará un mayor grado de aproximación a su propio hacer escultórico, será en la descripción de las creaciones de Claes Oldenburg.

Cuando Judd se refiere a la obra de Oldenburg, insiste en la singularidad de la forma que éste consigue con la presentación de un único elemento que, con unos complementos emotivos por su exageración y sensualidad, logra que el conjunto se convierta en una forma totalizada como ampliación del objeto cotidiano⁶⁷. Y a través de esos artículos es como Judd va dirigiendo su atención hacia la totalidad de unas obras que podían mantener viva la experiencia perceptiva del espectador. Precisamente, serían todos esos trabajos que repasa en sus escritos, lo que le haría abandonar el medio pictórico, puesto que esos objetos los consideraba mucho más fuertes y potentes que cualquier cosa que él pudiera hacer en un cuadro. Valorando las propias ideas de Oldenburg, Judd quería que sus objetos tuvieran su propia existencia⁶⁸. Con todo ello, terminaría realizando como hemos visto esos objetos específicos, que mantienen la postura inicial sobre el carácter holístico de la obra a la que se refería en otros autores. Resumiendo, Judd pretende:

Una unicidad que no necesariamente se traduce en la eliminación de las partes de manera literal, sino que va a constituirse en una indagación sobre la profusión de partes sin que estas pierdan su condición de totalidad, ya que se presentan como un todo continuo que tampoco abandona su singularidad material. Antes que eso, la hace evidente⁶⁹.

Las cajas de Donald Judd se convierten así en una unidad totalitaria de materia, mostrando ante la mirada del espectador un espacio que, en palabras del propio artista estadounidense, se presenta en toda su expansión ofreciendo algo interesante que mirar⁷⁰ (Fig. 71). Todo este conjunto de nociones analizadas, que caracterizan la obra de Judd como un objeto industrial que se mueve entre el ámbito de lo arquitectónico y del arte como ha podido comprobarse, se encaminarán a continuación a desentrañar de qué manera se consigue activar una espacialidad, que remitirá de nuevo a la propia práctica y disciplina de la arquitectura.

⁶⁶ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁸ R. SHIFF, "Judd through Oldenburg", en *Tate Papers*, otoño, 2004, p. 2.

⁶⁹ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

71. Donald Judd, *Untitled*, 1981. Aluminio cepillado y metacrilato color verde, 3 piezas de 50 x 101 x 50 cm cada una con variaciones interiores. *Judd Foundation*.

CAPÍTULO V

La activación del espacio exterior del objeto específico



72



73

Las prácticas minimalistas que se sucedieron a partir de los años sesenta del siglo XX, llevaron a repetir la caja minimalista y multiplicarla en diferentes tamaños y materiales, como bien ejemplificara Donald Judd. Revelando el agotamiento de las prácticas pictóricas y escultóricas de la etapa inmediatamente anterior, los artistas del *Minimal Art* emplearon un lenguaje estético que, moviéndose en esos términos, se aproximaba a un arte que participaba de lo conceptual a través de instalaciones cuyo propósito era alterar el espacio y transformarlo en su contenido perceptivo, poniendo de relieve ciertas singularidades del mismo⁷¹. Es por ello que Judd realizó tantos esfuerzos en la adecuación de sus propios espacios expositivos, buscando la perfecta comunión entre los objetos que producía y los ambientes arquitectónicos en los que quedaban inmersos.

Aproximándose al *Project Art*, Donald Judd se sirvió de bocetos, esquemas e instrucciones precisas para la construcción de sus objetos escultóricos en la realidad tridimensional, según se ha indicado en partes previas de la investigación. Pero una de las influencias directas en la realización de esos trabajos, se puede encontrar en alguna de las obras de Claes Oldenburg como *Bedroom Ensemble I* que, con un carácter ambiental, se presentaba en 1963 en una galería de Nueva York (Fig. 72). La obra, planificada como si de un proyecto de interiorismo se tratara, recreaba el estereotipo de un dormitorio poniendo de relieve los objetos cotidianos según los planteamientos del *Pop Art* (Fig. 73). Las cualidades de la creación de Oldenburg avanzaban así un trabajo ejecutado de modo proyectual, confiriendo a la obra un aspecto arquitectónico donde el espacio se alza con el papel protagonista de un conjunto, que envuelve al espectador y que es clave en las obras que Judd realiza desde esos años sesenta.

El carácter objetual que alcanzarían dichas obras, llevaría a Donald Judd a invadir materialmente el espacio de las galerías, del mismo modo que Robert Morris lo realizara en el año 1964 con su obra *Untitled* en la Green Gallery de Nueva York (Fig. 74). Morris contribuía de ese modo a la consolidación de los principios del *Minimal Art*, impresionando a la crítica por el hábil manejo del espacio físico real y de un espacio modificado, que se veía desplazado por la agresividad pasiva de las formas que constituían el conjunto⁷². La tridimensionalidad a la que hacía alusión Claes Oldenburg, se concretaba ahora en unos objetos realizados con madera contrachapada y otros materiales industriales, que ofrecían una continuidad constructiva con la arquitectura en la que se apoyaban. De esa manera, al igual que la habitación de Oldenburg con sus elementos interiores constituía la pieza artística en sí misma, ahora la obra de arte pasaba a estar

72. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble I*, 1963. Diversos materiales, 6,0 x 3,0 x 3,0 m (fragmento). *The Whitney Museum*.

73. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* 1956. Collage, 25,0 x 26,0 cm. *Colección particular*.

⁷¹ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 299.

⁷² *Ibid.*, p. 310.

integrada por los nuevos objetos en un marco arquitectónico al que quedaban vinculados de forma inherente (Fig. 75). La arquitectura se entendió a partir de ese momento como un soporte activo en lugar de leerse como un contenedor pasivo, y el concepto espacial adquirió con todo ello un nuevo enfoque próximo al que Heidegger proponía:

El espacio dentro del cual la figura plástica se puede encontrar de antemano como un objeto presente, el espacio que encierran los volúmenes de la figura, el espacio existente como vacío entre los volúmenes⁷³.

Ese acercamiento al espacio como esencia de la arquitectura que el nuevo arte estaba poniendo de manifiesto, mantiene una estrecha relación con las lecturas que del mismo hacía Herman Sörgel en los albores del siglo XX. Éste establecía una clasificación consistente en tres tipos de espacio que concretaba del siguiente modo: el espacio real que respondía a la espacialidad objetiva de las tres dimensiones; el espacio perceptual referido a la espacialidad resultante de la experiencia perceptiva del cuerpo humano; y el espacio activo que englobaría la propia idea espacial que proyecta el arquitecto unida a la percepción que de la misma obtiene el espectador⁷⁴. Esos tres conceptos referidos al espacio llegan hasta el *Minimal Art*, que los reinterpreta para conseguir, a través de la percepción, la activación del espacio real de las tres dimensiones.

Las nociones referidas a la configuración espacial se propugnaban de ese modo desde principios de siglo, en un intento por conseguir realizar la activación del espacio. Tanto es así, que distintos artistas quisieron romper con las tradicionales dualidades como lleno-vacío o interior-exterior, llegando a afirmar de manera paradigmática que su hacer artístico se basaba en componer con el vacío⁷⁵. Esto se vincula con la idea de Cornelis Van de Ven de que lo que verdaderamente impulsa a la arquitectura es el contenido intangible de la forma arquitectónica, entendido como espacio, y se ha trasladado a esos objetos de la siguiente manera:

Visualmente, una escultura y el espacio circundante pueden tomarse como dos volúmenes adyacentes, siempre que estemos dispuestos a pensar en el entorno como volumen más que como mero vacío, ya que la escultura parece monopolizar todas las cualidades figurales⁷⁶.

Pero si hay un factor que condiciona plenamente la aprehensión del espacio, y que ha sido ampliamente discutido por las distintas interpretaciones perceptivas a las que conduce en la obra de Donald Judd, ese es la luz. Consistirá en el mecanismo por el cual el espacio se transforma mediante un sinfín de destellos y reflejos, que son producto de la utilización de las superficies pulidas y brillantes de los nuevos materiales. El interés por la luz como elemento conformador del espacio constituye otro de los ingredientes fundamentales de los objetos minimalistas, que revela de manera inexorable el tiempo de la obra. Esa forma de abordar la obra de arte, que en palabras de Javier Maderuelo supone espaciar con la luz⁷⁷, lleva en el caso de Donald Judd a lecturas divergentes que ponen en entredicho las premisas del propio autor. Y para poder llegar hasta ese punto, en aras de comprender la activación de ese espacio con los objetos específicos, se hace necesaria su correcta comprensión desde la percepción.

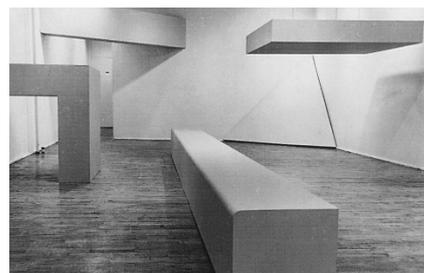
⁷³ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁴ H. SÖRGEL, *op. cit.*, p. 134. La clasificación espacial que el autor realiza y que concreta en el espacio real, perceptual y activo, se corresponde con los términos originales de *Da-seinsraum*, *Erscheinungsraum*, y *Wirkungsraum* respectivamente.

⁷⁵ M. PRADA, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁶ R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 250.

⁷⁷ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 313. El autor profundiza en el manejo de la luz con artistas como Dan Flavin, que con sus lámparas fluorescentes lo lleva al extremo.



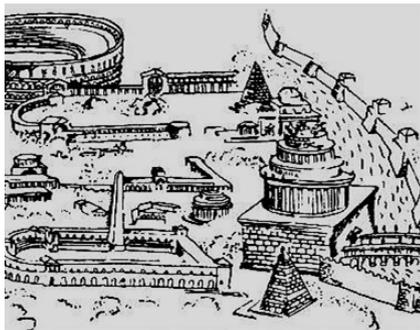
74



75

74. Robert Morris, *Individual Exhibition Robert Morris*, Green Gallery, Nueva York, 1964. Madera contrachapada y fibra de vidrio, varias medidas. *Green Gallery*.

75. Exposición de una selección de obras de acero de Donald Judd en la galería David Zwirner a finales de 2015. *David Zwirner*.



76



77

Unos años antes de que Le Corbusier se refiriera a la arquitectura como el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz⁷⁸ (Fig. 76), otros autores estaban apreciando de manera novedosa cómo los objetos de carácter escultórico que se colocaban sobre pedestales o a lo largo de las paredes, definían el paso ordenado de los espectadores. A través de esa actividad humana que se fundamentaba en la contemplación, es como Paul Frankl consideraba que se infundía algo lógico y conceptual al cristalino, en ese proceso visual que se desarrollaba en el espacio⁷⁹. Pero tendrían que pasar tres décadas para que se desarrollasen diversos estudios acerca del entendimiento de los objetos en relación al cuerpo humano, como mecanismo de percepción espacial.

Y sería Merleau-Ponty quien enunciara cómo dicho cuerpo es capaz de explorar esos objetos a través de la percepción del espacio, influyendo en los propios *specific objects* de Donald Judd. Respecto al espacio, considera que éste no es el contexto dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de los objetos⁸⁰. Es decir, esa espacialidad que brinda la posibilidad de multitud de relaciones en su seno, lleva a que el cuerpo y la percepción inviten de modo persistente a tomar como centro del mundo el paisaje que ofrecen⁸¹. Ese espacio, que contó con la dimensión del tiempo como factor que implica un movimiento a su alrededor⁸², pasaría a ser una de las mayores preocupaciones de la arquitectura desde entonces a nuestros días:

En las experiencias memorables de la arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se funden en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra consciencia. Nos identificamos con este espacio, este lugar, este momento, y estas dimensiones pasan a ser ingredientes de nuestra misma existencia. La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos⁸³.

Ese concepto de la percepción que se estaba forjando en el ámbito arquitectónico, unido al que Donald Judd desarrolla como parte de su teoría espacial analizada en partes previas del trabajo, le lleva a reconocer que las cualidades de la materia que emplea ofrecen unos resultados no objetivos⁸⁴. Pone así de manifiesto que, en esa activación del espacio, no logra vencer plenamente el problema del ilusionismo del que pretendía huir. Pero ante la búsqueda de ese espacio activo y de ofrecer algo interesante que mirar, su planteamiento se relaciona con las lecturas de Gaston Bachelard, cuando aprecia que en objetos como el cajón o el cofre opera en su interior el par de contrarios secreto-descubrimiento. Para él, esos dos términos implicarían la intimidad del secreto, y la apertura como acto creativo del descubrimiento, significando en Donald Judd esa activación del espacio (Fig. 77). Según el poeta Charles Cros:

Para descubrir el misterio del mueble, para penetrar tras las perspectivas de marquetaría, para llegar al mundo imaginario a través de los pequeños espacios, ha sido preciso que tuviera la mirada bien penetrante, el oído bien fino, la atención bien aguzada. En efecto, la imaginación afila todos nuestros sentidos. La aprehensión imaginante prepara nuestros sentidos a la instantaneidad⁸⁵.

⁷⁸ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁹ P. FRANKL, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁰ M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 258. A través del libro, se llega a comparar al cuerpo humano con la propia obra de arte, mostrando un paralelismo sustancial con algunas de las interpretaciones realizadas años más tarde en torno al *Minimal Art*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 299.

⁸² B. ZEVI, *op. cit.*, pp. 20-24.

⁸³ J. PALLASMAA, *Los ojos de la piel*, Barcelona, 2014, p. 83.

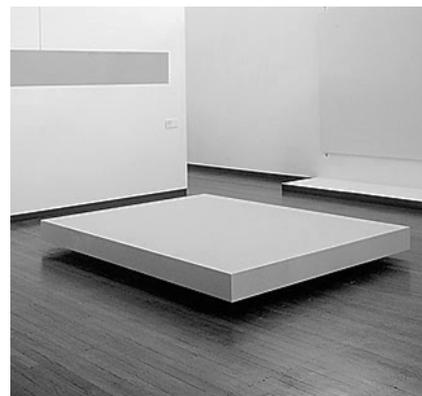
⁸⁴ D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, p. 80.

⁸⁵ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 121.

76. Le Corbusier, *Las formas simples a través de la Roma Antigua*, 1923. Perteneciente al libro *Hacia una arquitectura* (fragmento). *Fondation Le Corbusier*.

77. Donald Judd, *Untitled*, 1972. Cobre, esmalte y aluminio, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm. *Judd Foundation*.

La búsqueda de ese espacio expandido que seduce la vista y estimula el pensamiento en relación a las ideas de Bachelard, lo refleja Donald Judd al describir la pieza *Slab* de Robert Morris (Fig. 78). A través del texto *Black, White and Gray* (1964)⁸⁶, Judd introduce el término de extensión o expansión para referirse al espacio que se genera debajo de la obra, apreciando en él un poder atractivo que hacía del objeto un elemento más interesante que el resto de piezas con las que se exhibía⁸⁷. El artista comenta el desplazamiento que se produce en el espectador, motivado por la suspensión de la obra, donde la horizontalidad del conjunto entendido como una plataforma, ofrecía una especie de espacio ineludible o indecible que se materializaba a través de la sombra⁸⁸. La presencia del propio objeto transcendía para Judd lo físico, revelando un espacio que se proyectaba más allá del simple elemento tridimensional.



78

El espacio expandido se posibilita de esa manera, gracias a la relación específica que se establece entre las piezas escultóricas y la propia arquitectura en la que se integra⁸⁹. Donald Judd incorpora así el término específico para referirse a unos objetos, que revelan un espacio que logra activarse ante la percepción del espectador, y que será la piedra angular de toda su producción artística. Ejemplificándolo de manera literal, una de las obras que Judd expuso en la Kunsthalle de Berna en el año 1976 (Fig. 79), nos muestra esa espacialidad en la que la relación entre el peso y la levedad del objeto se presenta de una manera sorprendente ante el espectador⁹⁰. Con todo ello, a través de los años el artista desarrollará ese concepto del espacio expandido, que manifiesta el suficiente grado de curiosidad y asombro haciendo del objeto una obra suficientemente interesante de mirar. De lo anterior se interpretaría que:



79

La obra de Judd, en general, se concibe como una serie de estudios e investigaciones sobre su gran obsesión: traspasar los límites del espacio de la representación y la abstracción a través de la expansión continua de esos tres aspectos fundamentales del arte: el espacio, el material y el color⁹¹.

La lectura efectuada de la obra de Donald Judd, que como se ha probado se mueve entre el objeto de tipo industrial y la arquitectura, nos demuestra que *lo que se ve es lo que se ve*⁹², constituyéndose desde su propia condición matérica y el espacio revelado ante la visión del espectador. Se hace aparecer de ese modo la propia inmaterialidad de la materia, desde la presencia física de los objetos que se muestran sin engaño a la mirada. Y así, como en el tercer acto del ilusionista, Judd consigue hacer reaparecer la materia en toda su extensión y expansión⁹³, revelando un espacio plenamente arquitectónico. La activación del espacio exterior del objeto específico se completa de esa forma, y se desprende una lectura que refleja por el tratamiento espacial una correspondencia directa entre dichos *specific objects* y la práctica de la arquitectura. Los distintos espacios que pueden interpretarse en la obra de Donald Judd desde esa condición arquitectónica, serán analizados en sucesivos capítulos a la luz de distintos ejemplos de arquitectura que pongan de manifiesto ese espacio en expansión de los objetos específicos de Judd.

⁸⁶ D. JUDD, "Black, white and gray", en JUDD, D., *Complete writings 1959-1975*, Halifax, 2005, pp. 117-119.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁸ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 47. La autora reconoce unos indicios de esa actitud de Donald Judd en sus primeros dibujos de los años cincuenta, donde a través de planos sucesivos como puertas o ventanas superpone distintos espacios.

⁸⁹ D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, p. 75.

⁹⁰ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 47.

⁹¹ *Ibid.*, p. 124.

⁹² G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 46.

⁹³ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 211.

78. Robert Morris, *Slab*, 1962. Pintura blanca sobre madera contrachapada, 30,5 x 243,8 x 243,8 cm. *National Gallery de Australia*.

79. Donald Judd, *Bern Piece n° 3*, 1976. Madera contrachapada, dimensiones desconocidas (desaparecida). *Judd Foundation*.

LA REVELACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO



Como podrá probarse en las páginas siguientes, Donald Judd emplea distintas estrategias espaciales en un intento por alcanzar la activación del espacio con sus objetos específicos, sirviéndose de la configuración formal, material y dimensional con que dispone las propias obras de arte. Las diferentes tipologías que pueden interpretarse desde el análisis de sus creaciones, entendidas como categorías espaciales, tratarán de descubrir esos mecanismos que emplea Judd en la elaboración de sus *specific objects*, confirmando así la relación con el propio ámbito arquitectónico. Esas categorías presentes en su obra nos llevarán a descubrir de ese modo algunas de las referidas estrategias de generación del espacio de las que se sirve el artista estadounidense, también reconocidas en multitud de ejemplos de la arquitectura contemporánea. Así, las categorías espaciales presentes en el conjunto de su producción escultórica tratarán de reconocerse a la luz de distintos proyectos arquitectónicos de los últimos veinticinco años, para comprender de una manera más efectiva las características de dichos espacios específicos. El espacio solidificado, direccional, escenográfico e intersticial, van a comprender esas modalidades espaciales de las que se sirve Donald Judd, con las que se aproxima a la propia arquitectura.

CAPÍTULO VI

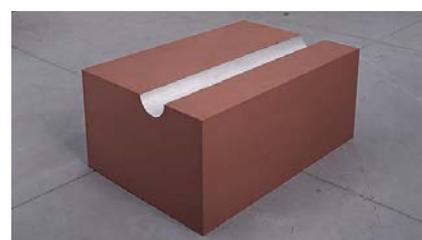
El espacio SOLIDIFICADO Conclusión espacial 1

La activación del espacio circundante que Donald Judd persigue con la realización de sus objetos específicos, es conseguida a través de distintas estrategias espaciales que dependen de la configuración formal, material y dimensional de las propias obras. Los diferentes aspectos del espacio que pueden interpretarse desde el análisis de dichas creaciones, denominados en adelante categorías espaciales, tratan de confirmar la relación existente con el propio ámbito arquitectónico. Esas categorías nos ayudarán a descubrir algunas de las referidas estrategias de generación del espacio que emplea el artista, también reconocidas en multitud de ejemplos de la arquitectura contemporánea. De ese modo, la interpretación realizada a la luz de distintos proyectos arquitectónicos de los últimos veinticinco años, cuando está próximo el vigesimoquinto aniversario de la muerte de Donald Judd, nos permitirá comprender de una manera más efectiva dichas categorías espaciales presentes en el conjunto de toda su producción escultórica, descubiertas y reveladas a lo largo de la presente investigación que profundiza en el concepto del espacio.

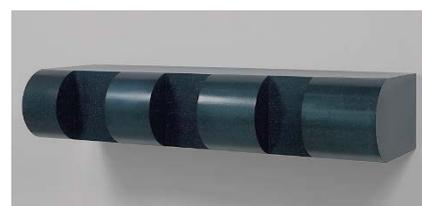
La primera de esas categorías, que se ha denominado como *espacio solidificado*, nos remite a unos conceptos muy vinculados con la forma escultórica. El conjunto de obras que integran esta familia, realizadas la mayor parte en su primera etapa, se presentan como objetos con una forma sólida y masiva, sobre la que se realizan diversas sustracciones superficiales sin alcanzar el ahuecamiento completo de la materia (Figs. 80 y 81). Pero las características generales de estos objetos aluden a la abstracción y reducción formal de sus planteamientos teóricos, expresados a través de unas formas prismáticas que comprenden la geometría esencial que dominaría el resto de su producción artística. La potencia volumétrica que se desprende de estas primeras creaciones escultóricas, que se presentan ante la mirada del espectador como piezas muy compactas, todavía rememora un claro sentido monumental, deudor de las tradicionales características de la escultura que era entendida como bloque masivo.

A pesar de ello, las obras incluidas en esta categoría evidencian cómo los temas antropomórficos, los materiales nobles y los antiguos procedimientos, eran cualidades que la modernidad ya venía rechazando. Así, los objetos específicos se disponen colocados a lo largo de paredes y suelos, efectuando una invasión indiscriminada del espacio y suprimiendo la necesidad de un pedestal que refleje una voluntad conmemorativa¹. Con ese planteamiento, Judd comienza a abordar en estas piezas que inauguran

¹ J. MADERUELO, *La pérdida... op. cit.*, p. 19. Al igual que ocurre con otras publicaciones realizadas por el autor, éste vuelve a recurrir al tema del desbordamiento de los límites de la escultura, que confirma la vinculación de dichas prácticas desarrolladas a partir de los años sesenta con el propio ámbito de la arquitectura.



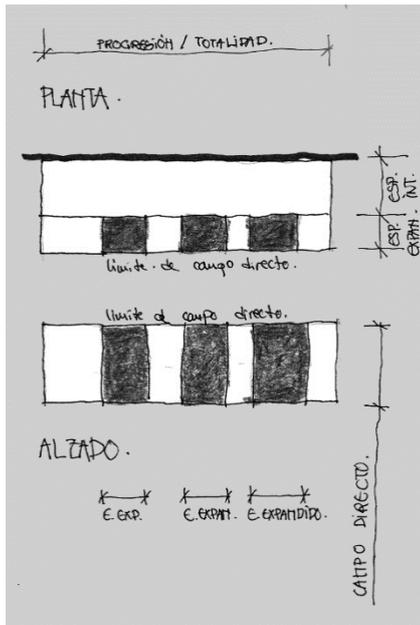
80



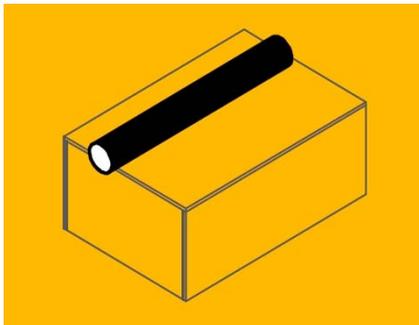
81

80. Donald Judd, *Untitled*, 1963. Madera contrachapada pintada en color rojo y tubo de aluminio, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm. *Judd Foundation*.

81. Donald Judd, *Untitled*, 1967. Hierro galvanizado lacado en color azul, 36,8 x 194,3 x 64,8 cm. *Judd Foundation*.



82



83

su trabajo escultórico la correcta adecuación de los espacios expositivos², para conseguir que el objeto se convierta en el foco del lugar donde se instala, obteniendo así la activación del entorno.

Pero el origen de las obras incluidas en esta categoría del *espacio solidificado*, podría encontrarse en los contactos que Donald Judd mantuvo con la arquitectura en sus años de formación. Los estudios en historia del arte que cursa bajo la tutela de Rudolph Wittkover, habrían llevado al artista a descubrir los significados de la forma arquitectónica a través del libro *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949)³, que unos años antes había publicado el historiador alemán. Desde ese momento, el control de la luz, la colocación de los objetos en el espacio, y la unificación del arte y la arquitectura formarían parte de sus intereses, puesto que los efectos de la luz y la sombra permiten activar el movimiento del espectador alrededor de la obra. Como señala Wölfflin para referirse a esa arquitectura que Judd habría descubierto:

El estilo que trabaja con efectos de sombra crea un volumen y le da una presencia material; las partes tomadas una a una parecen avanzar y retroceder en el espacio. La expresión avanzar y retroceder pone ya el acento sobre el elemento de movimiento que existe en toda presencia material, opuesta a la superficie plana⁴.

De ahí que el artista otorgue tanta importancia al control de la superficie en sus creaciones, la cual trata como un elemento unitario modificándola en determinados puntos por la sustracción de formas volumétricas. A través de esa operación, Judd crea un espacio cóncavo sobre dichos volúmenes, en un diálogo de formas positivas abiertas al espacio, y negativas cerradas a la forma⁵. De esa manera, las partes resultantes de la extracción de volúmenes geométricos como el cilindro o el ortoedro, configuran el propio molde de un *espacio solidificado*, que se verá activado por la acción exterior de la luz y la sombra (Figs. 82 y 83). La concavidad resultante obtiene así la activación del espacio de su alrededor, que penetra en la materia sólida sin llegar a traspasarla completamente.

A través de esa sustracción intencionada en los volúmenes rotundos que componen estas obras, Judd introduce una singularidad en sus superficies que contrasta con las formas geométricas y lisas que caracterizan el conjunto de su producción artística. En este sentido, la estrategia del *espacio solidificado* guarda una estrecha relación con los proyectos arquitectónicos que realizan un trabajo estereotómico, desarrollando diversas operaciones sobre la superficie de sus formas para configurar las cualidades del espacio. Al igual que en los objetos de Judd, la manipulación de la forma arquitectónica posibilita la creación de una espacialidad, que invita al espectador a descubrir la obra a través del movimiento.

Las tipologías que integran esta estrategia espacial constituyen dos maneras diferentes de configurar el espacio por la sustracción de la volumetría general de los objetos, con dos familias formales que se disponen en el suelo y paredes de las salas expositivas. El espacio entendido como *molde simple* o *molde secuencial* comprenden dichas tipologías, que serán analizadas y explicadas a continuación.

82. Donald Judd, *Untitled*, 1968. Dibujo en planta y alzado donde se aprecia la activación espacial que se produce por compleción de los vacíos secuenciales. *Dibujo del autor.*

83. Donald Judd, *Untitled*, 1963. Axonometría de la obra que refleja la solidificación del espacio producida sobre la superficie de la misma. *Dibujo del autor.*

² D. JUDD, "In defense..." *op. cit.*, p. 9. Las ideas que sobre el arte y su incorporación a los museos tenía Donald Judd, y que en buena parte llevó a cabo en su edificio de Nueva York y en su residencia de Marfa, son revisadas en profundidad por Marianne Stockebrand. Véase en M. STOCKEBRAND, *Chinati... op. cit.*

³ R. WITTKOVER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, 1995.

⁴ H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1977, p. 67.

⁵ Ésta categoría espacial también la desarrollan otros autores como Jorge Oteiza, según apunta Jorge Ramos en su tesis doctoral. Véase en J. RAMOS, *op. cit.*, p. 321.

1. Espacio como molde simple

En cuanto a la primera de las tipologías enunciadas, la estrategia se construye desde la elaboración de unos objetos de geometría contundente y cerrada al interior, donde el elemento fundamental que se quiere poner de manifiesto no es el volumen interior a la pieza sólida, sino el vacío que se abre en ella como resultado de la sustracción. Esta categoría espacial denominada como *molde simple*, implica de esa manera un ahuecamiento sobre la volumetría del objeto, conformando un espacio cóncavo a través de una superficie de contorno que establece el límite entre la masa y el espacio exterior. La operación genera así un plano curvo que penetra en la regularidad de la forma, constituyendo el molde de un espacio activado por la atenta mirada del espectador, que reconoce y completa la volumetría que resulta de la sustracción efectuada.

Las piezas que constituyen esta modalidad espacial del *molde simple* fueron realizadas entre los años 1963 y 1964, coincidiendo con una primera etapa inicial de su producción escultórica, anterior a la publicación de su artículo *Specific Objects*. En todas ellas, denominadas de manera genérica *Untitled*⁶, Donald Judd hace uso del color para poner de manifiesto la condición maciza de la caja que toma como base, en contraste con la geometría cilíndrica que no vemos, reconocible desde la huella del plano curvo que se identifica con un cambio cromático. Así, la forma activa que resulta de la sustracción enunciada, se hace aprehensible desde la percepción y el movimiento como apuntara Adolf von Hildebrand, recomponiendo la geometría que falta del volumen total de la obra⁷. Esa espacialidad exterior activada en un recorrido perceptivo a su alrededor, que contrasta con el vacío atrapado en su interior, es lo que compone el espacio expandido de este tipo de objetos, muy vinculado con el concepto de *fenotopología* de lo cóncavo y lo convexo que plantea el profesor Félix Ruiz de la Puerta en sus reflexiones espaciales⁸.

Si examinamos con detenimiento la arquitectura de los últimos años, podremos apreciar cómo esta categoría espacial del *molde simple* supone una constante en multitud de ejemplos arquitectónicos. Pero si hay alguien que destaca en la utilización de este concepto es el estudio portugués de los hermanos Aires Mateus, que a través de distintos proyectos establecen y moldean un límite entre el interior y el exterior como habría hecho Donald Judd, en un trabajo estereotómico de la materia. Como puede apreciarse en la *Casa en el tiempo* (2010-2014), los arquetipos reconocibles de la arquitectura popular contrastan con el volumen espacial que define una forma semicilíndrica, reconocida en el acto de aproximación al edificio (Fig. 84). La entrada a la vivienda se descubre como una pieza moldeada en la cara invertida de un molde, estableciendo una relación directa entre el interior y el exterior a través de ese espacio de transición, que se presenta de manera contundente recortando al volumen construido. Algo similar ocurre con el edificio que proyectan para la *Escuela de arquitectura de Tournai* (2014), donde los arquitectos realizan una fachada que se presenta como un vaciado escultórico, reproduciendo el negativo de la forma de una edificación vernácula. En esas y otras de sus propuestas arquitectónicas se puede apreciar la estrategia compartida con Donald Judd del sólido ahuecado, como resultado de vaciar, mediante mecanismos en sección y en planta, los sólidos definidos previamente.

⁶ Como se ha expresado anteriormente, dicho nombre responde a la voluntad de no otorgar otra identidad a los objetos específicos, que la de los propios componentes materiales que conforman dichas creaciones espaciales.

⁷ A. V. HILDEBRAND, *op. cit.*, p. 44.

⁸ F. RUIZ, *El espacio arquitectónico o el esplendor de la belleza*, Madrid, 2015. El concepto de *fenotopología* que enuncia a través del libro es entendido como combinación de las ramas de la fenomenología y la topología.



84



85

84. Aires Mateus & Asociados, *Casa en el tiempo*, Montemor o Novo, Alentejo, Portugal, 2010-2014. *Revista El Croquis*.

85. Estudio Barozzi Veiga, *Museo de Bellas Artes de Lausanne*, Lausanne, Suiza, 2011-2018. *Estudio Barozzi Veiga*.



86



87



88

De manera análoga a los proyectos del estudio portugués, que hunden sus raíces en referencias paisajísticas y construidas como la *Iglesia Biet Ghiorgis* o la *Gruta de Tiberio*, otros arquitectos también han venido trabajando esos conceptos de manera paralela, entre los que cabe destacar el joven estudio barcelonés Barozzi Veiga. En propuestas como el *Museo de Bellas Artes de Lausanne* (2011-2018), también se pone de manifiesto la voluntad por desarrollar unos mecanismos de sustracción sobre un volumen monolítico conformado en ladrillo, a través de los cuales lograr establecer una relación emocional y simbólica con la historia del lugar (Fig. 85). Como ocurre con los objetos específicos de Donald Judd, todos estos proyectos descritos desarrollan un tipo de espacio, activado por los efectos de luz que se perciben sobre sus formas sustraídas.

2. Espacio como molde secuencial

La estrategia de sustracción descrita en las anteriores piezas podrá, según la segunda tipología enunciada dentro de la categoría, multiplicarse siguiendo una secuencia rítmica de llenos y vacíos, que refuerzan el contraste entre masa y espacio respectivamente. Esta nueva modalidad espacial entendida como *molde secuencial*, supone la misma sustracción volumétrica analizada anteriormente, pero repetida en el sentido longitudinal de las obras de acuerdo a distintas series matemáticas (Fig. 88). Según las palabras que emplea Steven Nash en la definición de este conjunto de obras de Judd, y que recoge Javier Maderuelo:

La progresión matemática de elementos basada en un cálculo del incremento del espacio entre masas decrecientes le llevó a preocuparse por las secuencias matemáticas. En la proyección volumétrica de la pared hay una exploración más planificada de la suspensión y del desplazamiento geométrico del espacio⁹.

Las piezas que integran esta categoría, que empezaría a realizar en el año 1964 y que reproduciría con variaciones hasta bien entrados los setenta, constituyeron unas obras tridimensionales de pared en las que hacía uso de las referidas series matemáticas. Dichas obras, que fueron rebautizadas por la crítica con el nombre de *Progresiones*, están constituidas por un tubo de aluminio de sección cuadrada, al que se adhieren distintos fragmentos de otro tubo de la misma sección, cuyos tamaños y separaciones siguen idéntica progresión geométrica¹⁰. Con ello, Judd consigue producir un efecto perceptivo mediante el cual, el espectador es capaz de recomponer mentalmente la volumetría general de la pieza que se presenta ante su mirada. Así, el espacio expandido que se genera en esta tipología, y que se activa a través de la percepción, recompone de ese modo la forma completa del objeto, en una dialéctica intersubjetiva donde existe una relación entre el objeto, el sujeto y el espacio¹¹.

Uno de los proyectos arquitectónicos que podrían ejemplificar esta categoría sería las *Bodegas Dominus* (1995-1998) de Herzog & de Meuron, que organizan el programa dentro de un volumen lineal interrumpido en la configuración de los accesos, sin que por ello se pierda la idea del conjunto entendido como elemento pétreo (Fig. 86). Pero si hay alguien que reproduce la tipología espacial de Donald Judd son RCR arquitectes con proyectos como el *Pabellón de baño Tussocks-Basil* (1995-1998), donde los cuatro volúmenes independientes insertos entre dos planos horizontales acogen el programa de bar y vestuarios (Fig. 87). Al igual que sucede con los objetos de Judd, los espacios intermedios entre sólidos completan la volumetría general del pabellón, en un proceso de aproximación del espectador que discurre por la naturaleza del parque fluvial.

86. Herzog & de Meuron, *Bodegas Dominus*, Yountville, California, EE.UU., 1995-1998. Editorial Gustavo Gili.

87. RCR Arquitectos, *Pabellón de baño Tussocks-Basil*, Olot, Gerona, España, 1995-1998. RCR Arquitectos.

88. Donald Judd, *Untitled*, 1970. Aluminio anodizado lacado en color azul, 13,0 x 190,5 x 13,0 cm. Judd Foundation.

⁹ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 116.

¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹¹ G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, pp. 36-37.

CAPÍTULO VII

El espacio DIRECCIONAL Conclusión espacial 2

El modo de trabajo sobre la forma que supone el *espacio direccional* varía con respecto a la estrategia de sustracción analizada anteriormente, y está más bien orientada a conseguir la apertura o perforación total de los objetos específicos. Ahora, la importancia radica en la activación de dichas piezas a través de la mirada que atraviesa su interior estableciendo una relación entre ambos extremos, en una operación de apertura completa de la materia que permite que el espacio discurra por el paso generado (Fig. 89). De esa manera, Donald Judd realiza una desocupación espacial diferenciándose de las anteriores piezas de aspecto macizo, del mismo modo que habría hecho Henry Moore con las perforaciones que efectúa sobre la materia produciendo el agujereado del sólido.

Así, Donald Judd se sirve de un espacio que será entendido como túnel o conducto para separar perceptivamente dos imágenes opuestas, pertenecientes a la misma sala expositiva o lugar en el que se insertan sus creaciones escultóricas. El considerable tamaño que adquieren estas aberturas en relación a la volumetría total de las piezas, lleva a que dichos corredores longitudinales se conviertan en grandes focos por los que penetra la luminosidad del fondo, haciendo referencia a la propia arquitectura que entiende las posibilidades de la luz como material de proyecto. Además, el espacio abierto que constituye la verdadera esencia de esta tipología permite focalizar la mirada del espectador, convirtiéndose en un marco de doble apertura a través del cual traspasar la materialidad del objeto. Tal y como expresa el profesor Jorge Ramos para describir una categoría espacial análoga en la obra de Jorge Oteiza:

Estas claves permiten considerar el concepto de espacio agujero como un sistema válido de interpretación del espacio arquitectónico. Por un lado el agujero como acción necesaria para capturar de un modo controlado la luz a través de nuestro objeto artístico; por otro, el agujero como marco o ventana que consigue volver a interpretar el espacio desde una percepción estática y plana pero que genera un espacio muy rico en cuanto a su valor expresivo y conceptual, al coexistir la imagen mostrada a través del hueco con la imagen intuida fuera de él¹².

En esos términos, Judd consigue liberarse de la masa escultórica que producía un resultado excesivamente macizo en sus objetos, provocando así unos efectos de extrañeza y asombro al espectador que los contempla en un movimiento perimetral, por el que trata de descubrir los secretos que se esconden en el espacio interior. La luz, entendida como un elemento indispensable del espacio, desempeña así un papel fundamental en la



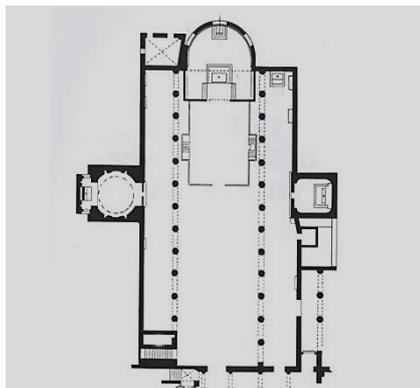
89

89. Donald Judd, *Untitled*, 1969. Aluminio anodizado y plexiglás color marrón, 83,8 x 172,7 x 121,9 cm. *Judd Foundation*.

¹² J. RAMOS, *op. cit.*, p. 347. El autor establece dos tipologías dentro de la misma estrategia que hacen alusión al agujero como túnel y como marco, que en el presente estudio sobre Donald Judd se traducen en dos categorías espaciales diferentes.



90



91

configuración de las piezas que integran esta categoría, pues supone la materia esencial que posibilita la percepción de dicho espacio que ella define sobre las superficies. El artista consigue de ese modo activar las cualidades interiores del espacio que genera introduciendo la dimensión del tiempo, que lleva a que sus propiedades perceptivas varíen por la incidencia cambiante de la luz a lo largo del día. Pero todos estos conceptos de los que se sirve en la configuración de estas piezas, y que emplea en la activación de su espacio interior, también tienen su origen en la arquitectura del pasado que descubre en sus años de formación.

Tal y como habría aprendido con Wittkover, la destrucción del espacio cerrado absoluto había sido debida a la necesidad interna de un espacio que no quería representar su existencia aislada ni su composición masiva, sino su relación con el espacio infinito e inconmensurable¹³. La escala humana utilizada por la arquitectura griega, unida a la concepción del espacio interno romano, trajo consigo la creación de una nueva espacialidad utilizada por el mundo cristiano, consistente en la ordenación de los elementos que configuran la iglesia en la línea del camino humano¹⁴. Con ello se habría logrado romper con el espacio estático que representa el Panteón, en beneficio del espacio de la iglesia paleocristiana de planta basilical, que se alza como un *espacio direccional* aprehendido desde la visión dinámica del hombre (Figs. 90 y 91). Según lo expresado por Angelique Trachana en referencia a esta nueva concepción sobre el espacio:

La construcción longitudinal está creada para el movimiento de personas en su interior, empero el movimiento implica el abandono del plano, la negación de la individualización del espacio por masas homogéneas delimitadas y la consideración del espacio profundo¹⁵.

Entiende así que la nave central de la basílica paleocristiana, formada por la disposición repetida de columnas a ambos lados, constituye el primero de los intentos por alcanzar un *espacio direccional*, evidenciando un desarrollo innovador en la articulación espacial de sus interiores. Esta nueva concepción, con la que el espacio dejaba de ser una porción o sector del espacio infinito, trataba de superar dichos límites tradicionales para convertirse en un espacio longitudinal con un origen y un fin, en clara alusión simbólica a los principios de la religión cristiana. Como ya apuntara Bruno Zevi, el sentido longitudinal de esas construcciones lleva a tomar conciencia de que todo está dispuesto a lo largo de un itinerario perteneciente al carácter dinámico del hombre, que construye y encierra el espacio con su movimiento¹⁶. De ese modo es como se lograría el desarrollo del *espacio direccional*, que según lo describe la referida autora:

Así la construcción longitudinal tardorromana abandona conscientemente el plano básico y abre el camino por el cual el arte medieval y el moderno llegaron a situar al individuo en el espacio libre [...]. Pero también es verdad que el efecto de perspectiva de los espacios interiores de la basílica se vincula con la evolución futura del concepto espacial¹⁷.

De todo lo anterior podría deducirse que el destacado ritmo del *espacio direccional* que empieza a gestarse en la arquitectura paleocristiana, y su posterior desarrollo con las construcciones románicas y góticas, forman parte del sustrato común que reposa bajo las creaciones escultóricas que

90. *Basílica Paleocristiana de Santa Sabina*, Roma, 422-432. Imagen del espacio direccional de su interior. Editorial Gustavo Gili.

91. *Basílica Paleocristiana de Santa Sabina*, Roma, 422-432. Planta de la edificación con las modificaciones sufridas a lo largo del tiempo. Editorial Gustavo Gili.

¹³ A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, 1992, pp. 48-51.

¹⁴ B. ZEVI, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵ A. TRACHANA, *op. cit.*, p. 122. La autora profundiza en la construcción longitudinal cristiana como origen del espacio direccional, fruto de la evolución de la arquitectura romana centralizada que había caracterizado la etapa anterior.

¹⁶ B. ZEVI, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷ A. TRACHANA, *op. cit.*, p. 125.



92

realiza Donald Judd, incluidas dentro de esta categoría. Tal afirmación estaría confirmada por las inquietudes e intereses del artista, a tenor de los libros que componen su biblioteca personal, constituida por más de trece mil volúmenes¹⁸. Si examinamos con detenimiento los ejemplares que integran dicha biblioteca, podremos apreciar el elevado número de volúmenes dedicados a la historia de la arquitectura, que vendrían a confirmar el amplio conocimiento de Judd en lo que se refiere a las diversas concepciones espaciales del pasado (Fig. 92). La sólida formación recibida en filosofía y teoría del arte condujo al artista a preocuparse por todo ese tipo de cuestiones pertenecientes al ámbito de la arquitectura, que desarrollaría de esa forma con la producción de sus objetos.

A través del profundo estudio que Donald Judd habría llevado a cabo sobre la historia arquitectónica, el artista se enfrentaría en su hacer artístico a un espacio moderno que, en palabras de Giulio Carlo Argan, era un espacio dimensional y direccional, en oposición al espacio renacentista, proporcional y simétrico¹⁹. El *espacio direccional* constituyó en esos términos una de las estrategias fundamentales en la obra de Judd, puesto que era uno de los principios básicos en la organización del espacio físico que se había manifestado en los interiores de todas las épocas y culturas²⁰. Justifica así en su obra esa direccionalidad, ya que:

El espacio era un algo, una sustancia, un éter ilimitado e inmóvil necesario para la existencia de cuerpos, trayectorias y energías interrelacionadas, capaz de servir de medio neutro por el que transitan fuerzas lineales que interrelacionan y equilibran presencias materiales, por próximas o lejanas que estuviesen²¹.

Es por ello que el artista concede tanta importancia a la apertura completa de la materia en su sentido longitudinal, mostrándonos los extremos enfrentados exteriores al objeto conectados por una espacialidad, que dirige la curiosa mirada del espectador. La estrategia empleada en estos objetos escultóricos consigue, al igual que ocurría con las referencias analizadas de la arquitectura cristiana, producir el movimiento de dicho espectador, que no recorre la pieza en ese sentido que impone la espacialidad interior, sino que lo hace a su alrededor movido por la fuerza que emana de la propia direccionalidad del espacio. De esa manera, los componentes materiales que conforman los objetos configuran un *espacio direccional* que, lejos de contener únicamente un espacio interior, alcanzan los límites de

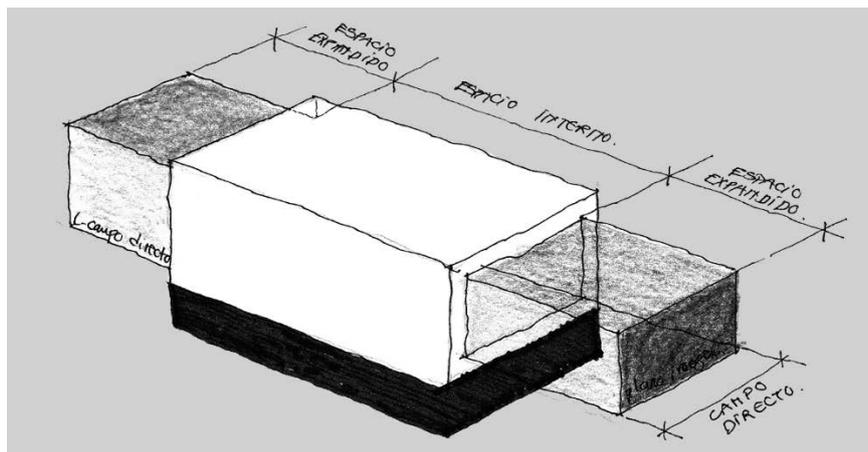
¹⁸ La biblioteca personal de Donald Judd estaría repartida de manera fundamental en dos localizaciones: por un lado, su residencia de Marfa denominada *The Block*, y por otro, el rancho *Las Casas* al norte de las montañas de Chinati en el desierto de Chihuahua.

¹⁹ G. C. ARGAN, *op. cit.*, p. 158.

²⁰ C. MARTÍ, *Las variaciones de la identidad*, Barcelona, 1993, p. 58.

²¹ B. YNZENGA, *op. cit.*, p. 102. El autor profundiza en las distintas concepciones espaciales, destacando para nuestro estudio su acercamiento al espacio cartesiano. Explica cómo todo se somete a una disciplina y orden prefijados, donde las repeticiones rítmicas reemplazan a las relaciones armónicas.

92. Biblioteca personal de Donald Judd en el rancho *Las Casas*, situado al norte de las montañas de Chinati en el desierto americano de Chihuahua. *Judd Foundation*.



93

los lugares en los que se instalan, a través del espacio expandido que se activa bajo los efectos de la luz y la sombra. Así, la ausencia de materia en su interior, que convierte al objeto en un marco de doble apertura, irradia una espacialidad que, en palabras de Donald Judd, hace que sus obras se muestren como algo interesante que mirar²².

A través de la configuración que caracteriza a las obras que se incluyen en esta categoría, Judd consigue que el espacio fluya a través de los objetos, creando una continuidad exterior-interior-exterior. A ese respecto, la estrategia del *espacio direccional* tiene una vinculación directa con multitud de proyectos arquitectónicos, que prolongan o extienden su espacio interior en dos orientaciones opuestas, más allá de los límites de su construcción física. Del mismo modo que sucede con los objetos específicos de Donald Judd, la materialidad de dichas construcciones se articula de diversas formas para configurar unas cualidades interiores, apropiándose del espacio exterior al que se orienta.

Las familias formales que integran esta estrategia espacial constituyen dos modos diferenciados de alcanzar el referido *espacio direccional*, a través de dos tipologías de objetos que se configuran desde la doble apertura conformada por un único elemento, o conseguida desde la repetición del mismo en el sentido longitudinal. Así, el espacio interpretado como *túnel aislado* o *túnel por repetición* se corresponde con esas estrategias enunciadas, que serán examinadas a continuación.

1. Espacio como túnel aislado

La primera de las tipologías planteadas que nos ofrece el túnel como estrategia espacial consiste en una abertura que traspasa al objeto presentado como elemento individual, comunicando perceptivamente las dos realidades colocadas en sus extremos. La realización de unos objetos de forma ortoédrica a los que se suprimen dos de sus caras enfrentadas, le permite a Judd conectar visualmente dos realidades espaciales exteriores al objeto, conformando así un marco de doble apertura que despliega su influjo sobre la propia realidad del entorno. Esta categoría espacial, entendida como *túnel aislado*, implica el vaciamiento total de la volumetría del objeto, conformando un espacio envuelto por una superficie plegada que establece el límite entre la espacialidad interior y exterior. El resultado de la operación ofrece de esa forma un espacio longitudinal abierto, que consigue proyectarse fuera de sus contornos materiales siguiendo la dirección que establecen las dos aberturas practicadas (Fig. 93).

93. Donald Judd, *Untitled*, 1978. Dibujo axonómico de la obra realizada en granito, donde se aprecia la expansión del espacio que se produce desde la espacialidad interna hasta los límites de la sala expositiva. *Dibujo del autor*.

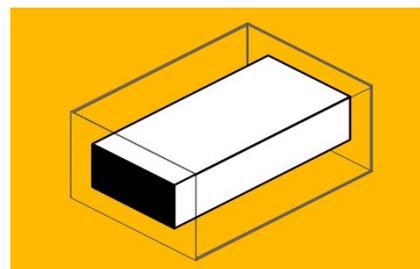
²² Según defiende Lourdes Peñaranda, el interés necesario que una obra debe tener para el espectador, requiere que dichas creaciones presenten cierta invención o artificio. Véase en L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 70.

La primera de las piezas que integran esta modalidad espacial sería realizada en el año 1968 bajo el nombre *Untitled*, y estaría confeccionada en acero inoxidable y plexiglás de color rojo (Fig. 95). En ella todavía se aprecian vestigios de su primera etapa escultórica, en la que centra sus esfuerzos en la exploración de las posibilidades que le ofrecían los nuevos materiales y técnicas industrializadas, característicos de principios de los sesenta. La utilización de un material plástico en color rojo contrasta con los planos plegados de acero que inscriben un espacio de dirección longitudinal, gracias a dicho cambio cromático y diferenciación material. Ello invita al espectador que contempla la pieza a moverse a su alrededor, motivado por la curiosidad que le suscita la espacialidad recogida por el elemento metálico (Fig. 94), que contrasta con la materialidad que configura su imagen exterior. De esa manera, y haciendo extensibles los mecanismos de activación espacial que el artista ya habría empleado en la categoría analizada anteriormente, el espacio se expande en un recorrido perceptivo bajo los efectos de la luz, alcanzando los límites de la sala expositiva. Eso se corresponde con lo dicho sobre este tipo de obras:

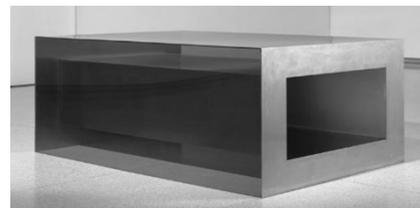
En el caso de Judd, ese umbral que se presenta para ser traspasado, se convierte de manera reiterada en una indagación dentro de su obra para trascender, como se ejemplifica claramente en las piezas que comienza a realizar en 1969, en las que se reduce la caja a su mínima expresión estructural, con dos superficies unidas, una metálica y otra plástica. Así se convierten en contenedor dual que posibilita la expansión del espacio interno²³.

En todas estas obras enunciadas, y en otras que desarrollará de manera posterior con variaciones hasta los años noventa, se aprecian las mismas características de configuración, consiguiendo activar un espacio que se expande desde su interior. Dicho espacio, que proyecta sus propiedades siguiendo las directrices del objeto, o lo que podría denominarse como límite de campo directo, se extiende hasta las paredes de la sala expositiva, conformando dos planos imagen en las superficies de encuentro. Esa proyección espacial que producen las obras interfiere con las personas que las contemplan, en un recorrido perimetral por el que tratan de descubrir el misterio que esconden. Se consiguen así unos objetos escultóricos muy vinculados con la arquitectura en los términos que expresara Peter Zumthor, que invitan al espectador a desplazarse movido por los grados de intimidad o tensión entre interior y exterior, donde desde dentro se ve lo de fuera, y desde fuera lo de dentro²⁴.

Ésta categoría espacial enunciada ha sido muy empleada en los últimos años por la arquitectura, explorando las posibilidades que ofrece el *espacio direccional* que se extiende desde el propio objeto arquitectónico. Un buen ejemplo de ello lo constituye la *Casa en la playa de Saint Andrews* (2003-2006) del arquitecto australiano Sean Godsell en la costa de Victoria que, con el aspecto tectónico y monolítico que le otorga el empleo del acero corten, parece evocar las inmensas esculturas de Richard Serra y Eduardo Chillida (Fig. 96). Pero el rigor espacial y geométrico característico en la obra de Donald Judd se reconoce en la configuración general del proyecto, a través de un espacio que se abre en dos direcciones estableciendo un claro diálogo con la naturaleza del paisaje en el que se inserta. La construcción crea un contrapunto poético en el emplazamiento, tratando de alcanzar la enormidad del horizonte australiano desde una vivienda que, como los objetos de Donald Judd, se convierte en anónima y específica a un mismo tiempo. El espacio que configura el arquitecto,



94



95



96

94. Donald Judd, *Untitled*, 1968. Axonometría de la obra en la que se representa de una manera destacada el espacio interno del propio objeto específico. *Dibujo del autor*.

95. Donald Judd, *Untitled*, 1968. Acero inoxidable y plexiglás color rojo, 83,8 x 172,7 x 121,9 cm. *Judd Foundation*.

96. Sean Godsell, *Casa en la Playa de St. Andrews*, Victoria, Australia, 2003-2006. *Revista El Croquis*.

²³ *Ibid.*, p. 59. La autora hace referencia a dos obras del artista estadounidense realizadas en el año 1969 denominadas como *Untitled*, confeccionadas por una combinación de materiales que se concretaban en aluminio anodizado por su cara externa, y en plexiglás de distintos colores por la interna.

²⁴ P. ZUMTHOR, *Atmósferas*, Barcelona, 2006, pp. 45-57.



97



98

abierto hacia dos orientaciones opuestas según la dirección este-oeste, domina así un paisaje sin límites que, como describe Juhani Pallasmaa, busca la línea básica del horizonte y la infinitud de la lejanía²⁵.

Esa experiencia parece deudora de la propuesta que Judd había desarrollado entre 1980 y 1984 en el paisaje de Texas, formada por quince conjuntos escultóricos de hormigón siguiendo una secuencia lineal de grupos individuales. Cada uno de ellos, compuesto por un número variable de unidades de 2,5 x 2,5 x 2,5 metros, se presentaban en el territorio de forma abierta, permitiendo al espectador enmarcar el paisaje de la frontera desierta. En referencia a la instalación *Sun Tunnels* de Nancy Holt del año 1976, Judd elabora esos objetos sirviéndose del *espacio direccional*, que manifiesta la firme voluntad por conquistar el paisaje americano, con una propuesta que transforma esa inmensidad e infinitud del espacio fronterizo en un territorio dominado por el hombre²⁶.

La propuesta realizada en la localidad tejana de Marfa, al igual que la obra *Untitled* realizada en granito en 1978, profundiza en la necesidad de fundir dos entidades diferenciadas que tienen cabida en el interior y el exterior del objeto. Con una materialidad similar, muchos de los edificios del arquitecto portugués Eduardo Souto de Moura también pueden interpretarse como dispositivos que captan el paisaje acotado por los muros de la propiedad y el borde horizontal de la losa, en un intento por vincular su arquitectura con la naturaleza del entorno²⁷. En una de las viviendas que integran las *Dos casas en Ponte de Lima* (2001-2002), el arquitecto emplea un paramento total y parcialmente acristalado en sus partes delantera y trasera respectivamente, abriendo la casa al paisaje y permitiendo que el entorno fluya por su interior (Fig. 97). Esa relación con el paisaje que Souto de Moura lleva al límite, se ve favorecida por la decisión de colocar más de la mitad de la profundidad del paralelepípedo en voladizo sobre un terreno caracterizado por una fuerte y pronunciada pendiente²⁸.

Como vemos, el interés de Donald Judd por realizar unos objetos que encuadran y capturan el paisaje ha sido llevado a la práctica constructiva por diversos arquitectos, que a través de sus obras establecen interesantes relaciones visuales que emanan de la utilización del referido *espacio direccional*. Dentro de esa idea que entiende la arquitectura como un elemento o marco doble, también destacan algunos de los proyectos que han venido realizando en los últimos años el ya mencionado estudio catalán RCR arquitectes, con edificios pertenecientes a la escala doméstica y al espacio público. Tal y como defiende dicho estudio con sede en Olot, el edificio no debe implicar un obstáculo interpuesto en el espacio en el que se implanta, sino que por el contrario debe ser un dispositivo para hacer circular el aire, la luz y las vistas a su través²⁹. La *Casa para un herrero y una peluquera* (1999-2001) ejemplifica muy bien el concepto, concebida como un marco profundo de acero corten que, en palabras de Juan Antonio Cortés, genera un espacio pasante que ofrece una continuidad desde el interior y desde el exterior³⁰.

Algo similar ocurre con el *Espacio público Teatro La Lira* (2003-2011) en la localidad de Ripoll, donde se emplean los mismos planteamientos que en los proyectos anteriormente analizados ubicados en emplazamientos

97. Eduardo Souto de Moura, *Dos casas en Ponte de Lima*, Fomelos, Ponte de Lima, Portugal, 2001-2002. *Revista El Croquis*.

98. RCR Arquitectos, *Espacio público Teatro La Lira*, Ripoll, Gerona, España, 2003-2011. RCR Arquitectos.

²⁵ J. PALLASMAA, "La ruda sutileza de Sean Godsell", en *El Croquis*, nº 165, 2013, p. 22.

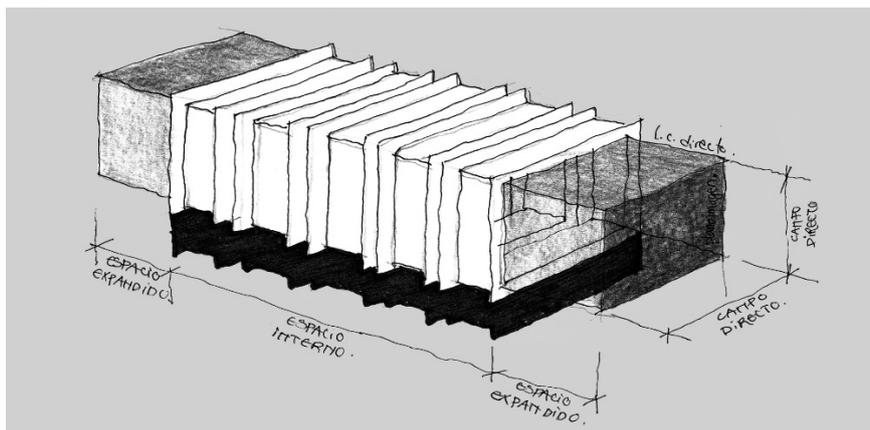
²⁶ G. ZUAZNABAR, *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*, Barcelona, 2001, p. 74.

²⁷ J. A. CORTÉS, "Transferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura", en *El Croquis*, nº 176, 2015, p. 268.

²⁸ *Ibid.*, p. 270.

²⁹ J. A. CORTÉS, "Los atributos de la naturaleza", en *El Croquis*, nº 138, 2007, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.



99

naturales (Fig. 98). La estrategia propuesta pasa por romper una línea de edificaciones pertenecientes al casco antiguo, conectando dicha zona con la extensión industrial de la ciudad. Con ello se consigue crear un vacío que se resuelve con vocación de plaza urbana, produciendo no sólo una relación visual de doble sentido, sino un continuo intercambio de aire y luz entre el interior y el exterior del núcleo histórico. De esa manera, el espacio generado frente al río Ter mantiene la condición de vacío pasante, envuelto por unos planos discontinuos que estarían formados por bandas metálicas de ancho variable³¹. Dichos planos en disposición quebrada que asumen las trazas irregulares del lugar, recuerdan en gran medida a los que introduce Donald Judd en objetos como los realizados en madera contrachapada de 1977 y 1989, donde modifica la direccionalidad del espacio. La expansión del espacio no se produciría ya en un único sentido, sino que generaría un campo indirecto, produciendo una activación espacial que afecta a una mayor parte del espacio donde se exhibe.

2. Espacio como túnel por repetición

La segunda de las estrategias que integra la categoría del *espacio direccional* constituye una variación de la anteriormente analizada, y consiste en la consecución de dicha espacialidad por la repetición de marcos individuales que producen una secuencia rítmica de luces y sombras. Esto genera una nueva tipología espacial entendida como *túnel por repetición*, que supone la misma configuración escultórica empleada por la modalidad anterior, pero multiplicada en el sentido longitudinal que establece la direccionalidad del espacio interno (Fig. 99). Atendiendo a las primeras descripciones efectuadas sobre esta tipología de objetos:

En el caso de una pieza que consiste en marcos paralelos [...] colocados en forma de túnel, un fuerte ilusionismo se desarrolla: la verdadera perspectiva extendida. Los marcos pueden ser vistos como el encarcelamiento de un pedazo de espacio ilustrado, como un modelo para un universo arcaico³².

La creación a la que hacía referencia la reseña, realizada en 1965 bajo el nombre de *Untitled* y constituida por cuatro unidades de aluminio y vidrio templado, marcaría el inicio de esta serie de objetos específicos que el artista realizó hasta comienzos de los años noventa. Pero las dos obras realizadas un año más tarde confeccionadas en aluminio esmaltado en color turquesa, llevarían al extremo la modalidad de este espacio definido

³¹ *Ibid.*, p. 20. Adelantando la tipología que pasará a enunciarse a continuación, el autor profundiza en el ritmo no uniforme de estrías de luz dispuestas en el proyecto, que pauta el movimiento del que discurre por su espacialidad interior.

³² E. BAKER, "Judd the obscure", en *Art News*, abril, 1968, p. 45. La traducción empleada ha sido tomada del libro que realiza Lourdes Peñaranda como resultado de su tesis doctoral. Véase en L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 146.

99. Donald Judd, *Untitled*, 1968. Dibujo axonométrico que revela el espacio en expansión que se genera desde la categoría espacial del *túnel por repetición*. Dibujo del autor.



100



101



102

como un *túnel por repetición*, adquiriendo unas dimensiones que invitan al espectador a tomar una mayor conciencia de la espacialidad que se genera de manera direccional. Con esa disposición de elementos idénticos que responden a un orden serial, Judd consigue generar la misma sensación perceptiva que la otra modalidad del *espacio direccional*, pero con unos mayores efectos de teatralidad ocasionados por la luz y la sombra que se filtra entre los propios segmentos.

Todo ello se puede apreciar de una manera clara en proyectos como el *Edificio de Ciencias de la Escuela Woodleigh* (1999-2002) del ya mencionado arquitecto Sean Godsell, donde realiza una estructura de acero de una sola planta y setenta metros de longitud, conformando una verdadera galería destinada a la enseñanza (Fig. 100). La construcción, que introduce y asume la topografía del terreno, filtra la luz natural en lo profundo de las aulas, potenciando la idea de un entorno acogedor que estimula el aprendizaje y la interacción de los estudiantes³³. De esa manera, la rigurosa repetición de los pilares de acero y madera originan la protección del ambiente interior del edificio, al tiempo que efectúan una conexión visual de dos realidades ubicadas en ambos extremos. Pero la espacialidad conseguida con esta estrategia es más reconocible en edificios como el *Museo de las Colecciones Reales* (2002-2015) del estudio Mansilla+Tuñón arquitectos (Fig. 101), que consigue una perspectiva interior muy similar a la que presenta la obra *Untitled* de Donald Judd, realizada en 1968 en acero inoxidable. El proyecto construye así un espacio lineal que sigue las trazas del Palacio Real, activándose por la luz que penetra entre los pilares que componen la estructura del edificio. Según Emilio Tuñón:

Es por ello que la estructura portante toma gran importancia en la organización espacial del museo, que se configura a partir de la repetición seriada de un conjunto de pórticos de hormigón blanco, en los que el rayado de la estructura repetitiva cualifica el espacio, de tal modo que la estructura, la iluminación, las vistas y el espacio desdibujan sus fronteras e intercambian sus atributos, porque quieren ser una sola cosa, pensada de una vez³⁴.

Analizados estos ejemplos ilustrativos, la modalidad que define el espacio como un *túnel por repetición* se completaría en la obra de Judd con otros trabajos, pertenecientes a la conocida serie denominada como *Apilamientos*. De este conjunto de piezas, de las que desarrollaría un sinfín de propuestas, interesan aquellas conformadas con plexiglás en los planos horizontales, de tal manera que dejan fluir el espacio por su interior con una clara direccionalidad. Desplegando las unidades idénticas a lo largo de un eje vertical, dichas piezas se realizan y se disponen en relación con la totalidad del espacio arquitectónico³⁵. Con ello se consigue activar un espacio que se proyecta o expande al igual que en las obras anteriores hacia los límites de la sala expositiva, pero en este caso produciendo sus planos imagen en el suelo y techo de dicha estancia.

Todo esto se aprecia muy bien en la obra *Untitled* realizada por Donald Judd en 1990, donde el *espacio direccional* se potencia, fruto de la utilización del plexiglás transparente en combinación con el aluminio anodizado en color negro que compone cada elemento. Su traslación directa a la práctica constructiva la encontramos en el proyecto de la *Casa Ring en Karuizawa* (2005) del estudio japonés Takei+Nabeshima, donde la solución uniforme del cerramiento alberga una espacialidad, que se extiende desde la topografía del terreno hasta el mismo cielo (Fig. 102). De esa forma el programa se distribuye en distintos niveles, permitiendo la entrada en dicho espacio de la naturaleza en la que se inserta.

100. Sean Godsell, *Edificio de Ciencias de la Escuela Woodleigh*, Victoria, Australia, 1999-2002. *Revista El Croquis*.

101. Mansilla+Tuñón Arquitectos, *Museo de las Colecciones Reales*, Madrid, España, 2002-2015. *Tuñón Arquitectos*.

102. Takei+Nabeshima, *Casa Ring en Karuizawa*, Karuizawa, Japón, 2005. *Revista Arquitectura Viva*.

³³ J. PALLASMAA, "La ruda..." *op. cit.*, p. 68.

³⁴ E. TUÑÓN, "El tiempo como material de construcción", en *Circo*, nº 215, 2016, p. 5.

³⁵ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 196.

CAPÍTULO VIII

El espacio ESCENOGRÁFICO Conclusión espacial 3

Continuando con las categorías espaciales reconocibles en la obra de Donald Judd, nos encontramos ante una nueva modalidad definida bajo el nombre de *espacio escenográfico*, que profundiza en las mismas cualidades de la estrategia anterior, pero con una orientación determinada en un único sentido. La diferencia sustancial entre ambos planteamientos radica en la activación de la espacialidad del objeto, que ya no se produce desde la percepción de ese espacio abierto en dos direcciones, sino desde el descubrimiento de una espacialidad interior cerrada, que se muestra ante el espectador por un único frente abierto. Con ese planteamiento, las piezas que integran esta categoría dan un paso atrás en la apertura completa del objeto, otorgando una mayor importancia al vacío que se genera en su interior. Donald Judd profundiza de ese modo en la idea de ausencia de materia interna, del mismo modo que lo habrían hecho otros autores anteriores como Jorge Oteiza, con esculturas como *Desocupación de la esfera* o *Caja vacía*, ambas realizadas en 1958.

La espacialidad que definen estos objetos escultóricos que produce el artista estadounidense se genera desde un marco o ventana abierta al exterior, proyectándose hacia los límites del espacio expositivo de las salas en las que se muestran. En estas obras colgadas de la pared, al igual que en las que se presentan colocadas sobre el suelo, no logra mantener su deseo de alcanzar un arte no referencial, evidenciando una cierta dosis de ilusionismo más propio de las prácticas pictóricas con las que trataba de romper³⁶. La supresión de uno de los planos que completa la volumetría del objeto ofrece una visión perspectiva del interior, propia del espacio representado que venía desarrollando el arte europeo al cual se oponía. Así, la abertura practicada en el objeto se convierte en un foco por donde penetra la luz, produciendo unos efectos de teatralidad que invitan al espectador a contemplar la escena (Fig. 103). De esa forma, éste dirige su mirada hacia la profundidad del espacio interior, como un espectador que observa atentamente la escena desde la cuarta pared del teatro³⁷, tratando de descubrir los secretos que cualifican dicha espacialidad causantes de su movimiento perceptivo. La centralidad que todavía puede reconocerse en dichas creaciones llegaría a adquirir cierta relevancia en el conjunto de su obra, ya que según apunta Rosalind Krauss:

La importancia simbólica de un espacio central interior del que se deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que cada año van acumulándose a partir del núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna³⁸.



103

103. Donald Judd, *Untitled*, 1989. Aluminio anodizado sin color, 100 x 200 x 200 cm. Judd Foundation.

³⁶ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, pp. 126-127.

³⁷ F. QUESADA, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona, 2005.

³⁸ R. KRAUSS, *Pasajes de la escultura moderna*, Tres Cantos, 2002, p. 248.



104

A pesar de ello, los materiales elegidos y los procesos llevados a cabo en la construcción de estas obras abogaban por la negación de la interioridad de la forma escultórica, rechazando esos interiores como fuente de significados³⁹. Cuando el artista presenta los objetos escultóricos que integran esta categoría enseñando su desocupado vacío interior al carecer de uno de los lados, está tratando de situar al espectador en el centro, siendo la obra la que se desarrolla a su alrededor⁴⁰. La ausencia de materia en el punto en el que se encuentra el centro geométrico de las referidas piezas, lleva a que la actividad del espectador desarrolle la percepción a su alrededor, envolviéndole en un acto que le convierte en el verdadero centro del conjunto. Toda esta serie de cuestiones referidas al centro de la obra las amplía Javier Maderuelo cuando explica que:

Uno de los problemas más interesantes abordados por los escultores en los años sesenta ha sido el de conseguir perder el carácter de centralidad de la obra y ofrecer esta posibilidad hasta entonces patrimonio único de la arquitectura. El problema, sin embargo, no es tan nuevo, sus antecedentes se encuentran en la obra y en el pensamiento de Auguste Rodin y Constantin Brancusi, quienes reubicaron el punto de origen del significado del cuerpo como un acto de descentralización que incluía la atención del espacio en el que se sitúa el cuerpo⁴¹.

En esos términos, y de modo similar a lo enunciado en la categoría anterior del *espacio direccional*, Judd consigue activar el movimiento del espectador en un recorrido perimetral, convirtiéndole en una especie de actor de una representación teatral, que a su vez puede ver el exterior del mecanismo escénico. Como adelantábamos, la luz vuelve a jugar un papel destacado en esa relación que se establece entre el objeto, el sujeto y el espacio, pues de ella dependen los efectos de extrañeza y asombro sobre ese espectador que contempla las creaciones, que le convierten en el centro absoluto de la escena. El artista logra de ese modo la activación de la espacialidad interior de esos objetos, expandiéndose con todas sus posibilidades materiales en la creación de un *espacio escenográfico*, que atrapa al espectador y le hace partícipe de la condición artística de la obra. Pero todo este conjunto de características y conceptos de los que se sirve para la realización de estas piezas guardan una estrecha relación con otras experiencias pertenecientes al mundo del arte, que habrían causado una destacada influencia sobre Donald Judd.

³⁹ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 98. Como podrá probarse en los orígenes de esta categoría espacial, el ilusionismo que habría rechazado Donald Judd, finalmente sería una constante en el conjunto de su producción artística.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 96. Profundizando en esos orígenes, el autor también alude a Alberto Sánchez, Henry Moore o Naum Gabo, quienes perforaron el centro de sus esculturas provocando en ellas el vacío físico, la ausencia de materia.

104. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble I*, 1963. Diversos materiales, 6,0 x 3,0 x 3,0 m. *The Whitney Museum*.

Tal y como se había expresado en el capítulo referido a la activación del espacio exterior del objeto específico, una de las referencias directas en la creación de estas piezas de Judd la podemos encontrar en la obra *Bedroom Ensemble I* de Claes Oldenburg, presentada en 1963 en una galería de Nueva York (Fig. 104). La propuesta consistía en un recinto de 6 metros de ancho, 3 metros de alto y poco más de 3 metros de profundidad, en el que el artista recreaba un dormitorio con la exaltación que el *Pop Art* hacía de lo cotidiano. Donald Judd habría apreciado cómo en *Bedroom Ensemble I*, Oldenburg demostraba el potencial de la perspectiva para ser el mecanismo por excepción para activar los sentidos⁴². Atendiendo a las palabras del profesor de arte moderno y contemporáneo Richard Shiff acerca de la instalación realizada por Oldenburg:

El dormitorio que él diseñó puso la angulosidad casual de cosas vistas en perspectiva de igual a igual con la geometría rectilínea de los objetos típicos, objetos idealizados en nuestras mentes como si nunca fueran sujeto de la ilusión de la perspectiva. Para Judd y Oldenburg, la idealización constituye la fantasía, y la ilusión perspectivada es la realidad de cualquier situación actual⁴³.

Algo similar podríamos encontrar en el cubículo denominado *tokonoma* de la cultura japonesa, donde la sombra posibilita el sentido de la profundidad con el consiguiente reconocimiento del espacio. Ese elemento arquitectónico, desarrollado como un hueco en las salas de estar, se ofrece a los huéspedes nipones decorado con pinturas tradicionales, así como con arreglos ikebana y bonsáis. De esa manera, *el espacio escenográfico* que se muestra a los invitados se expande sobre ellos, como una forma de gratitud y respeto por parte de la familia anfitriona. Como puede apreciarse en esas prácticas pertenecientes a la tradición japonesa, la activación del espacio desde un elemento que focaliza la atención ha sido una estrategia muy recurrente, que Donald Judd habría puesto en práctica con sus obras. El propio Junichiro Tanizaki describe cómo la espacialidad rigurosamente vacía que define el *tokonoma* implica una cualidad estética que trasciende los límites del espacio interior⁴⁴, del mismo modo que ocurre con los objetos de Judd. Así, se descubre un espacio entendido como materia, que la cultura oriental ha considerado como un elemento dinámico y estructurador. La propia pintura a la que hacía alusión François Cheng ya demostraría que el vacío no opera como fondo neutro, sino más bien como un principio activador entre diversos elementos⁴⁵.

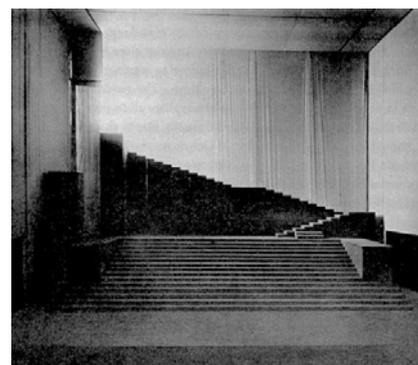
A través del repaso efectuado a diferentes referencias en las que Donald Judd habría encontrado el origen de las obras incluidas en esta categoría, descubrimos las características esenciales que cualifican dicho *espacio escenográfico*. El marco abierto hacia el exterior constituye la estructura fundamental de estas obras, con las que el artista desarrollaría un sinfín de propuestas hasta los años noventa. Algunas de estas pasarían por la inclusión de elementos interiores como sucedía en la categoría anterior, incrementando de esa forma los efectos de teatralidad que ofrece el conjunto. Con ello, Judd habría conseguido unos resultados muy cercanos a lo que los escenógrafos Adolphe Appia y Edward Gordon Craig desarrollaron en el teatro de comienzos del siglo XX (Fig. 105). De éstos podría haber aprendido como la luz, el color y la inclusión de dichos elementos configuraban una nueva perspectiva de concepción escénica, generando toda una serie de emociones sobre la figura del espectador, sin necesidad de unos objetos realistas en la configuración del decorado.

⁴² R. SHIFF, "Judd through..." *op. cit.*, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 11.

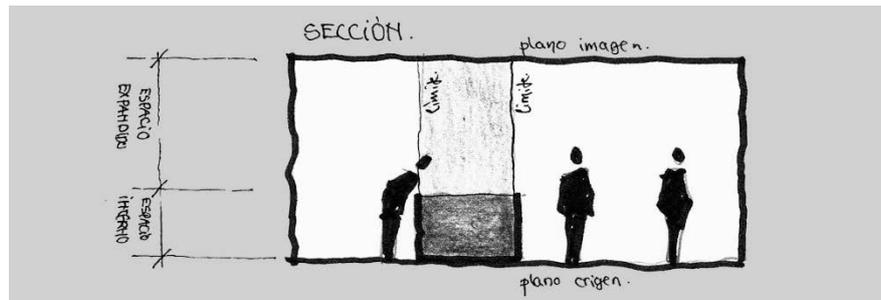
⁴⁴ J. TANIZAKI, *op. cit.*, p. 50. Igual que se puede deducir de los objetos específicos de Donald Judd, Junichiro Tanizaki expresa cómo en apariencia no hay más que puro artificio, aunque en realidad las cosas son mucho menos simples.

⁴⁵ J. M. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 51.



105

105. Adolphe Appia, *El descenso a los infiernos*, acto II de *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, en el vestíbulo de ejercicios del Instituto Dalcroze, 1912. Fernando Quesada.



106

La estrategia empleada en todos estos objetos escultóricos consigue inducir el movimiento de los observadores, de manera lateral en las obras de pared y, de forma perimetral, en las ubicadas sobre el suelo. En un recorrido aproximativo, el espectador toma conciencia de la aparente simplicidad de dichas obras, que se presentan ante él con una de sus caras abiertas. La espacialidad que descubre, y que se proyecta hasta alcanzar la realidad física de las salas expositivas, constituye un *espacio escenográfico* que genera una especie de energía causante su movimiento. Pero los resultados no objetivos que producen los materiales que componen las diferentes superficies, unidos a esa interpretación tan próxima a la perspectiva escénica, llevan a confirmar un cierto ilusionismo, perteneciente a las prácticas pictóricas de la tradición europea que rechazaba.

En definitiva, a través de la configuración concreta de dichas creaciones, Donald Judd persigue una espacialidad que emana desde el objeto, en una expansión que tiene lugar desde el interior hacia el exterior. En este sentido, la categoría del *espacio escenográfico* puede apreciarse en una gran variedad de ejemplos de la arquitectura que efectúan una apertura de sus formas, permitiendo que el espacio se proyecte desde un marco abierto a la realidad externa. Al igual que ocurre con las obras de Judd, esa direccionalidad se articula en dichos proyectos de diferentes maneras, consiguiendo que la espacialidad se oriente en un único sentido, bien abierto hacia el cielo u orientado al horizonte.

Las dos modalidades que integran esta estrategia espacial se constituyen como dos tipologías diferenciadas, caracterizándose por la disposición de un único elemento, o por la repetición del mismo en una dirección produciendo una focalización múltiple. A continuación profundizaremos en ellas, como dos modalidades que efectúan la creación espacial desde la *caja individual* o *caja múltiple* respectivamente.

1. Espacio como caja individual

La primera de las tipologías que integran esta categoría del *espacio escenográfico* tiene como propósito la construcción de un vacío, a través del cual se establecen unas relaciones entre las superficies que lo delimitan y el espectador que lo contempla. Tal y como se vio en las obras que integraban la primera de las categorías espaciales, la referida apertura se efectuaba como sustracciones volumétricas sobre la geometría de los objetos, que Judd sustituye ahora por un espacio delimitado por superficies. Si examinamos con detenimiento cualquiera de estas piezas ejecutadas con los nuevos materiales industrializados que ofrecía la técnica, fundamentalmente en forma de cajas, podremos apreciar cómo el espacio ya no surge de un bloque macizo con perforaciones, sino de configuraciones geométricas complejas realizadas por combinación de elementos planos⁴⁶. De esa manera, el volumen que definen los objetos escultóricos se

106. Donald Judd, *Untitled*, 1972. Dibujo en sección del objeto dentro de un ámbito expositivo, donde se aprecia la proyección del espacio desde su interior hasta el techo de la propia sala. *Dibujo del autor*.

⁴⁶ J. RAMOS, *op. cit.*, p. 366. El autor describe una tipología en la obra de Jorge Oteiza definida como marco muy similar a la enunciada en Donald Judd, donde el vacío estaría delimitado por contornos lineales, quebrados o curvos.

conforma a través de toda una serie de planos que delimitan un espacio virtual, presentando una abertura por la que el vacío espacial se prolonga hacia el exterior como si de un marco o límite sobre la materia se tratara⁴⁷. Esta modalidad espacial, entendida como *caja individual*, ofrece así un *espacio escenográfico* abierto que se proyecta más allá de su construcción material, siguiendo la dirección que establece la abertura practicada en una de sus superficies.

Una de las primeras obras que inauguran esta modalidad espacial sería la realizada en el año 1972 bajo el nombre *Untitled*, confeccionada en cobre y aluminio esmaltado en color rojo. En ella se puede apreciar cómo la singularidad de la superficie de cobre permite que la base de aluminio pintado proyecte su color rojo⁴⁸, fusionándose en una completa totalidad expandida que interacciona con el espectador en el espacio arquitectónico. El cambio cromático y la diferencia material con los que Donald Judd cualifica el interior y el exterior del objeto pone de manifiesto la firme voluntad de generar una espacialidad, que se extiende desde el recinto delimitado hasta el límite superior de la sala en la que se exhibe (Fig. 106). De ese modo, el espacio se expande bajo la percepción de dicho espectador que reconoce la espacialidad interna generada como un vacío central que, según explica el propio Javier Maderuelo:

Sin embargo, este vacío central no excluía al centro, sino que, por el contrario, ponía en evidencia que esa oscuridad vaciada de materia era el punto principal de la escultura del cual manaba la energía de esa materia que, en las esculturas abstractas, se quería hacer evidente⁴⁹.

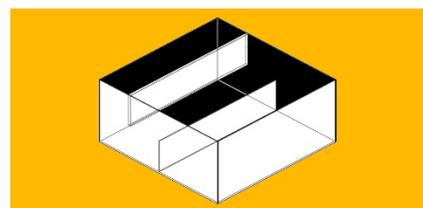
En la obra mencionada, como en otras que desarrollaría de manera posterior para suelos y paredes, se descubren toda una serie de características en su configuración comunes, que consiguen la activación espacial desde ese vacío interior que presenta la forma escultórica. El volumen espacial que definen dichos objetos genera con ello un campo directo definido por los límites de su geometría, produciendo como resultado un único plano imagen sobre la superficie en la que se proyecta. Pero la activación que así se obtiene del espacio podría verse modificada en algunas de las obras pertenecientes a esta tipología espacial por la introducción de diversos planos o superficies interiores (Fig. 107), que modifican la trayectoria de la proyección creando un campo indirecto que afecta a una mayor parte del área expositiva.

La obra realizada por Donald Judd en 1972 tiene su traslación directa en el ámbito de la arquitectura con la *Casa Guerrero* (2004-2005) de Alberto Campo Baeza, en la que reproduce la caja del artista, entendida como un acuerdo de luces y sombras que activan su interior (Figs. 108 y 109). El proyecto se materializa a través de cuatro muros de 8 metros de altura que envuelven un espacio, que albergará la vivienda dispuesta en una banda central de 9 x 18 metros. El arquitecto realiza con ello una apertura de la caja por su parte superior, que se abre al exterior dirigiendo las vistas hacia el cielo, al tiempo que éste parece penetrar en los límites del recinto en sentido opuesto. La aproximación al edificio ya pone de manifiesto la espacialidad que genera la casa en sentido vertical, fruto de la ausencia de ventanas que caracteriza la austera y limpia imagen del exterior. Así, la única ventana que dispone el arquitecto sería la que se abre al cielo permitiendo la entrada de luz, responsable de la activación del espacio. Como el propio Campo Baeza defiende a ese respecto:

⁴⁷ *Ibid.*, p. 367.

⁴⁸ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 66. La autora profundiza en esa totalidad que consigue la obra, reconociendo y haciendo manifiesta la afirmación de Josef Albers en la que establece que la percepción visual del color no se corresponde con su condición física.

⁴⁹ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 96.



107



108



109

107. Donald Judd, *Untitled*, 1989. Axonometría del objeto en la que se aprecian por superposición los elementos interiores, que modifican la caja simple y vacía. *Dibujo del autor.*

108. Alberto Campo Baeza, *Casa Guerrero*, Vejer de la Frontera, Cádiz, España, 2004-2005. *Alberto Campo Baeza.*

109. Alberto Campo Baeza, *Casa Guerrero*, Vejer de la Frontera, Cádiz, España, 2004-2005. *Alberto Campo Baeza.*



110



111



112

Propongo una arquitectura esencial de idea, luz y espacio. De idea construida, materializada en espacios esenciales animados por la luz. Una arquitectura que tiene en la idea su origen, en la luz su primer material, en el espacio esencial la voluntad de conseguir el más con menos. Idea con vocación de ser construida, espacio esencial con capacidad de traducir eficazmente estas ideas, luz que pone en relación al hombre con dichos espacios⁵⁰.

Los objetos específicos de pared que también integran esta modalidad espacial se remontan al año 1962, con una obra que presenta un marco sobre una superficie plana consiguiendo unos efectos de profundidad. Esta creación, que volvería a reproducir con pequeñas variaciones en dos objetos de 1993, revela ese origen próximo a la práctica pictórica de la que poco a poco iría distanciándose. La evolución que seguiría esta obra llevó al autor a confeccionar otras piezas como *Untitled* de 1975 que, realizada en cobre y plexiglás de color azul, conseguía los mismos efectos que la anteriormente analizada colocada sobre el suelo (Fig. 110). Como vemos, las piezas de pared y suelo presentan la misma configuración, pero la percepción de las mismas cambia produciendo una activación del espacio con ciertas variaciones. En el caso de esos objetos dispuestos sobre las paredes de los museos, éstos se colocan a una altura que se corresponde con el punto de visión del espectador que los contempla, favoreciendo con ello un movimiento de aproximación para descubrir el espacio generado. La interferencia con el campo directo que produce la espacialidad interior le lleva a comprender mejor cómo el espacio no se limita al contenido en el objeto, sino al activado que se proyecta fuera del mismo.

Esto lo traducen a la práctica arquitectónica los mencionados RCR arquitectes profundizando de nuevo en su relación con el paisaje, a través de una arquitectura que constituye un marco para la contemplación y el disfrute de ese paisaje⁵¹. Como afirma el profesor Juan Antonio Cortés, una ventana o hueco sin acristalar, entendidos como marco del paisaje, tienen una doble condición: son una apertura hacia el mismo y, a la vez, lo delimitan visualmente de acuerdo con las proporciones y el tamaño del propio marco⁵². El énfasis puesto en la apertura cualificada hacia el entorno natural sería uno de los aspectos fundamentales de RCR desde sus comienzos, poniéndolo en práctica en algunas de sus primeras viviendas. Quizá donde mejor pudiera apreciarse sería en el proyecto de las *Dos casas para dos hermanos* (1998), que se constituyen como dos grandes aberturas o marcos que encuadran el bosque mediterráneo en el que se sitúan, así como la inmensidad del paisaje lejano. Pero si hay un edificio que recoge a la perfección las cualidades analizadas del espacio conformado desde la *caja individual*, es el edificio denominado como *Espacios para el ocio y la cultura* (1994-1999), construido en la localidad gerundense de Riudaura (Fig. 111). Aranda, Pigem y Vilalta lo describen como una sucesión telescópica de marcos que avanzan hacia el paisaje, de modo que el nuevo edificio realiza una operación de captura del entorno. Como concluye Cortés, es especialmente potente el efecto de un grueso marco que, en el centro de la fachada, se inserta en un cristal que no tiene marco aparente⁵³. Los efectos de sorpresa e ilusión aparecen de nuevo, del mismo modo que sucedía tanto en los objetos escultóricos de Judd, como en la conocida foto de la *Casa Cook* (1926) de Le Corbusier (Fig. 112).

110. Donald Judd, *Untitled*, 1975. Cobre y plexiglás de color azul, 50,5 x 100,3 x 50,2 cm. *Judd Foundation*.

111. RCR Arquitectos, *Espacios para el ocio y la cultura*, Riudaura, Gerona, España, 1994-1999. *RCR Arquitectos*.

112. Le Corbusier, *Casa Cook*, Boulogne-sur-Seine, Paris, Francia, 1926. *Fondation Le Corbusier*.

⁵⁰ A. CAMPO, *La idea...* op. cit., p. 39. El arquitecto afirma con ello que la arquitectura se expresa como idea construida, siendo sus componentes principales la gravedad y la luz que construyen el espacio y el tiempo respectivamente.

⁵¹ J. A. CORTÉS, op. cit., p. 10.

⁵² *Ibíd.*, p. 10.

⁵³ *Ibíd.*, p. 10. Juan Antonio Cortés nos ofrece una profunda descripción de la obra, basándose en la memoria del proyecto realizada por los arquitectos. Véase en R. ARANDA, C. PIGEM y R. VILALTA, *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. Entre la abstracción y la naturaleza*, Barcelona, 2004, p. 132.

Algo similar ocurre con las *Casas 4 x 4* (2003-2005) del arquitecto japonés Tadao Ando, donde a través de un cubo que se desplaza en cada una de las viviendas, enmarca la bahía de Kobe con la isla Awaji y el puente Akashi Kaikyo componiendo la escena. Cada unidad se constituye como un faro dominando la vista sobre el mar, estando la vivienda original construida íntegramente en hormigón, mientras que la segunda incorpora madera laminada de roble de Oregón a petición del cliente. Ambas se descubren de ese modo como una ventana abierta al mar, conformada con materiales opuestos como la madera y el hormigón, que tratan de establecer una estrecha relación entre la arquitectura y el propio paisaje que configura el entorno. Con ello consigue focalizar una espacialidad hacia la bahía, produciéndose el efecto inverso en situaciones de pleamar en que el agua parece introducirse en el espacio interior. Dichos marcos recuerdan en gran medida a las dos obras que realizara Donald Judd en los años 1986 y 1987, que proyectan una superficie de geometría cuadrada con divisiones similares más allá de su propio volumen. De igual manera que habría hecho Judd, el arquitecto japonés obtuvo la expansión del espacio en una sola dirección, produciendo una activación espacial que se extiende desde el interior hasta el horizonte.

2. Espacio como caja múltiple

Si continuamos analizando la categoría del *espacio escenográfico*, nos encontramos ahora con una segunda estrategia, variación de la anteriormente descrita, en la que los marcos individuales que caracterizaban dicha modalidad se repiten en base al orden serial que configuraría su pensamiento teórico. Esta nueva tipología espacial, entendida como *caja múltiple*, desarrolla una activación espacial en los mismos términos que la anterior, pero repetida en el sentido perpendicular al que marca la direccionalidad del espacio interno. En estos objetos específicos de Donald Judd que se componen de dos o más piezas:

Sin embargo, sería imposible identificar si una es la original mientras que la otra es su reflejo o copia; ambas simplemente existen para diferenciarse en su totalidad a partir de las posibilidades expansivas y reflectivas del material de acuerdo con la posición del espectador y la multiplicidad que ofrece a la mirada⁵⁴.

Si examinamos por ejemplo la obra *Untitled* realizada en el año 1992, podremos apreciar cómo desarrolla los mismos planteamientos que la obra de 1975 analizada en la tipología anterior, pero realizando una repetición de la misma en sentido vertical (Fig. 113). Las seis piezas que componen el conjunto, realizadas en acero corten y láminas acrílicas de diversos colores, se colocan unas sobre otras ocupando la altura completa de la pared de la sala expositiva en la que se instalan. La configuración del conjunto de las piezas implica de esa manera una activación espacial, que se proyecta como una volumetría discontinua en la sección completa del espacio expositivo. Con todo ello, Judd consigue generar la misma sensación perceptiva que se ha descrito previamente, pero con una mayor persuasión sobre el espectador, fruto de la disposición de piezas idénticas que se suceden en el espacio con ligeras variaciones internas.

Algo muy similar podemos encontrar en la *Casa rural* (2003-2007) de RCR arquitectes, que se presenta como un proyecto muy vinculado con las cajas de Judd, pero haciendo hincapié en las relaciones que establece el edificio con el terreno en el que se implanta. Ubicada en La Vall de Bianya, en la provincia de Gerona, la construcción se desarrolla a caballo entre un prado horizontal y una pronunciada pendiente, por lo que actúa como marca de ese contraste horizontal-inclinado⁵⁵. Los once marcos abiertos



113



114

113. Donald Judd, *Untitled*, 1992. Acero corten y láminas acrílicas en colores verde, amarillo, púrpura, marfil, naranja y negro, 50 x 100 x 50 cm. Judd Foundation.

114. RCR Arquitectos, *Casa Rural*, La Vall de Bianya, Gerona, España, 2003-2007. RCR Arquitectos.

⁵⁴ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁵ J. A. CORTÉS, *op. cit.*, p. 8.



115

al valle potencian de ese modo los valores paisajísticos, configurándose como una especie de grietas que origina el agua en su descenso por la ladera (Fig. 114). En este caso la distribución de las piezas no responde a una seriación con intervalos equivalentes, sino que dichas cajas se disponen como elementos individuales, así como en grupos de dos y de tres unidades. Al igual que ocurría con los objetos del artista, ahora las estructuras proyectadas por el estudio catalán, confeccionadas de igual manera en acero corten, presentan al exterior ciertas variaciones que responden al programa que albergan. Se consigue con ello obtener la activación del valle al que se orientan, expandiendo las cualidades espaciales que se generan desde sus espacios interiores.

Con los tres objetos que realiza Donald Judd en el año 1982 conformados en aluminio y plexiglás color púrpura, se descubren algunas de las claves también presentes en ese proyecto. El tamaño que adquieren las cajas y su disposición en la pared impiden que el espectador pueda contemplarlas de un solo golpe de vista, llevándole a realizar un recorrido longitudinal paralelo a la disposición de la obra. Como señala Javier Maderuelo, el conjunto se percibe de forma secuencial, impidiendo encontrar cualquier tipo de referencia a la simetría del objeto escultórico⁵⁶. Tratando de romper con dicho efecto, el artista también incorpora diversos elementos que contribuyen a la activación del espacio de la pieza:

En algunas de estas obras, todas las cajas son idénticas en cuanto a tamaño, materiales y procedimiento constructivo, todas se encuentran alineadas y separadas a la misma distancia unas de otras, todas tienen una cara abierta que se ofrece al espectador; esta cara revela que dentro hay una, dos o tres costillas, según la serie a la que pertenezca, cuyos bordes exteriores se encuentran situados indefectiblemente en la misma posición, pero la costilla, en el interior de la caja, puede adoptar diferentes posiciones según ángulos previamente determinados⁵⁷.

De este mecanismo se sirve el arquitecto gallego Cesar Portela con el *Cementerio en Finisterre* (1997-1999), en el que dispone toda una serie de cubos de granito idénticos que albergan doce nichos cada uno (Fig. 115). Colocados junto al camino, los volúmenes se asientan en un terreno con una pendiente muy pronunciada, abriéndose completamente al mar por la abertura efectuada al conjunto. En esa conquista del horizonte, la arquitectura pasa de ser un espacio contenido a un verdadero espacio en expansión. Al igual que con las cajas de Judd, la espacialidad se proyecta más allá de la propia construcción hasta alcanzar unos límites, que en este caso conforman el mar, la montaña y el cielo.

115. César Portela, *Cementerio en Finisterre*, Finisterre, La Coruña, España, 1997-1999. César Portela.

⁵⁶ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 128.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 128.

CAPÍTULO IX

El espacio INTERSTICIAL Conclusión espacial 4

La última de las categorías espaciales planteadas, que se ha denominado como *espacio intersticial*, nos remite a la propia idea del vacío que se genera como espacio intermedio entre los objetos específicos. Las obras que forman parte de esta familia, realizadas durante todo el período que comprende su actividad artística, se presentan como unos objetos muy similares a todos los descritos en categorías anteriores, pero concediendo una mayor importancia a la espacialidad generada entre los elementos que las conforman. En este caso la activación del espacio se producirá en esos intersticios de los referidos objetos que, ante la presencia del espectador y los efectos ocasionados por la luz y la sombra, efectúan una expansión espacial desde dichos puntos hacia todas las direcciones en las que consigue proyectarse. De esa manera, Donald Judd desarrolla un nuevo espacio que, como si de un vacío residual se tratara, constituye una de las modalidades más intencionadas del artista, consiguiendo grandes efectos perceptivos en el acto de su contemplación⁵⁸.

Nos enfrentamos ahora a ese nuevo concepto de espacio vacío que, como señala el profesor Jorge Ramos, expresa una idea de carencia. Es decir, ésta se opone a la idea de lleno, señalando la ausencia de algún objeto material⁵⁹. Con ese planteamiento, Judd genera un espacio que será entendido como vacío intermedio entre los componentes materiales, que se disponen por las salas expositivas adoptando diferentes configuraciones. Ese intersticio, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo, nos remite a la propia definición que Rudolph Arnheim realizara del espacio, entendido como aquel que ofrece la posibilidad de extenderse en cualquier dirección, dando la posibilidad de disponer los objetos de ilimitadas maneras⁶⁰. Ahora el foco que capta la mirada del espectador no se sitúa ya en el objeto ni en su interior, sino que se traslada al propio espacio lleno de aire atmosférico concebido entre dichos objetos⁶¹. Según expresa el propio Josep María Montaner en referencia a esa espacialidad desarrollada entre los objetos:

⁵⁸ Ese espacio aprehensible desde la experiencia estética tiene mucha relación con el *espacio indecible* descrito por Le Corbusier en el año 1946, referido a esa emoción plástica que se siente al contemplar o simplemente situarse frente a una obra de arte. Véase en LE CORBUSIER, "L'Espace indicible", en *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº extraordinario, abril, 1946, pp. 9-17.

⁵⁹ J. RAMOS, *op. cit.*, p. 373. El mencionado autor profundiza en esa idea de espacio vacío como una extensión sin límites, relacionándolo con el concepto de *ápeiron* que introdujo el filósofo griego Anaximandro, refiriéndose a lo indefinido o indeterminado.

⁶⁰ R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 227.

⁶¹ A. RIEGL, *op. cit.* El historiador del arte profundiza a través de su libro en cómo el espacio no pudo convertirse en un objeto de la creación artística antigua, puesto que no era posible individualizarlo materialmente.



116

116. Donald Judd, *Untitled*, 1965. Hierro galvanizado, 7 unidades de 23,0 x 101,6 x 76,2 cm. Judd Foundation.



117



118

En la historia del arte se ha reconocido el objeto y el espacio interior, y no el espacio profundo infinito existente entre los objetos materiales individuales. Porque, en definitiva, el espacio libre es el espacio lleno de espacio, el vacío, es decir, el espacio propiamente dicho. La realidad está hecha del vacío, pero nuestros sentidos perciben los objetos⁶².

Donald Judd consigue de esa manera restar importancia al propio objeto escultórico, dirigiendo la mirada del espectador hacia esos espacios intermedios que generan unos efectos de curiosidad, extrañeza y asombro, en los mismos términos que sucediera con la espacialidad interna. La estrategia empleada en las obras que integran esta categoría consigue producir el movimiento de dicho espectador que, ante la imposibilidad de contemplar el conjunto de un solo golpe de vista, lo recorre movido por esa fuerza que emana de los propios espacios intersticiales. La disposición de los elementos materiales que componen estos objetos configura así un *espacio intersticial* que, lejos de albergar únicamente una espacialidad intermedia, también alcanza los límites arquitectónicos a través de un espacio que se expande en todas las direcciones.

Esa activación del espacio que consigue el artista con estos objetos específicos, tiene su vinculación con algunas otras obras y experiencias artísticas de inicios de los sesenta, cuando todavía se estaban sentando las bases de lo que posteriormente sería denominado bajo el nombre de *Minimal Art*. El ejemplo más evidente podríamos encontrarlo en la pieza *Slab* de Robert Morris realizada en el año 1962, que ya ha sido mencionada en capítulos anteriores por su destacada influencia sobre Donald Judd. El espacio que generaba la obra por debajo de sí misma producía un destacado interés en el acto de su contemplación, que el artista elogiaría en su texto *Black, white and gray*, por encima de otras piezas que todavía remitían a una concepción monumental de la escultura⁶³. Construida como un cajón de madera contrachapada pintado en color blanco de ocho por ocho pies y un pie de espesor, la pieza se levantaba del suelo produciendo una espacialidad que, en palabras de Lourdes Peñaranda, se entendía como un espacio expandido que seduce a la vista y estimula el pensamiento⁶⁴. Profundizando en ello expresa lo siguiente:

Judd comenta la cualidad del desplazamiento que se produce en el espectador a través de la suspensión, donde la horizontalidad de la plataforma y su ubicación hacen presente una especie de espacio ineludible o indecible que se materializa ante la sombra. Así se revela y percibe un espacio proyectado más allá del simple objeto tridimensional⁶⁵.

De esa manera, la relación que se establece entre la espacialidad y el objeto que levita ante la mirada, se configura como la verdadera especificidad de los objetos de Judd, que haría de ellos algo interesante que mirar. Una de las obras donde reproduce exactamente ese efecto sería la realizada en 1976 para la Kunsthalle de Berna, donde una superficie a modo de tapa se eleva unos cuantos centímetros por encima de la base, creando una estructura bipartita dentro de la forma rectangular. El espacio producido en ese intersticio constituye un diálogo entre el peso y la levedad del objeto, estableciendo una relación específica entre las partes que lo componen. Con la publicación de su conocido ensayo *Specific Objects* el autor ya habría mostrado su interés por esa especificidad, que aprecia y describe en referencia a las nuevas propuestas de la práctica pictórica. Como expresa con sus propias palabras:

117. David Chipperfield y b720 arquitectos, *Edificio Veles e Vents*, Valencia, España, 2005-2007. David Chipperfield.

118. Aires Mateus & Asociados, *Edificio comercial y de oficinas Mar de Oriente*, Lisboa, Portugal, 2006-2008. Revista *El Croquis*.

⁶² J. M. MONTANER, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ D. JUDD, "Black..." *op. cit.*, pp. 117. El artículo suponía una reseña de la exposición organizada con ese nombre en el Wadsworth Atheneum de Hartford en 1964.

⁶⁴ L. PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 128.



119

Se hace hincapié en el plano que es prácticamente simple. Resulta obvio que se trata de un plano adelantado de 2,5 a 5 centímetros de este otro plano constituido por la pared, y paralelo a ésta. La relación de ambos planos es específica: se trata de una forma. Todo lo que esté sobre o ligeramente dentro del plano debe colocarse lateralmente⁶⁶.

A través de la configuración de las obras que integran esta categoría, Judd consigue que el espacio se proyecte en todas las direcciones, obteniendo la activación espacial de más alcance dentro de todas las familias formales que componen su producción artística (Fig. 120). A ese respecto, la estrategia del *espacio intersticial* guarda una estrecha relación con multitud de proyectos de arquitectura, que albergan una espacialidad entre los elementos que configuran los edificios. Esas construcciones serán analizadas para ejemplificar las dos modalidades diferenciadas en la obtención de dicho espacio, que se constituyen desde dos tipologías de objetos basadas en una espacialidad generada por la repetición de unidades idénticas, o conseguida por el desplazamiento de un plano perteneciente al objeto. El espacio interpretado como *vacío intermedio* o *vacío por desplazamiento* serán las dos estrategias que examinaremos a continuación.

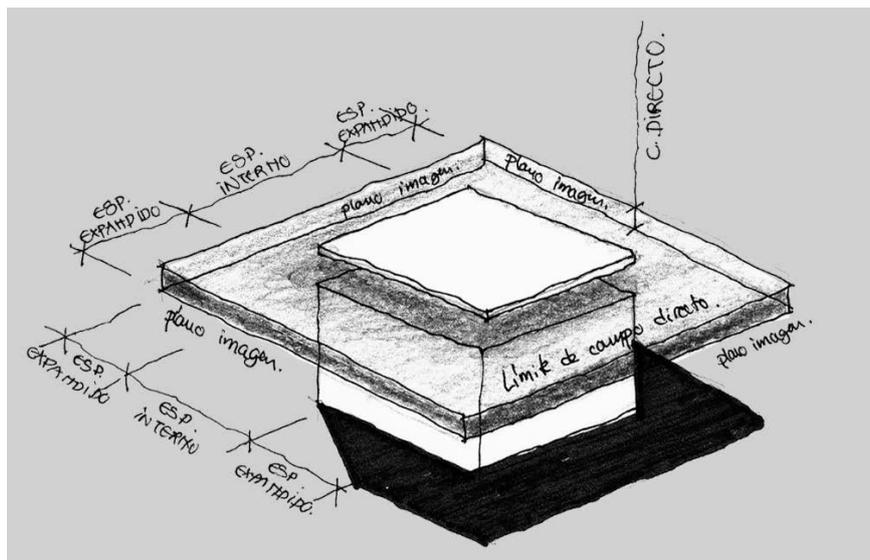
1. Espacio como vacío intermedio

En lo que respecta a la primera de las tipologías que integra la categoría del *espacio intersticial*, la estrategia consiste en la disposición de unos objetos de manera seriada, donde lo fundamental que se pone de relieve no es el volumen interior a los mismos, sino el espacio generado en los vacíos intermedios. Esta categoría espacial que denominamos *vacío intermedio*, implica de esa manera una espacialidad entre la volumetría de los objetos, generada como un espacio que completa los intersticios de las creaciones, y que se activa y expande en todas las direcciones posibles. Así, la operación manifiesta una ausencia de materia en los intervalos regulares que establece el orden serial, constituyendo el origen de un espacio activado ante el espectador, que asiste a la expansión que se produce hasta los límites de la sala.

La primera de las piezas que integran esta modalidad del *vacío intermedio* fue realizada en el año 1965, produciéndose un mayor desarrollo de la misma durante toda la década de los ochenta, en la que explora las posibilidades que le ofrece el espacio exterior a los objetos específicos. En

119. Donald Judd, *Untitled*, 1988. Acero galvanizado, 4 unidades de 100 x 100 x 100 cm cada una. *Judd Foundation*.

⁶⁶ D. JUDD, "Specific..." *op. cit.*, p. 75.



120

todas ellas, también denominadas *Untitled* como las anteriormente descritas, Judd dispone unas piezas de geometría contundente y cerrada al interior siguiendo su fórmula de una cosa tras otra, con la que consigue una secuencia de llenos y vacíos (Fig. 116). De ese modo, la forma activa que resulta de la compleción de esos espacios intermedios se reconoce desde el movimiento perceptivo ya que, como aseguran Charles Moore y Gerald Allen en referencia a la arquitectura, se habría pasado desde la abstracción matemática a la percepción y experimentación del hombre⁶⁷. En ese acto de contemplación, el espectador asiste a la proyección espacial que se produce en esos objetos escultóricos colocados en paredes y suelo, generando unos espacios expandidos que se reconocen como distintos planos que intersecan a dichas obras a intervalos regulares en el sentido transversal a su disposición.

Si tomamos la obra que confeccionara Donald Judd en el año 1971, consistente en ocho unidades de acero laminado en frío esmaltado en color naranja, se aprecia una estrecha relación con el *Centro Cultural de Sines* (1998-2005) que realizara el estudio portugués de los hermanos Aires Mateus. Los volúmenes prismáticos pétreos, armonizados en altura y en materialidad con los muros del castillo, se presentan separados por una calle peatonal y por dos patios pasantes, que configuran un espacio muy similar al desarrollado por el artista estadounidense. Algo similar podríamos encontrar en las cuatro unidades de acero galvanizado colgadas de la pared que éste produjo en 1988 (Fig. 119), muy vinculadas con otra obra de los arquitectos portugueses como es el *Edificio comercial y de oficinas Mar de Oriente* (2006-2008). El efecto de flotación que se desprende de la obra de Judd se ve correspondido en el propio proyecto, que dispone la planta baja retranqueada por debajo de la plataforma sobre la que se levantan los cuerpos superiores de los bloques (Fig. 118). De esa forma, los cuatro elementos que avanzan por cada una de las calles paralelas que delimitan el conjunto descubren una espacialidad que se filtra entre cada uno de ellos, del mismo modo que lo hace el agua dispuesta sobre la superficie de la plataforma que los sostiene. Parafraseando a Peter Zumthor, estas obras ejemplifican cómo la realidad de la arquitectura es lo concreto, lo convertido en forma, masa y espacio, su cuerpo⁶⁸.

⁶⁷ C. MOORE y G. ALLEN, *op. cit.*, p. 47. El libro profundiza en ello considerando que el espacio en la arquitectura consiste en un dominio que tendría que ver con las dimensiones perceptivas del conjunto de sus habitantes.

⁶⁸ P. ZUMTHOR, *Pensar... op. cit.*, p. 34. A través de ello considera que la arquitectura es capaz de conseguir toda una serie de cualidades poéticas que completan el sentido de los propios objetos arquitectónicos.

120. Donald Judd, *Untitled*, 1976. Dibujo axonométrico donde se aprecia la activación del espacio que tiene lugar en la categoría espacial del vacío por desplazamiento. Dibujo del autor.

En otras propuestas como el *Edificio Veles e Vents* (2005-2007) proyectado por David Chipperfield y el estudio b720 arquitectos en el puerto de Valencia, se pone de manifiesto la voluntad por desarrollar un edificio en el que la actividad tiene cabida en los intersticios que se producen entre las diferentes plataformas que configuran el proyecto (Fig. 117). En referencia clara a la obra realizada por Donald Judd en 1965, la construcción produce unos vacíos intermedios entre dichos elementos que, a través de los juegos de luces y sombras que genera, adquiere una perfecta integración del edificio con el paisaje portuario. Las plataformas consiguen de ese modo presentarse suspendidas en el vacío que alberga todos los requerimientos del programa, en un intento por lograr expandir las cualidades de ese espacio en todas las direcciones: el mar y la ciudad.

2. Espacio como vacío por desplazamiento

La secuencia rítmica de llenos y vacíos descrita en las anteriores piezas deja paso en esta segunda tipología enunciada a una nueva espacialidad, conformada por el desplazamiento de una de las superficies que compone la volumetría del objeto. Deudora de la obra *Slab* de Robert Morris que hemos analizado, esta modalidad entendida como *vacío por desplazamiento* desarrolla el mismo espacio de la estrategia anterior, pero ya no por el mecanismo de repetición sino por el de desplazamiento. La operación que efectúa Judd constituye así una creación del espacio muy similar a la que tiene lugar en la arquitectura, ya que coincidiendo con la definición que sobre el mismo realiza Francis Ching:

De forma constante nuestro ser queda encuadrado en el espacio. A través del volumen espacial nos movemos, vemos las formas y los objetos, oímos los sonidos, sentimos el viento, olemos la fragancia de un jardín en flor. En sí mismo carece de forma, su forma visual, su cualidad luminosa, sus dimensiones y su escala derivan por completo de sus límites, en cuanto están definidos por elementos formales. Cuando un espacio comienza a ser aprehendido, encerrado, conformado y estructurado por los elementos de la forma, la arquitectura empieza a existir⁶⁹.

Ese plano que se levanta sobre los objetos de Donald Judd, reconocible en piezas como la realizada en 1976 para la Kunsthalle de Berna, ha sido empleado en múltiples ejemplos arquitectónicos, destacando en algunos de los proyectos de Alberto Campo Baeza. A través de la *Casa de Blas* (1999-2000) y de la *Casa Rufo* (2008-2009), el arquitecto crea un cajón de hormigón que, a modo de podio, sostiene una caja transparente de vidrio rematada con una cubierta que se levanta para albergar la vida en su interior (Fig. 121). Como una traducción literal de la idea de la caja tectónica sobre la caja estereotómica, se produce una espacialidad abierta al paisaje, respondiendo a un espacio horizontal que mantendría al hombre conectado con el suelo⁷⁰. Al igual que en la *Casa Farnsworth* de Mies van der Rohe, el espacio se desmaterializa al alcanzar la completa diafanidad⁷¹, proyectándose en todas las direcciones.

Otra de las piezas realizadas en 1976, perteneciente a una instalación de quince objetos con variaciones, no sólo ofrece esa espacialidad intermedia a la que se ha hecho referencia, sino que también presenta un espacio interno abierto al exterior. Esa situación la descubrimos en el *Pabellón de Gimnasia en el Parque del Retiro* (2002-2003) de Ábalos & Herreros arquitectos, donde la plataforma que actúa como cubierta transitable se eleva sobre la pista, introduciendo la luz en el interior y extendiendo el espacio interno hacia la naturaleza del parque (Fig. 122).

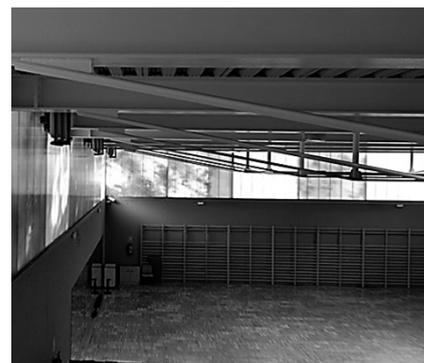
⁶⁹ F. CHING, *Arquitectura: forma, espacio y orden*, Barcelona, 2008, p. 92.

⁷⁰ J. M. APARICIO, *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, Madrid, 2000, p. 201.

⁷¹ P. GIL, *El proyecto arquitectónico: guía instrumental*, Buenos Aires, 2010, p. 36.



121



122

121. Alberto Campo Baeza, *Casa de Blas*, Sevilla la Nueva, Madrid, España, 1999-2000. Alberto Campo Baeza.

122. Ábalos & Herreros, *Pabellón de Gimnasia en el Parque del Retiro*, Madrid, España, 2002-2003. Ábalos+Sentkiewicz.

ENTRE EL OBJETO Y LA ARQUITECTURA



El creciente interés que Donald Judd evidencia por la arquitectura con la producción de sus objetos específicos, le llevaría a desarrollar otra serie de trabajos a partir de la década de los ochenta, en los que revela de forma expresa la condición arquitectónica de sus planteamientos teóricos. Su propuesta para el paisaje de la localidad tejana de Marfa, la recuperación de unos antiguos pabellones militares en dicha población, o la participación en un proyecto de arquitectura de nueva planta en la ciudad de Basilea, comprenden esas actividades que desarrolló el artista hasta su muerte, adoptando la postura de un verdadero arquitecto. Desde el análisis de esas prácticas se pretende descubrir toda una serie de conceptos y nociones arquitectónicas, que configuran las investigaciones personales con las que Donald Judd venía desarrollando el conjunto de su producción artística. El reconocimiento de toda una terminología que hace referencia al orden serial, la naturaleza de los materiales, o el carácter holístico de la obra, tratará de confirmar cómo el artista se sirvió de dichos principios en la elaboración de sus creaciones, haciendo que su obra se mueva entre el objeto y lo arquitectónico. Todo ello vendría a corroborar cómo Judd hace confluir hacia un mismo punto arte y arquitectura con la creación de sus *specific objects*.

CAPÍTULO X

Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd

El creciente interés por la arquitectura que Donald Judd había manifestado desde su infancia, se concretaba en la elaboración de unos objetos espaciales que, en los términos que hemos enunciado anteriormente, adoptaban unas formas geométricas, tridimensionales y simples, con un acusado carácter arquitectónico. Pero a partir de los años ochenta, y de forma paralela a la creación de esos objetos, el artista estadounidense desarrollaría distintas intervenciones, con las que se aproxima a las propias prácticas del ámbito de la arquitectura. Sus propuestas paisajísticas, de restauración, y sus colaboraciones en diversos proyectos de arquitectura, comprenden esas actividades en las que se desarrolló, evidenciando la condición arquitectónica de sus reflexiones artísticas. Dichas prácticas, que constituyen la labor menos conocida de Donald Judd, nos descubrirán la figura de un artista, que desarrolló ese conjunto de trabajos como si de un verdadero arquitecto se tratara¹. A través del estudio de todas esas propuestas tan vinculadas con la arquitectura, se pretende reconocer las investigaciones personales analizadas en capítulos previos con las que Donald Judd habría confeccionado su discurso teórico, orientado a la producción de sus objetos específicos en el espacio.

A finales de 1946, Donald Judd había realizado un viaje a las costas de San Francisco, donde embarcó hacia Corea para realizar el servicio militar. En el trayecto, el artista se sintió tan atraído por los vastos espacios abiertos del oeste de Texas, que en el año 1971 trasladaría su residencia y su estudio a una pequeña ciudad situada en dicho enclave, que respondía al nombre de Marfa². Ese paisaje desértico, que le había fascinado en su juventud, le brindó la oportunidad perfecta para concebir unas instalaciones grandes y permanentes, marcando un punto de inflexión en el conjunto de su producción artística (Fig. 123). Esas investigaciones personales que venía desarrollando a través de sus *specific objects*, le sirvieron para plantear unas nuevas propuestas, con las que trataría de dominar la inmensidad e infinitud del paisaje americano.

Como apuntábamos al hablar del *espacio direccional*, entre 1980 y 1984 Donald Judd construyó quince conjuntos escultóricos de hormigón junto a un antiguo asentamiento militar de Marfa, siguiendo una secuencia lineal de grupos individuales. Cada uno de esos grupos se componía de un número variable de unidades de 2,5 x 2,5 x 5 metros, que se presentaban en

¹ Tal es así que, a pesar de no haber cursado los estudios de arquitectura, abriría una oficina y un estudio en la localidad tejana de Marfa, desde donde realizaría distintos proyectos hasta su fallecimiento en 1994.

² Donald Judd relata esa atracción por el paisaje de Texas, el cual considera idóneo para la instalación permanente de su propia obra, así como la de otros artistas. Véase en D. JUDD, "Marfa..." *op. cit.*, pp. 19-23.

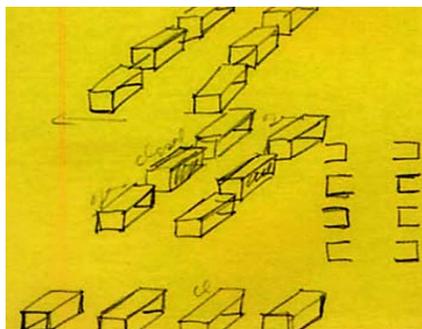


123

123. Donald Judd en la década de los años setenta posando ante una de sus obras en el paisaje desértico americano del oeste de Texas. Judd Foundation.



124



125

el territorio de manera abierta o cerrada (Fig. 124). Las estructuras con ambas caras abiertas ofrecen al espectador la posibilidad de enmarcar el paisaje, mientras que las que únicamente presentan una de sus caras abiertas se podrían interpretar como un refugio en la frontera desierta. Según afirma el catedrático de arte contemporáneo James Meyer:

La contemplación del conjunto de la instalación, que se extiende por un enorme terreno, constituye toda una experiencia temporal, que implica el encuentro corporal con cada disposición monumental³.

El origen de la propuesta de Donald Judd lo podríamos encontrar en las prácticas artísticas de figuras como Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris y Robert Smithson, que habían abogado por la instalación de sus creaciones en el desolador paisaje de los inmensos desiertos estadounidenses. Pero si hay una obra de la que se desprende una mayor influencia sobre la de Judd es *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, que fue construida en el año 1976 en el desierto de Lucin, al noroeste de Utah. La contundente presencia material de los cuatro grandes tubos de hormigón que se asentaban en el territorio habría causado una gran impresión en el escultor estadounidense, que reparó en las relaciones que establecía la obra entre el plano del suelo y el cielo⁴.

Así, y atendiendo a lo que el artista Mel Bochner indicara en su conocido ensayo *The serial attitude* publicado en 1967 y analizado en capítulos anteriores de la investigación⁵, Judd dispone los quince grupos de estructuras de hormigón siguiendo un orden que se basaba en la continuidad de una cosa tras otra, como reacción frente a las tradicionales pautas de composición que durante siglos habían definido la creación artística (Fig. 125). Ese procedimiento le permitía al artista evitar cualquier tipo de relación jerárquica entre las partes, mostrándose como una unidad que trataba de fusionarse con el propio paisaje en el que se integraba. Con todo ello, el resultado ofrece unas visiones impresionantes del conjunto, a través de unos contornos que sobresalen claramente de la naturaleza de sus alrededores. Colocadas sobre una capa de pasto, las piezas estarían dispuestas paralelas a la línea del horizonte, que queda coronada por las majestuosas montañas que componen la sierra de Chinati, en el alto desierto del oeste de Texas. Judd manifiesta de ese modo la firme voluntad por conquistar el paisaje americano, con una propuesta que transforma esa inmensidad e infinitud del espacio fronterizo en un territorio dominado por el hombre⁶. El objetivo fundamental de su intervención en el paisaje consistió en unir el arte y la naturaleza incorporando su propia visión filosófica, que pasaba por evitar la fragmentación de las partes promoviendo la coherencia del conjunto⁷. Pero el propósito de Judd en Marfa iría más allá de la mera producción artística, desarrollando otra serie de trabajos que le aproximan aún más si cabe a una postura arquitectónica.

De manera complementaria a su creación escultórica, Donald Judd elaboró unos planteamientos teóricos con el objetivo de asentar su trabajo conceptualmente, al tiempo que establecía contacto con la arquitectura para crear el entorno físico adecuado para su exposición⁸. Esa idea tuvo su origen en el año 1968 con la compra del edificio ubicado en el número 101 de Spring Street de Nueva York, que renovarían interiormente para la instalación permanente de su obra, así como la de otros artistas. En 1979,

124. Donald Judd, *Untitled*: 15 grupos en el paisaje de Marfa, Texas, 1980-1984. Hormigón, 15 grupos de 2,5 x 2,5 x 5 m cada elemento. *Chinati Foundation*.

125. Donald Judd, *Drawing*, 1982. Lápiz y tinta sobre papel amarillo, dimensiones desconocidas (fragmento). *Judd Foundation*.

³ J. MEYER, *op. cit.*, p. 186.

⁴ J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 276.

⁵ Nos remitimos a lo expresado en el apartado titulado *La repetición de lo idéntico*.

⁶ G. ZUAZNABAR, *Jorge... op. cit.*, p. 74.

⁷ M. STOCKEBRAND, "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 9, Marfa, 2004, p. 46.

⁸ L. ROJO y E. TUÑÓN, *op. cit.*, p. 2.

con la colaboración de la fundación Dia Art, el artista desarrolla esos planteamientos en la referida localidad de Marfa, proyectando una muestra de arte contemporáneo que sería mantenida de forma continua y permanente en el tiempo. En palabras del propio Judd:

El objetivo de la fundación es conservar mi trabajo y el de otros, pero conservarlos en espacios que considero apropiados para ello. Este esfuerzo ha sido una preocupación secundaria después del desarrollo de mi trabajo. Poco a poco las dos preocupaciones se han unido y ambas tienden a la arquitectura⁹.

Poco después de su llegada a Marfa, Donald Judd había comprado unos antiguos hangares pertenecientes a la base militar Fort D.A. Rusell, que fueron utilizados durante la Segunda Guerra Mundial como almacenes de artillería y como prisión para alemanes capturados. Consistían en dos grandes edificios con una proporción alargada en las inmediaciones de la localidad, que combinaban una estructura de hormigón armado con un cerramiento de ladrillo y grandes paños de vidrio en sus dos laterales más largos. Inmerso en el proyecto, éstas construcciones le ofrecieron al artista la ocasión ideal para desarrollar ese nuevo concepto de museo, que tuviera la capacidad de albergar unas obras e instalaciones de gran formato diseñadas de manera expresa para esos espacios, superando las posibilidades de la exhibición tradicional.

Así, las decisiones del artista entran de lleno en el campo de la arquitectura, extendiendo los mecanismos de ordenación de sus objetos al espacio y fijando una métrica del mismo (Fig. 128). Con dos hábiles movimientos, Judd convierte los antiguos edificios abandonados en verdaderas estructuras arquitectónicas, constituyendo una entidad estética unificada de obras artísticas y espacio. Las grandes puertas de los laterales decide sustituirlas por unas estructuras acristaladas en forma de cruz, e incorpora una cubierta de zinc semicilíndrica, que contrasta con la tectónica rectangular que configura la planta baja (Fig. 126). Tal y como sostienen los arquitectos Luis Rojo y Emilio Tuñón en referencia a la propuesta, la intervención de Donald Judd en estas construcciones manifiesta su valor como *bricoleur*, capaz de transformar el espacio de las barracas militares y de los edificios existentes por medio de operaciones mínimas y recurriendo a materiales próximos, con un resultado muy efectivo¹⁰.

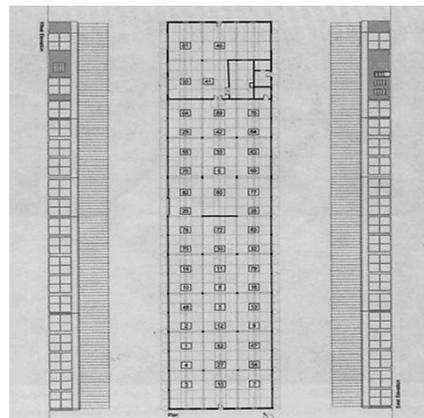
El interés por las cualidades específicas, intrínsecas y físicas de los materiales, que ya había manifestado a través de todo el conjunto de su producción artística, le llevó a trabajar con esa materialidad en la adecuación de los referidos espacios expositivos, obteniendo un enorme éxito en la experiencia perceptiva de las obras que allí se instalaron para su exhibición. En definitiva, la recuperación de la belleza mediante materiales tradicionales del lugar y elementos originales favoreció las propiedades visuales de esas creaciones que configuraban las distintas muestras, dando como resultado una intervención caracterizada por la claridad y la coherencia del conjunto (Fig. 127). La propuesta de restauración planteada en los pabellones de artillería, que fue concluida en el año 1985, apostó de ese modo por la preservación de la arquitectura y su reutilización adaptativa, a través de unas soluciones constructivas que abogaban por un equilibrio entre la naturaleza, la geometría y lo arquitectónico¹¹. Esa creciente preocupación por el ámbito de la arquitectura que Donald Judd evidenció en algunas de estas intervenciones analizadas, le llevaría a realizar en la última década de su vida algún otro trabajo o propuesta, donde interviene de manera directa como colaborador artístico en el diseño y realización de distintos proyectos arquitectónicos de nueva planta.



126



127



128

126. Construcción de las cubiertas de los pabellones de artillería de Marfa alrededor del año 1983. *Chinati Foundation*.

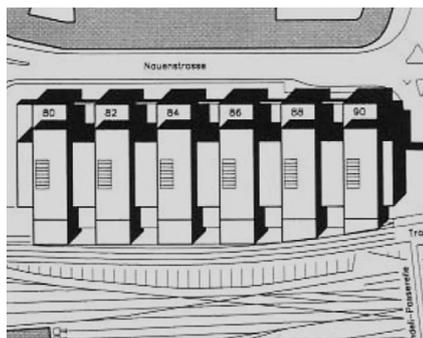
127. Espacio expositivo del interior de uno de los pabellones. *Chinati Foundation*.

128. Ricardo Gomes, *Planimetría de los pabellones de artillería*, Marfa, Texas, sin fechar. Tinta sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). *Chinati Foundation*.

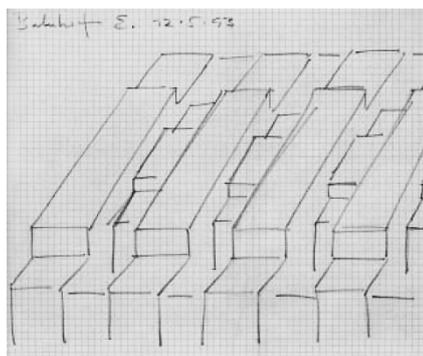
⁹ D. JUDD, "In defense..." *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ L. ROJO y E. TUÑÓN, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ G. ZUAZNABAR, *Jorge... op. cit.*, p. 88.



129



130



131

La experiencia previa que Donald Judd había demostrado en la rehabilitación y restauración, así como en las construcciones cúbicas de hormigón realizadas en el paisaje de Marfa, muestra cómo el artista realizó diversos trabajos que se encuentran a medio camino entre la escultura y la arquitectura. Pero a comienzos de los años noventa, Judd recibe el encargo por parte del arquitecto suizo Hans Zwimpfer de colaborar en un proyecto arquitectónico de nueva planta, que consistía en un edificio dotacional en la ciudad de Basilea. El gran interés por la arquitectura que había mostrado a lo largo de toda su trayectoria artística, unido a la oportunidad de desarrollar un trabajo de tal dimensión, le condujo a la aceptación inmediata de la colaboración con Zwimpfer.

El nuevo edificio, que sería conocido como *Peter-Merian-Haus*, se implantaría en una parcela ubicada al este de la estación de trenes de Basilea, y su programa debía incluir diferentes espacios que respondieran a usos universitarios y de oficinas, así como a una estación de mercancías en su nivel inferior (Fig. 129). El proyecto de nueva planta contó de esa manera con la estrecha colaboración de Donald Judd desde su fase inicial, siendo el encargado del diseño de las fachadas longitudinales del edificio, de 180 metros de longitud por 20 metros de altura¹². La imponente construcción, con una superficie aproximada de 85000 metros cuadrados, sería finalmente ejecutada entre los años 1994 y 2000. El artista no llegaría a ver el proyecto construido, pues se produjo su fallecimiento tan sólo unos meses antes de que dieran comienzo las obras.

La propuesta de Judd planteaba una piel continua, envolvente de los seis elementos cúbicos que componían la fachada, a través de un muro cortina de vidrio esmaltado en color verde. Así, la solución se convertía en un elemento homogeneizador que recogía las múltiples y las variadas actividades que se desarrollarían en su interior, al mismo tiempo que ponía en evidencia la diferencia volumétrica de los llenos y los vacíos que configuraban su forma e imagen externa. Desde su despacho en Marfa, Judd aportó la documentación gráfica y escrita de su diseño al estudio de Zwimpfer, especificando las dimensiones y proporciones necesarias en la obtención de tales propósitos¹³ (Fig. 130). Todos esos criterios y reflexiones con los que trataría de elaborar su propuesta los refleja en algunos de sus textos, donde expresa de manera categórica que:

El edificio no puede ser rutinario o rutinariamente raro. Debe ser claro en su estructura y en sus funciones. Debe ser visto como un conjunto, un todo conceptual, y un todo de partida no aditivo. Es decir, no sólo un apilamiento¹⁴.

Con ese planteamiento, y de acuerdo a los principios que ya desarrollara con sus objetos específicos, Donald Judd defiende la compacidad e indivisibilidad del proyecto. Como formulara el influyente crítico de arte Michael Fried, Judd explora la totalidad del conjunto a través de la repetición de unidades idénticas, que se disponen en el espacio con las mismas propiedades y características¹⁵. En este caso, la integridad de los seis cubos alineados que constituyen la fachada del edificio se obtiene con el referido muro cortina, que envuelve todos los elementos consiguiendo el carácter unitario del conjunto. De esa manera, y atendiendo a lo que defendiera

129. Hans Zwimpfer, *Planta general del edificio Peter-Merian-Haus*, Basilea, 1994-2000. Tinta sobre papel blanco, dimensiones desconocidas (fragmento). *Hans Zwimpfer*.

130. Donald Judd, *Drawing for Peter-Merian-Haus*, mayo de 1993. Lápiz sobre papel blanco, dimensiones desconocidas. *Judd Foundation*.

131. Vista general de la fachada proyectada por Donald Judd para el edificio Peter-Merian-Haus. *Hans Zwimpfer*.

¹² A. FERNÁNDEZ, *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014, p. 116.

¹³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴ H. ZWIMPFER, "Die Fassade soll ein Zeichen setzen", en ZWIMPFER, H., *Protokollhefte zum Projekt "Kunst + Architektur" im Bahnhof Ost Basel*, Baden, 1998, p.11.

¹⁵ M. FRIED, *op. cit.*, pp. 12-23. Como se vio en el apartado de *El carácter holístico de la obra*, el crítico de arte profundiza en la importancia que adquiere para Judd esa integridad, a través de la cual una obra es capaz de suscitar y conservar su interés.

Angélica Fernández en la investigación que lleva a cabo con su tesis doctoral, se trataría de una lámina continua que abraza los seis volúmenes a la vez convirtiéndolos en uno único¹⁶.

A pesar de ser una propuesta centrada en los aspectos más formales, y en cierto modo más esculturales del proyecto, el artista efectuó una aproximación a la especificidad propia de la arquitectura, pues su diseño debía ajustarse a toda esa serie de condiciones programáticas de las que recibió la documentación gráfica precisa para poder llevarlas a cabo. De esa forma, el resultado final del proyecto construido respondió a los diseños planteados por Donald Judd antes de que se produjese su muerte en febrero de 1994, alcanzando el carácter holístico en un edificio, que se convierte del mismo modo que sucediera con sus objetos específicos en una obra de arte total (Fig. 131). La propuesta de colaboración con Zwimpfer, tan vinculada a la práctica arquitectónica, confirma así la preocupación que mantuvo el artista por ese ámbito de la arquitectura, en el que desarrollaría su trabajo hasta los últimos días de su vida.



132

A través del repaso efectuado a las distintas actividades a las que se aproximó Donald Judd desde los ochenta hasta su fallecimiento en 1994, se comprueba cómo se desarrolló en unas prácticas que no dejan lugar a dudas sobre su relación con el propio ámbito de la arquitectura. Sus propuestas paisajísticas, de restauración, y su colaboración en distintos proyectos de arquitectura, nos descubren la figura de un artista que trabajó con las posibilidades del espacio como si de un verdadero arquitecto se tratara. Pero la importancia que adquieren dichas intervenciones, que suponen la labor menos conocida de Donald Judd, radica en la conexión que puede apreciarse con la producción de sus objetos específicos. Esas prácticas que componen sus propuestas más arquitectónicas, evidencian cómo Judd emplea toda una serie de conceptos y nociones, que configuran las investigaciones personales con las que el artista ya venía desarrollando el conjunto de su producción escultórica. El manejo de cuestiones como la repetición de lo idéntico, la naturaleza de los materiales, o el carácter holístico de las obras, da cuenta de un lenguaje personal que le haría aproximarse a una condición plenamente arquitectónica. Todo ese vocabulario que Judd habría tomado prestado de la arquitectura confirma cómo su pensamiento teórico reclamaba así un espacio que, mostrando una mayor proximidad al ámbito arquitectónico que a la pintura y a la escultura en los términos que expresara Rosalind Krauss¹⁷, contribuía al desarrollo de sus creaciones espaciales (Fig. 132).

En síntesis, puede comprobarse cómo las reflexiones que se desprenden de las prácticas analizadas hacen alusión al orden serial, a la condición material o a la unidad de la forma, al tiempo que se aprecia el interés del artista por otras nociones relacionadas con la composición, la escala y la percepción, también reconocidas en el presente trabajo. Todos esos conceptos, con los que Donald Judd habría profundizado en la idea de espacio como algo radicalmente nuevo en el ámbito del arte¹⁸, demuestran cómo aplicó en sus propuestas arquitectónicas los principios del arte minimalista y, más concretamente, de sus objetos específicos. De ello se desprende que, dando unas respuestas concretas desde distintas disciplinas, Donald Judd realizó diversos trabajos que comparten toda una serie de características y configuraciones formales. La revisión efectuada a dichas propuestas vendría a confirmar de esa manera cómo el artista utilizó ciertos recursos muy vinculados con los procesos constructivos, que hacen que el conjunto de su producción artística se mueva entre el objeto de tipo industrial y la propia arquitectura.

¹⁶ A. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 117-118.

¹⁷ R. KRAUSS, "Sculpture..." *op. cit.*, pp. 30-44.

¹⁸ D. JUDD, "21 February..." *op. cit.*, p. 13.

132. Niños jugando en el año 1980 entre una obra de Donald Judd expuesta en el museo Kröller-Müller de la ciudad de Otterlo, titulada *Untitled* y realizada en 1977. *Judd Foundation*.



Llegados a este punto, y habiendo completado el desarrollo teórico de este trabajo que ha abordado el concepto del espacio arquitectónico en el arte y la arquitectura desde la creación del artista estadounidense Donald Judd, pasaremos a continuación a enunciar las conclusiones extraídas de la propia investigación. Para poder llegar hasta ellas, y atendiendo a lo expresado convenientemente en el apartado referente a la metodología del trabajo, se han empleado toda una serie de instrumentos de investigación delimitados que, complementados con el levantamiento arquitectónico y análisis espacial, nos han permitido descubrir las características de sus espacios específicos. De esa manera, las conclusiones tratarán de dar respuesta a los objetivos fijados en el propósito de la investigación, ayudándonos así a definir los alcances de los mismos, la verificación de dichas hipótesis, así como los aportes generados en cuanto al objeto de estudio. Las páginas siguientes tratarán también de corroborar en esos términos la aprehensión de las obras de Donald Judd desde una perspectiva puramente arquitectónica, como resultado de ese acercamiento total efectuado por el artista al ámbito de lo arquitectónico. Así, sus *specific objects* podrán explicarse por la utilización de una idea espacial próxima a la arquitectura.

Conclusiones

Llegados a este punto, y habiendo completado el desarrollo teórico de este trabajo de investigación que ha abordado el concepto del espacio arquitectónico en el arte y la arquitectura desde la obra del artista estadounidense Donald Judd, pasaremos a continuación a enunciar las conclusiones extraídas del propio estudio. Con ese propósito, dichas conclusiones tratarán de dar respuesta a los objetivos fijados al comienzo de la investigación, permitiéndonos de esa manera definir los alcances de los mismos, la verificación de las hipótesis planteadas, y los aportes generados en cuanto al objeto de estudio. Así, como resultado del trabajo realizado, y en base a los diferentes temas tratados a lo largo de la investigación, se han establecido las siguientes conclusiones.

En primer lugar, con el presente Trabajo Fin de Máster se descubre, desde un punto de vista inédito, la relación de Donald Judd y el propio ámbito de la arquitectura, en el periodo que abarca su intensa actividad escultórica. El pensamiento teórico sobre el espacio que el artista estadounidense manifestó desde principios de los años sesenta hasta su fallecimiento en el año 1994, habría sucedido de otra manera de no ser por el extenso número de relaciones establecidas con la práctica arquitectónica, analizadas a lo largo del trabajo. En ese periodo de su producción artística, que comprende algo más de treinta años, se ha podido comprobar cómo Judd pasa de confeccionar simplemente unas esculturas colocadas en espacios arquitectónicos y urbanos, a proponer la integración total del arte y la arquitectura, con el espacio como materia común entre ambas disciplinas. En la fase de recopilación de información, todos los documentos encontrados sobre los objetos específicos de Donald Judd estaban elaborados por expertos de diversas materias, principalmente afines a la historia del arte, habiendo sido tratados tímidamente por profesionales de la arquitectura. Es por ello que la idea que motivara la realización de este trabajo tuviese su origen en esas características que comparte su obra con lo arquitectónico, convirtiendo al espacio en protagonista de una investigación que hace una lectura de los vínculos y afinidades que se descubren entre dichos campos de la arquitectura y el arte.

En segundo lugar, y a partir de la reflexión y la revisión crítica efectuada al estado de la cuestión, se han puesto en evidencia ciertas carencias en lo que se refiere a la teoría espacial de Donald Judd, ya que como ha podido comprobarse, no existen demasiadas referencias bibliográficas que aborden su obra desde el referido concepto espacial. De ese modo se advierte un vacío temático en lo que respecta a ese estudio del espacio en la obra de Donald Judd dentro de un marco arquitectónico, que ha llevado a demostrar cómo dichos objetos son producto de una idea espacial próxima a la arquitectura. Y así, tras haber efectuado un repaso a las diferentes teorías del espacio que han caracterizado el transcurrir de la historia, y habiendo contextualizado el *Minimal Art* como el movimiento en el

que se inscribe la obra de Judd, se han descubierto las ideas que, en relación con la escala, la composición y la percepción, configuran la teoría espacial manifestada en sus objetos escultóricos.

En tercer lugar, otro de los resultados que se ofrece con la investigación es la confirmación de la enorme influencia de la arquitectura sobre los objetos escultóricos de Donald Judd. El repaso efectuado a los objetos de tipo industrial que Judd produce en su hacer artístico, ha dejado entrever unas características tipológicas y formales que se han servido de un repertorio material ligado a los procesos constructivos, vinculándose de manera inherente con la propia arquitectura. Pero el punto de inicio de dicha influencia quedaría determinado por el momento en el que Judd comienza a mostrar una destacada preocupación por el espacio que rodea a sus obras, entendiéndolo en una estrecha relación con las mismas, y que ya se aprecia en su conocido e influyente ensayo *Specific Objects*, publicado en el año 1965. La naturaleza de los materiales, la repetición de lo idéntico y el carácter holístico de la obra, como mecanismos pertenecientes al ámbito arquitectónico, se articulan en su obra con el firme propósito de alcanzar la activación del espacio exterior a los objetos específicos. Las creaciones espaciales, como elementos activadores del vacío que funcionan del mismo modo que la arquitectura, son capaces de actuar más allá de su estructura física, creando un espacio específico que se proyecta hasta alcanzar los límites del ámbito expositivo en el que se insertan. De esa forma incorpora al espectador en ese vacío activado por sus objetos, como bien habría aprendido de la práctica arquitectónica.

En cuarto lugar, se han extraído de la investigación toda una serie de conclusiones espaciales que, estableciéndose como categorías del espacio enunciadas de forma inédita con el presente trabajo, ponen en relación la obra de Donald Judd con diversos proyectos arquitectónicos de los últimos veinticinco años, cuando está próximo el vigesimoquinto aniversario de su muerte. Así, esas categorías espaciales han permitido descubrir algunas de las referidas estrategias de generación del espacio que emplea el artista, también reconocidas en multitud de esos ejemplos de la arquitectura contemporánea. El espacio solidificado, direccional, escenográfico e intersticial comprenden esas modalidades enunciadas sobre la creación espacial de Donald Judd, formuladas gracias a la reflexión acerca de sus planteamientos teóricos sobre el concepto espacial, así como a los análisis gráficos elaborados de una selección de su obra. Por consiguiente, se ha confirmado cómo estas estrategias empleadas por el artista en la elaboración de sus *specific objects* podrían servir de guía extrapolable como punto de partida en el ámbito de la arquitectura, generando un amplio espectro de soluciones espaciales. Así, la investigación también ha supuesto un estudio e interpretación de esas categorías espaciales presentes en la obra de Donald Judd desde un prisma arquitectónico.

En quinto y último lugar, se descubre la figura de un artista que participó en la realización de distintas propuestas arquitectónicas como si de un verdadero arquitecto se tratara. Donald Judd se interesó por cuestiones propias de la práctica constructiva, trabajó en colaboración con diversos arquitectos, mantuvo un contacto personal con alguno de ellos, y llegaría a abrir una oficina y estudio de arquitectura, desde donde realizaría esos proyectos en la última etapa de su vida. De esa forma, aplica en todas esas propuestas las reflexiones teóricas sobre el espacio que había venido desarrollando con la producción de sus obras, y que se concretaban en la interacción con el vacío sobre el que actúan sus objetos específicos. Su intervención en el paisaje desértico de Texas, la recuperación de unos antiguos pabellones militares para exposiciones de arte, o su colaboración en el diseño de un edificio dotacional en la ciudad de Basilea, comprenden esas actividades en las que se desarrolló el artista, muy vinculadas con la práctica arquitectónica. Se comprueba así cómo las reflexiones que se desprenden de las prácticas analizadas hacen alusión al orden serial, a la condición material o a la unidad de la forma, al tiempo que se descubre el interés del artista por otra serie de nociones relativas a la composición, la escala y la percepción, que componen su teoría espacial.

Y así se completan las conclusiones extraídas del trabajo de investigación acerca de *El espacio específico de Donald Judd*, restando únicamente confirmar la importancia del dibujo que, siendo la principal forma de pensamiento para un arquitecto, ha permitido completar el estudio. Los dibujos del propio artista también han posibilitado analizar las estrategias espaciales interpretadas, reconociendo en su proceso creativo grandes similitudes con los procedimientos propios de la arquitectura.

Como cierre de esas conclusiones, y entendiendo el Trabajo Fin de Máster como un punto de partida, me gustaría esbozar hacia dónde podrían dirigirse mis intereses a partir de este momento, como desarrollo de unas posibles líneas de investigación futuras. La perspectiva ofrecida de la figura del escultor estadounidense Donald Judd, que me ha servido para profundizar en las relaciones entre artistas y arquitectos desde los años sesenta hasta la actualidad, podría permitirme ahondar en esas conexiones o interferencias entre los procesos de generación del espacio de ambas disciplinas, que han empezado a tratarse con este estudio. El trabajo con el material documental personal de Judd, consultado gracias a las distintas revisiones efectuadas sobre su obra en monografías y catálogos de exposiciones, deja constancia del material inédito con que aún cuenta la fundación del artista en la ciudad tejana de Marfa, que revelaría grandes cuestiones que aún no han salido a la luz. Así, podría descubrirse su aproximación a los grandes maestros de la arquitectura como Le Corbusier o Mies van der Rohe, así como los proyectos arquitectónicos en los que participó, en un intento por acercarse a la propia arquitectura.

ANEXOS DOCUMENTALES



Para llevar a cabo el presente trabajo de investigación acerca del espacio específico de Donald Judd ha sido necesario elaborar toda una serie de documentación complementaria que, respondiendo a los instrumentos metodológicos planteados, nos permitiese alcanzar de un modo más eficaz la concepción espacial que el artista manifestó con sus *specific objects*. Uno de esos documentos desarrollados ha sido un catálogo razonado de los objetos de Donald Judd con alrededor de 200 de sus creaciones, elaborado gracias a los fondos bibliográficos de la Biblioteca del Museo Reina Sofía de Madrid, que han sido consultados *in situ*. Este catálogo, confeccionado expresamente para la investigación e inédito por no existir ningún documento o inventario que recoja tantas obras del artista, nos ha permitido también elaborar un cuadro comparativo con referencias pertenecientes al ámbito de la arquitectura. Con todos esos datos elaborados sobre la obra del artista, se ha realizado un levantamiento tridimensional de una selección de la misma que, agrupada por categorías en distintas tablas, nos descubre la espacialidad interior con que cuenta cada objeto. Para cerrar estos anexos documentales se incluyen otra serie de dibujos elaborados manualmente, donde se define por estrategias la activación espacial de sus obras.

Catálogo razonado de los objetos específicos de Donald Judd

1. Primeros encuentros, 1959-1963

Donald JUDD

Untitled

1961

Óleo sobre masonite y madera, y bandeja de aluminio

122,2 x 91,8 x 10,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1962

Óleo y cera sobre liquitex, y arena sobre masonite con aluminio y óleo sobre madera

122 x 243,8 x 19 cm



Donald JUDD

Untitled

1962

Óleo sobre madera y masonite, y esmalte negro sobre madera, masonite y tubería de hierro

112,4 x 102,6 x 35 cm



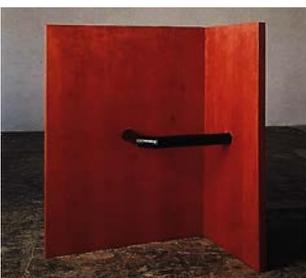
Donald JUDD

Untitled

1962

Óleo sobre madera y tubería de metal

122 x 84 x 56 cm



Donald JUDD

Untitled

1962

Óleo, esmalte, cera y arena sobre ma-
dera

128,3 x 114,3 x 24,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Óleo sobre madera, hierro galvanizado
y aluminio

132 x 109 x 12,7 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Óleo sobre madera y aluminio

183,5 x 264 x 124,5 cm



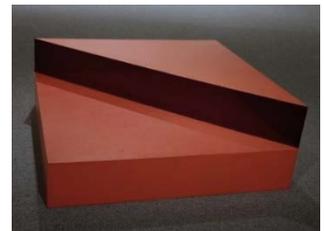
Donald JUDD

Untitled

1963

Óleo sobre madera y plexiglás

49,5 x 123,2 x 123,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Óleo sobre madera y esmalte sobre alu-
minio

122 x 210,8 x 122 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Contrachapado pintado y tubo de alumi-
nio

49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Contrachapado pintado y tubo de aluminio

49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Contrachapado pintado

49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Contrachapado pintado

49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1963

Aluminio lacado en púrpura y aceite rojo cadmio sobre madera

13 x 82,8 x 13 cm



2. Cima del arte minimalista, 1964-1967

Donald JUDD

Untitled

1964

Contrachapado pintado y tubo de hierro esmaltado

49,5 x 122 x 86,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1964

Tubo de hierro y accesorios

139 x 223,5 x 139 cm



Donald JUDD

Untitled

1964

Esmalte de color rojo cadmio
39,5 x 236 x 198 cm



Donald JUDD

Untitled (para Susan Buckwalter)

1964

Esmalte sobre aluminio y hierro galvanizado
76,2 x 358,2 x 76,2 cm

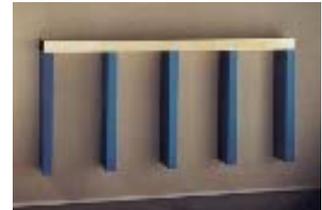


Donald JUDD

Untitled

1964

Aluminio anodizado azul y latón
102,87 x 213,36 x 17,15 cm



Donald JUDD

Untitled

1964

Cobre lacado en color azul
15 x 69 x 61 cm

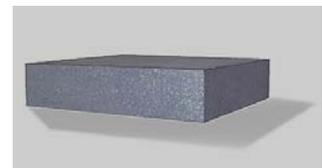


Donald JUDD

Untitled

1965

Hierro galvanizado
15,2 x 68,6 x 61 cm



Donald JUDD

Untitled

1965

Hierro galvanizado
7 unidades de 23 x 101,6 x 76,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1965

Hierro galvanizado y esmalte

12,7 x 64,8 x 21,6 cm



Donald JUDD

Untitled

1965

Aluminio anodizado negro y plexiglás

color bronce

10 unidades de 15,2 x 68,6 x 61 cm cada

una



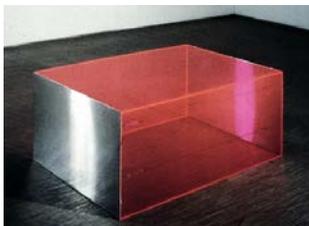
Donald JUDD

Untitled

1965

Plexiglás fluorescente rojo y acero

50,8 x 122 x 86,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1965

Aluminio anodizado

21 x 642,6 x 21 cm



Donald JUDD

Untitled

1965

Acero laminado en frío con perforaciones

20,3 x 167,6 x 304,8 cm



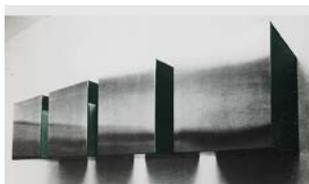
Donald JUDD

Untitled

1965

Aluminio y vidrio templado

4 unidades de 86,4 x 410,2 x 86,4 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1966

Acero inoxidable y plexiglás color ámbar
4 unidades de 86,4 x 86,4 x 86,4 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1966

Acero inoxidable y plexiglás color amarillo
4 unidades de 86,4 x 86,4 x 86,4 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1966

Aluminio esmaltado en color turquesa
8 unidades de 121,9 x 304,8 x 20 cm cada una; 121,9 x 304,8 x 304,8 cm en total y una separación de 20 cm entre dos unidades



Donald JUDD

Untitled

1966

Aluminio esmaltado en color turquesa
10 unidades de 121,9 x 304,8 x 20 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1966

Acero inoxidable
36,8 x 194,3 x 64,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1966

Plexiglás fluorescente naranja y acero
50,8 x 122 x 86,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1966-1977

Aluminio y acero galvanizado
101,6 x 482,6 x 101,6 cm



Donald JUDD

Untitled

1967

Acero laminado en frío

6 piezas de 121,92 x 121,92 x 121,92 cm
cada una



Donald JUDD

Untitled

1967

Acero galvanizado lacado en color
verde

10 unidades de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm
cada una con 22,8 cm de intervalo



Donald JUDD

Untitled

1967

Acero galvanizado y plexiglás color azul
15,2 x 68,6 x 61 cm



Donald JUDD

Untitled

1967

Acero inoxidable

15,5 x 91,6 x 66,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1967

Hierro galvanizado lacado en verde
36,8 x 194,3 x 64,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1967

Hierro galvanizado lacado en rosa
65,1 x 194,6 x 37,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1967

Hierro galvanizado lacado en azul
36,8 x 194,3 x 64,8 cm

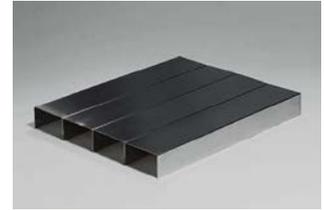


Donald JUDD

Untitled (para Leo Castelli)

1967

Acero inoxidable doblado
6,4 x 51 x 61,01 cm



3. Canonización-crítica, 1968-1979

Donald JUDD

Untitled

1968

Esmalte sobre madera
65 x 41 x 5 cm



Donald JUDD

Untitled

1968

Esmalte sobre madera
65 x 41 x 5 cm



Donald JUDD

Untitled

1968

Aluminio esmaltado
55,9 x 127 x 95,3 cm



Donald JUDD

Untitled

1968

Latón

55,9 x 122,6 x 91,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1968

Acero inoxidable y plexiglás color rojo

83,8 x 172,7 x 121,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1968

Acero inoxidable y plexiglás color azul

83,8 x 172,7 x 121,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1968

Acero inoxidable y plexiglás color ámbar

10 unidades de 15,2 x 68,6 x 61 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1968

Acero galvanizado

13 x 65 x 23 cm



Donald JUDD

Untitled

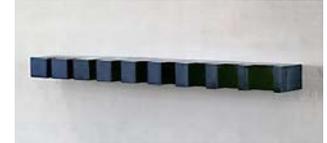
1968

Acero galvanizado

12,7 x 101,6 x 23 cm



Donald JUDD
Untitled
 1968
 Acero galvanizado
 12,7 x 175,3 x 23 cm



Donald JUDD
Untitled
 1968
 Acero inoxidable
 5 unidades de 121,9 x 304,8 x 50,8 cm
 con 12,7 cm de separación entre ellas



Donald JUDD
Untitled
 1969
 Aluminio anodizado y plexiglás color violeta
 83,8 x 172,7 x 121,9 cm



Donald JUDD
Untitled
 1969
 Aluminio anodizado y plexiglás color marrón
 83,8 x 172,7 x 121,9 cm



Donald JUDD
Untitled
 1969
 Bronce y plexiglás color verde
 15 x 69 x 61 cm



Donald JUDD
Untitled
 1969
 Cobre
 10 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm
 cada una; 457,2 x 101,6 x 78,7 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1969

Latón y plexiglás color rosa

10 unidades de 15,5 x 60,9 x 68,6 cm
cada una; 295,9 x 60,9 x 68,6 cm en total
y una separación de 15,2 cm entre ellas



Donald JUDD

Untitled

1969

Acero galvanizado

12,7 x 175,26 x 21,59 cm



Donald JUDD

Untitled

1969

Aluminio anodizado lacado en rojo

15,6 x 281,3 x 15,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1969

Aluminio anodizado y bronce

15,6 x 281,3 x 15,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1969

Aluminio anodizado

21 x 408,9 x 20,3 cm



Donald JUDD

Untitled

1970

Aluminio anodizado y esmalte púrpura

21 x 643,9 x 20,3 cm



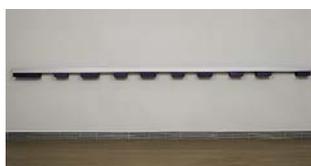
Donald JUDD

Untitled

1970

Aluminio anodizado

20,5 x 644 x 21 cm



Donald JUDD

Untitled

1970

Aluminio anodizado color azul y latón
13 x 190,5 x 13 cm



Donald JUDD

Untitled

1970

Bronce
12,7 x 101,6 x 21,59 cm



Donald JUDD

Untitled

1970

Bronce y plexiglás color ámbar
15 x 69 x 61 cm



Donald JUDD

Untitled

1970

Hierro galvanizado con plexiglás color ámbar
10 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm
cada una



Donald JUDD

Untitled

1971

Aluminio anodizado
21 x 408,9 x 20,3 cm



Donald JUDD

Untitled

1971

Hormigón
91,4 cm de altura mínima; 121,92 cm de
altura máxima; 381 cm de radio exterior;
335,28 cm de radio interior



Donald JUDD

Untitled

1971

Acero inoxidable y plexiglás
10,2 x 58,4 x 68,6 cm



Donald JUDD

Untitled

1971

Aluminio anodizado
6 unidades de 121,9 x 121,9 x 121,9 cm
cada una



Donald JUDD

Untitled

1971

Acero laminado en frío y esmaltado en
color naranja
8 unidades de 121,9 x 121,9 x 121,9 cm
cada una; 121,9 x 121,9 x 1188,7 cm en
total y una separación de 30,5 cm entre
dos unidades



Donald JUDD

Untitled

1972

Latón y plexiglás color rosa
10 unidades de 101,6 x 78,7 x 23 cm
cada una; 470 x 102,5 x 79,2 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1972

Cobre, esmalte y aluminio
91,6 x 155,5 x 178,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1973

Latón y plexiglás color azul
83,82 x 172,7 x 121,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1973

Latón y plexiglás color rojo
6 unidades de 86,4 x 86,4 x 86,4 cm cada una y una separación de 20,3 cm entre dos unidades



Donald JUDD

Untitled

1973

Cobre

37,1 x 194,3 x 74,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1974

Latón pulido

66,04 x 182,88 x 25,72 cm



Donald JUDD

Untitled

1974

Acero galvanizado

39,4 x 236,2 x 198,1 cm



Donald JUDD

Galvanized Iron Wall

1974

Hierro galvanizado

152,5 cm de altura a 20 cm de distancia de la pared



Donald JUDD

Plywood Wall

1974

Contrachapado

166,1 x 117,6 x 103,1 cm cada pieza con 1,9 cm de espesor



Donald JUDD

Untitled

1975

Contrachapado

6 unidades de 30,5 x 61,0 x 35,5 cm cada pieza; 30,5 x 518,5 x 35,5 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1975

Contrachapado

6 unidades de 243,8 x 243,8 x 243,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1975

Contrachapado

91,4 x 152,5 x 152,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1975

Cobre y plexiglás color azul

50,5 x 100,3 x 50,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1976

Aluminio anodizado claro y amarillo

15 x 281,3 x 15 cm



Donald JUDD

Plywood Wall

1976

Contrachapado

166,1 x 117,6 x 103,1 cm cada pieza con
1,9 cm de espesor



Donald JUDD

Bern Piece nº 3

1976

Contrachapado

Dimensiones desconocidas (desapare-
cida)



Donald JUDD

Untitled

1976

Contrachapado

15 piezas con variaciones



Donald JUDD

Untitled

1976

Contrachapado

121,9 x 304,8 x 457,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1976

Contrachapado

3 piezas de 50 x 100 x 50 cm cada una



Donald JUDD

Untitled (para Leo Castelli)

1976

Hormigón

5 piezas de 213,36 x 213,36 x 226,06 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1977

Hormigón

1245 cm de anillo exterior y 54 cm de altura; 1118 cm de anillo interior y 54 - 155 cm de altura



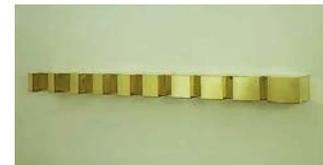
Donald JUDD

Untitled

1977

Bronce

15 x 75 x 20 cm



Donald JUDD

Untitled

1977

Acero inoxidable y plexiglás color azul

10 unidades de 15,24 x 68,58 x 60,96 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1977

Acero inoxidable

21 piezas con variaciones



Donald JUDD

Untitled

1977

Acero inoxidable

50 x 100 x 50 cm



Donald JUDD

Untitled

1977

Acero inoxidable y níquel

6 piezas de 150 x 150 x 150 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1977

Contrachapado

6 piezas de 259 x 259 x 259 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1977

Contrachapado

91,4 x 152,4 x 152,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1977

Cobre

50,17 x 99,7 x 49,21 cm



Donald JUDD

Untitled

1978

Contrachapado

49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1978

Aluminio y plexiglás color verde

91 x 152,5 x 152,3 cm



Donald JUDD

Untitled

1978

Acrílico sobre contrachapado
49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1978

Granito
Dimensiones desconocidas



Donald JUDD

Untitled

1979

Acero cortén
48 x 119 x 253 cm



4. Obras recientes, 1980-1994

Donald JUDD

Untitled

1980

Aluminio y láminas de acrílico
10 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm
cada una



Donald JUDD

Untitled

1980

Acero inoxidable y plexiglás color amarillo
10 unidades de 15,2 x 68,6 x 61 cm cada
una



Donald JUDD

Untitled

1981

Hormigón

15 grupos de 2,5 x 2,5 x 5 m cada elemento



Donald JUDD

Untitled

1981

Contrachapado

352,1 x 2356,2 x 116,2 m



Donald JUDD

Untitled

1981

Aluminio cepillado y metacrilato

3 piezas de 50 x 101 x 50 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1981

Cobre y plexiglás color azul

50 x 100 x 50 cm



Donald JUDD

Untitled

1982-1986

Aluminio anodizado

100 unidades de 104,1 x 129,5 x 182,9 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1982

Aluminio y plexiglás color púrpura

3 piezas de 100 x 100 x 37 cm cada una con 32 cm de intervalo



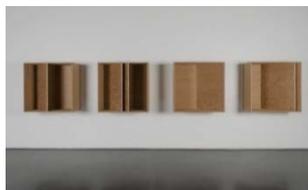
Donald JUDD

Untitled

1983

Contrachapado

99,1 x 549,9 x 49,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1984

Contrachapado

6 piezas de 260 x 420 x 60 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1984

Contrachapado

2 piezas de 100 x 100 x 33,3 cm cada una con variaciones



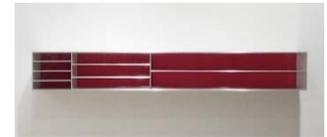
Donald JUDD

Untitled

1984

Aluminio y plexiglás color rojo

25,4 x 177,8 x 25,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1984

Hormigón

250,2 x 250,2 x 1249,7 cm



Donald JUDD

Untitled

1984

Aluminio esmaltado

30 x 180 x 30 cm



Donald JUDD

Untitled

1985

Aluminio esmaltado

30 x 60 x 30 cm



Donald JUDD

Untitled

1985

Aluminio esmaltado

30 x 150 x 30 cm



Donald JUDD

Untitled

1985

Aluminio esmaltado

30 x 300 x 30 cm



Donald JUDD

Untitled

1986

Aluminio y plexiglás

70,8 x 71,4 x 7,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1986

Acero corten y plexiglás color púrpura

100 x 100 x 49,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1987

Contrachapado y plexiglás color púrpura

100 x 100 x 49,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1987

Aluminio anodizado

12,7 x 101,6 x 22,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1987

Aluminio y plexiglás color rojo

25,4 x 114,3 x 25,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1987

Aluminio y plexiglás color ámbar

25,4 x 101,6 x 25,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1987

Aluminio y plexiglás color verde
25,4 x 101,6 x 25,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1988

Acero galvanizado
4 unidades de 100 x 100 x 100 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado color violeta
10 unidades de 15,2 x 68,6 x 61 cm cada una

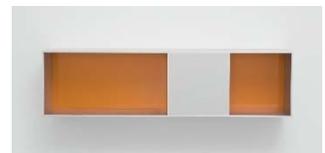


Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado y lámina acrílica color ámbar
25 x 100 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado con lámina acrílica color azul
25 x 100 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado con plexiglás color rojo y verde pálido
25 x 100 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado con plexiglás azul
25 x 100 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado con plexiglás color azul

2 unidades de 50 x 100 x 50 cm cada una



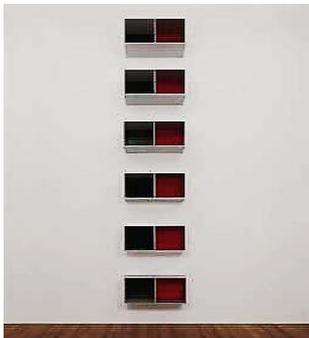
Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado con plexiglás color negro y rojo

6 unidades de 50,2 x 100,3 x 50,2 cm cada una



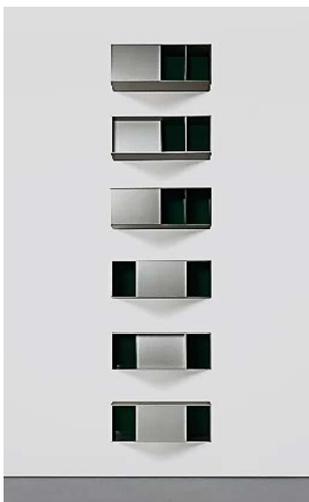
Donald JUDD

Untitled

1988

Aluminio anodizado con plexiglás color verde

6 unidades de 50,2 x 100,3 x 50,2 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1988-1991

Hormigón

150 x 300 x 250 cm



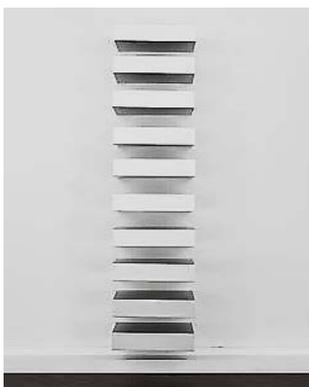
Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado

10 unidades de 15,2 x 68,6 x 61 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1989

Acero inoxidable y plexiglás color verde
10 unidades de 15,2 x 68,6 x 61 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado y plexiglás
10 unidades de 304,6 x 68,6 x 61 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1989

Contrachapado
2 piezas de 50 x 100 x 50 cm cada una;
50 x 250 x 50 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1989

Contrachapado
4 piezas de 50 x 100 x 50 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1989

Contrachapado y plexiglás de distintos colores
30 piezas de 100,1 x 100,1 x 49,8 cm
cada una con variaciones



Donald JUDD

Untitled

1989

Contrachapado

91,4 x 152,4 x 152,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Contrachapado

91,4 x 152,4 x 152,4 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Acero corten

100 x 100 x 49,8 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Acero corten y plexiglás color amarillo

4 piezas de 100 x 200 x 200 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1989

Acero corten

100 x 200 x 200 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado

100 x 200 x 200 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado con láminas acrílicas color negro, ámbar y azul

100 x 200 x 200 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado con láminas acrílicas color azul

100 x 200 x 200 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado y plexiglás color azul

100 x 200 x 200 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio anodizado y plexiglás color ámbar

100 x 200 x 200 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio esmaltado

30 x 180 x 30 cm



Donald JUDD

Untitled

1989

Aluminio esmaltado

30 x 180 x 30 cm



Donald JUDD

Untitled

1990

Aluminio anodizado en color negro

30 x 210 x 30 cm



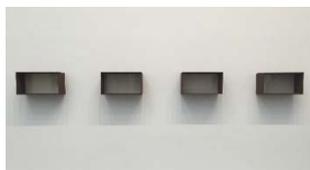
Donald JUDD

Untitled

1990

Acero corten y plexiglás color marrón

4 unidades de 25 x 50 x 25 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1990

Acero corten y plexiglás color negro

6 unidades de 25 x 50 x 25 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1990

Aluminio anodizado negro y plexiglás

transparente

10 unidades de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm

cada una



Donald JUDD

Untitled

1990

Acero inoxidable y plexiglás color rojo

10 unidades de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm

cada una



Donald JUDD

Untitled

1991

Acero inoxidable y plexiglás color rojo
10 unidades de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm
cada una



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio esmaltado
150 x 750 x 165 cm



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado en color negro (12
colores)
12 piezas de 15,9 x 104,1 x 15,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado natural y color tur-
quesa, y lámina acrílica color rojo
25 x 100 x 25 cm

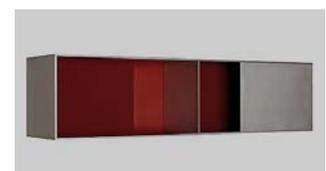


Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado y plexiglás color
rojo
24,9 x 100,1 x 24,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado y plexiglás color
rojo
24,9 x 100,1 x 24,9 cm



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado en colores negro y
azul
24,9 x 100,1 x 24,9 cm



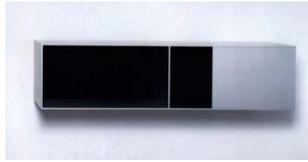
Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado y plexiglás color negro

25 x 100 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado y plexiglás color gris

25 x 100 x 25 cm



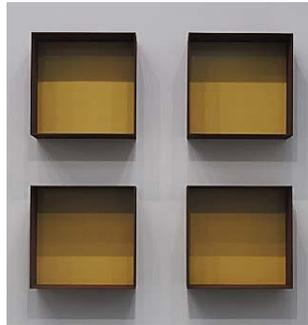
Donald JUDD

Untitled

1991

Acero corten y esmalte color amarillo

4 piezas de 100 x 100 x 50 cm cada una



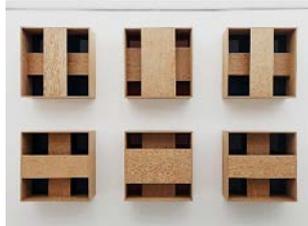
Donald JUDD

Untitled

1991

Contrachapado y plexiglás

6 piezas de 100,1 x 100,1 x 49,8 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1991

Contrachapado y tubo de aluminio

49,5 x 114,3 x 77,5 cm



Donald JUDD

Untitled

1991

Aluminio anodizado

5 unidades de 149,9 x 149,9 x 149,9 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1991

Esmalte sobre madera (3 colores)

3 piezas de 36,2 x 48,8 x 5 cm cada una



Donald JUDD

Untitled

1991

Arena pintada sobre contrachapado y
disco de vidrio

118,1 x 118,1 x 10,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1992

Arena pintada sobre contrachapado y
hierro fundido

118,1 x 118,1 x 10,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1992

Arena pintada sobre contrachapado y
acero inoxidable

118,1 x 118,1 x 10,2 cm



Donald JUDD

Untitled

1992

Arena pintada sobre contrachapado y
esquina metálica

118,1 x 118,1 x 10,2 cm



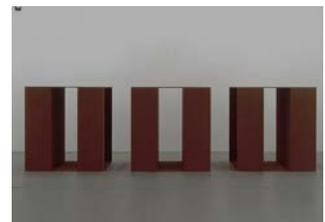
Donald JUDD

Untitled

1992

Acero corten

3 unidades de 150 x 150 x 150 cm cada
una; 150 x 550 x 150 cm en total



Donald JUDD

Untitled

1992

Contrachapado y plexiglás color púrpura
25 x 100 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1992

Acero corten y láminas acrílicas en colores verde, amarillo, púrpura, marfil, naranja y negro
50 x 100 x 50 cm

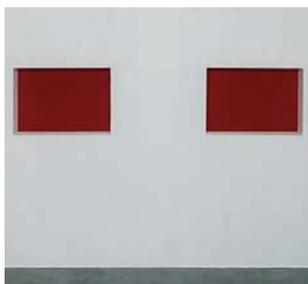


Donald JUDD

Untitled

1992

Nicho en pared y metacrilato rojo
50 x 75 x 25 cm



Donald JUDD

Untitled

1993

Contrachapado y metacrilato naranja
100 x 100 x 50 cm



Donald JUDD

Untitled

1993

Contrachapado y metacrilato amarillo
100 x 100 x 50 cm



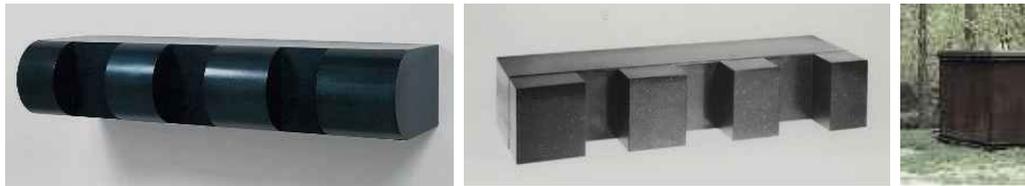
Análisis comparativo con diversos proyectos de arquitectura

El espacio SOLIDIFICADO. Conclusión espacial 1

El molde simple



El molde secuencial



El espacio DIRECCIONAL. Conclusión espacial 2

El túnel aislado



El túnel por repetición



El espacio ESCENOGRÁFICO. Conclusión espacial 3

La caja individual



La caja múltiple



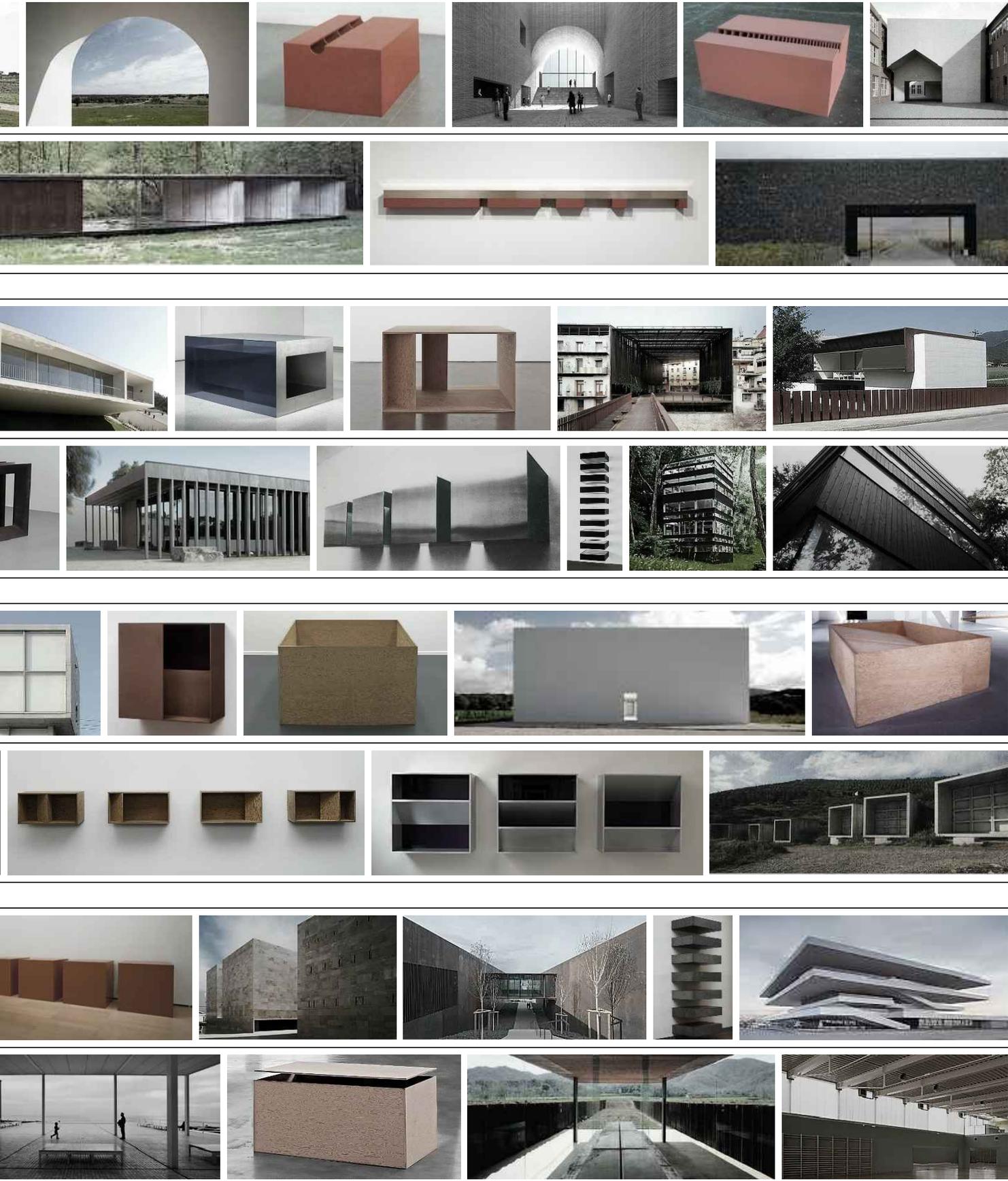
El espacio INTERSTICIAL. Conclusión espacial 4

El vacío intermedio



El vacío por desplazamiento





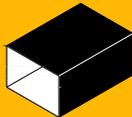
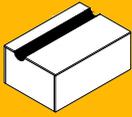
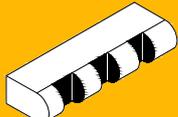
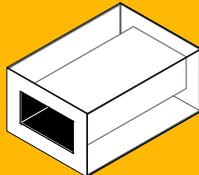
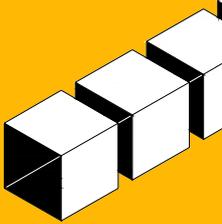
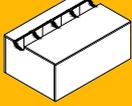
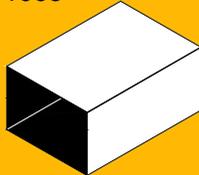
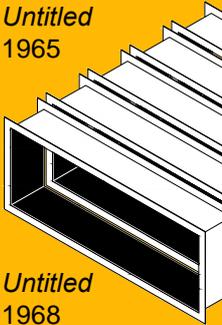
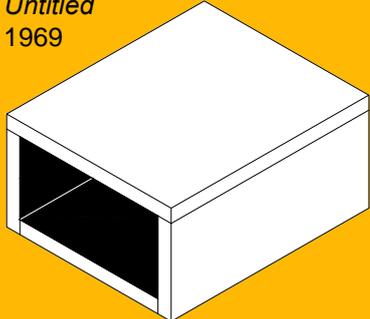
Análisis gráfico de la espacialidad interior de los objetos

1. Estudio axonométrico de las piezas

La representación axonométrica de una selección de obras de Donald Judd de manera comparativa en la tabla adjunta, permite apreciar así las diferencias y similitudes en lo que a las dimensiones y escala se refiere. De ese modo, atendiendo a las categorías espaciales definidas a lo largo del presente trabajo, se representan los objetos específicos a través de unas axonometrías que ponen en evidencia la volumetría general, adquiriendo de esa forma unas cualidades de presencia que trabajan con la espacialidad como elemento fundamental.

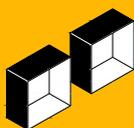
Los objetos específicos pequeños que caracterizan la categoría del *molde simple* ponen de manifiesto su iniciación en la escultura, que le llevaría a evolucionar hacia unas mayores escalas propias de otros tipos de espacialidades. A toda esa serie de cuestiones que se refieren al tamaño y que pueden apreciarse con el apoyo gráfico adjunto, se le sumarían las cuestiones que se refieren a la posición que, aunque no modifican el espacio propio de los objetos escultóricos, intervienen en la condición perceptiva de los mismos. Constituye la percepción uno de los temas esenciales para entender no sólo las creaciones de Donald Judd, sino todo el conjunto de piezas y obras que integraron la tendencia del *Minimal Art*.



 El molde simple	 El molde secuencial	 El túnel aislado	 El túnel por repetición
 <i>Untitled</i> 1963	 <i>Untitled</i> 1967	 <i>Untitled</i> 1968	 <i>Untitled</i> 1965
 <i>Untitled</i> 1963		 <i>Untitled</i> 1969	 <i>Untitled</i> 1968
		 <i>Untitled</i> 1978	 <i>Untitled</i> 1990



La caja individual



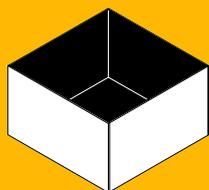
La caja múltiple



El vacío intermedio



El vacío por desplazamiento



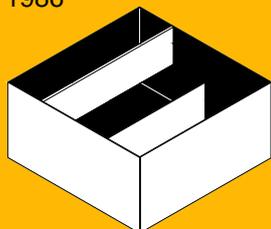
Untitled 1975



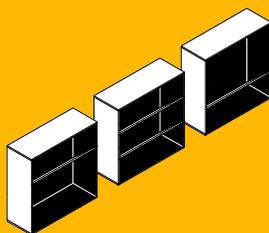
Untitled 1975



Untitled 1986



Untitled 1989



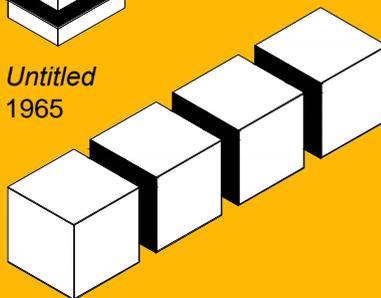
Untitled 1982



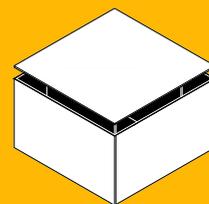
Untitled 1992



Untitled 1965



Untitled 1988

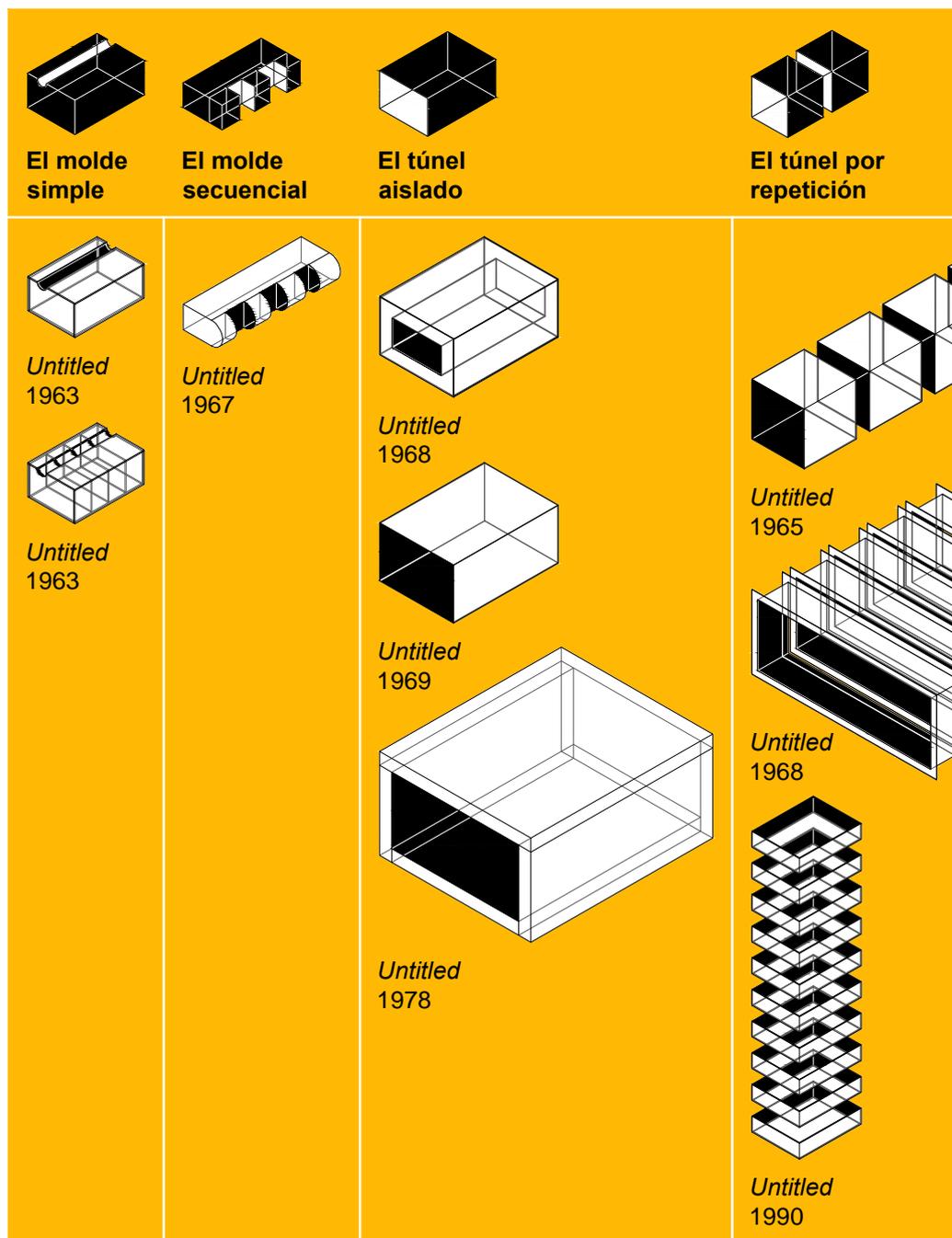
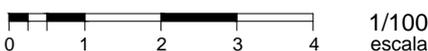


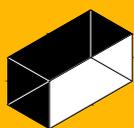
Untitled 1976

2. Superposición de las caras

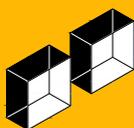
La superposición de las caras de los objetos específicos que se han seleccionado para llevar a cabo este análisis, nos permite realizar una transición desde los propios elementos de tipo escultórico al vacío con que cuentan, con el que trabajaba el propio Donald Judd. De ese modo, apreciar en la misma representación gráfica todas las proyecciones de cada objeto, nos permite distinguir con ello la idea de totalidad que defendía el artista y todo el *Minimal Art*, definida con el concepto de *wholeness*.

Este análisis gráfico que se realiza se aproxima a la propia idea con que contaba el artista referida a la materialidad, ofreciendo los efectos de transparencia propios de los materiales más novedosos que él mismo utilizaba, como el plexiglás. Además de esa condición material de los objetos específicos, el apoyo gráfico de este anexo nos deja ver la limpia ejecución con que fueron realizados en talleres cualificados, mostrando una extrema regularidad de todos los elementos en favor del objeto simple. Así, la superposición de las caras de las obras refuerza otra de las características de los objetos del artista estadounidense basada en la repetición sencilla de unos elementos detrás de otros, distanciándose de la composición jerárquica de la que Judd quería desvincularse con su obra.





La caja individual



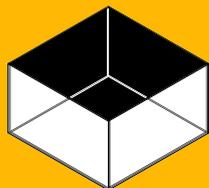
La caja múltiple



El vacío intermedio



El vacío por desplazamiento



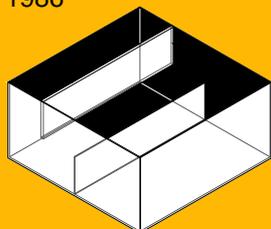
Untitled
1975



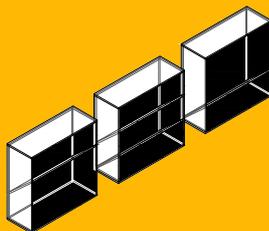
Untitled
1975



Untitled
1986



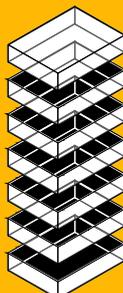
Untitled
1989



Untitled
1982



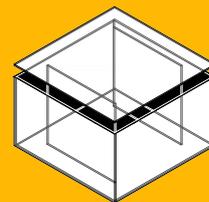
Untitled
1992



Untitled
1965



Untitled
1988

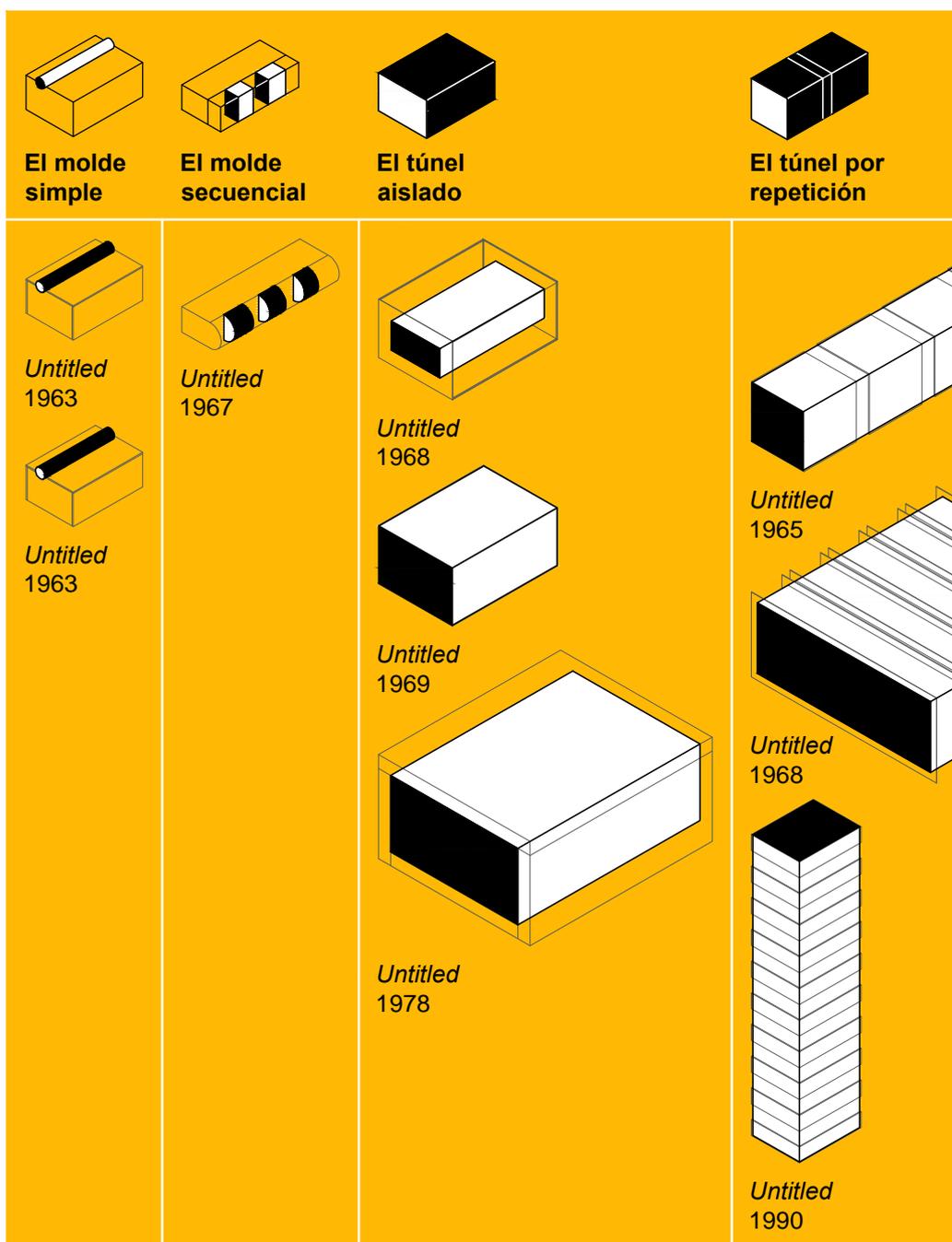
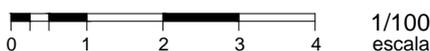


Untitled
1976

3. Espacialidad interior de las obras

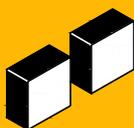
La transición hacia el objeto vacío ha venido precedida de los análisis gráficos anteriores que, partiendo del levantamiento volumétrico de los *specific objects*, abren paso a la lectura del espacio interior de toda la selección de objetos efectuada como propósito esencial dentro del presente trabajo de investigación. Los análisis sobre el espacio se exponen así clasificados según las categorías espaciales delimitadas, apreciándose de forma conjunta los resultados obtenidos en todas y cada una de dichas familias que se han analizado con detalle.

El análisis gráfico de esa condición espacial nos revela la variedad de tamaños de los diferentes espacios con los que Donald Judd trabajaba, y que llegan a involucrar de forma activa al espectador, como sucede en el caso del *túnel por repetición*. La consideración del espacio como elemento básico de sus creaciones hace que se aprecien afinidades entre distintas categorías que son el reflejo de su teoría espacial, que manifestó a través de sus textos y artículos realizados para algunas de las revistas más influyentes del momento. Los análisis del espacio de los objetos de Judd tienen así su correspondencia directa con las categorías espaciales a las que se adscriben, descritas a lo largo del trabajo de investigación.





La caja individual



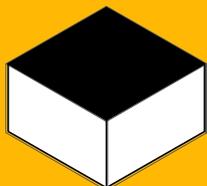
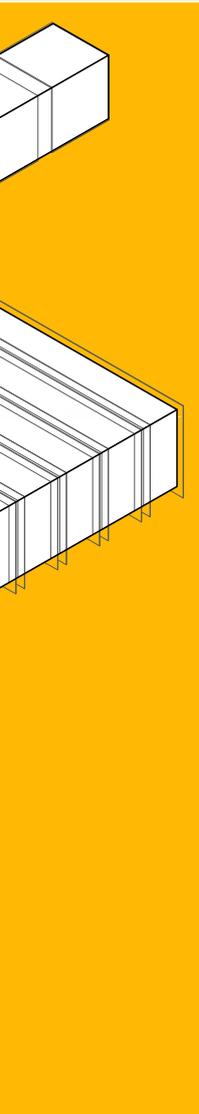
La caja múltiple



El vacío intermedio



El vacío por desplazamiento



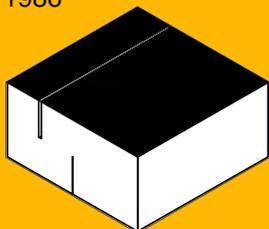
Untitled
1975



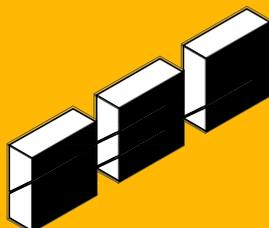
Untitled
1975



Untitled
1986



Untitled
1989



Untitled
1982



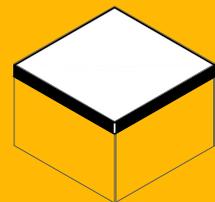
Untitled
1992



Untitled
1965



Untitled
1988



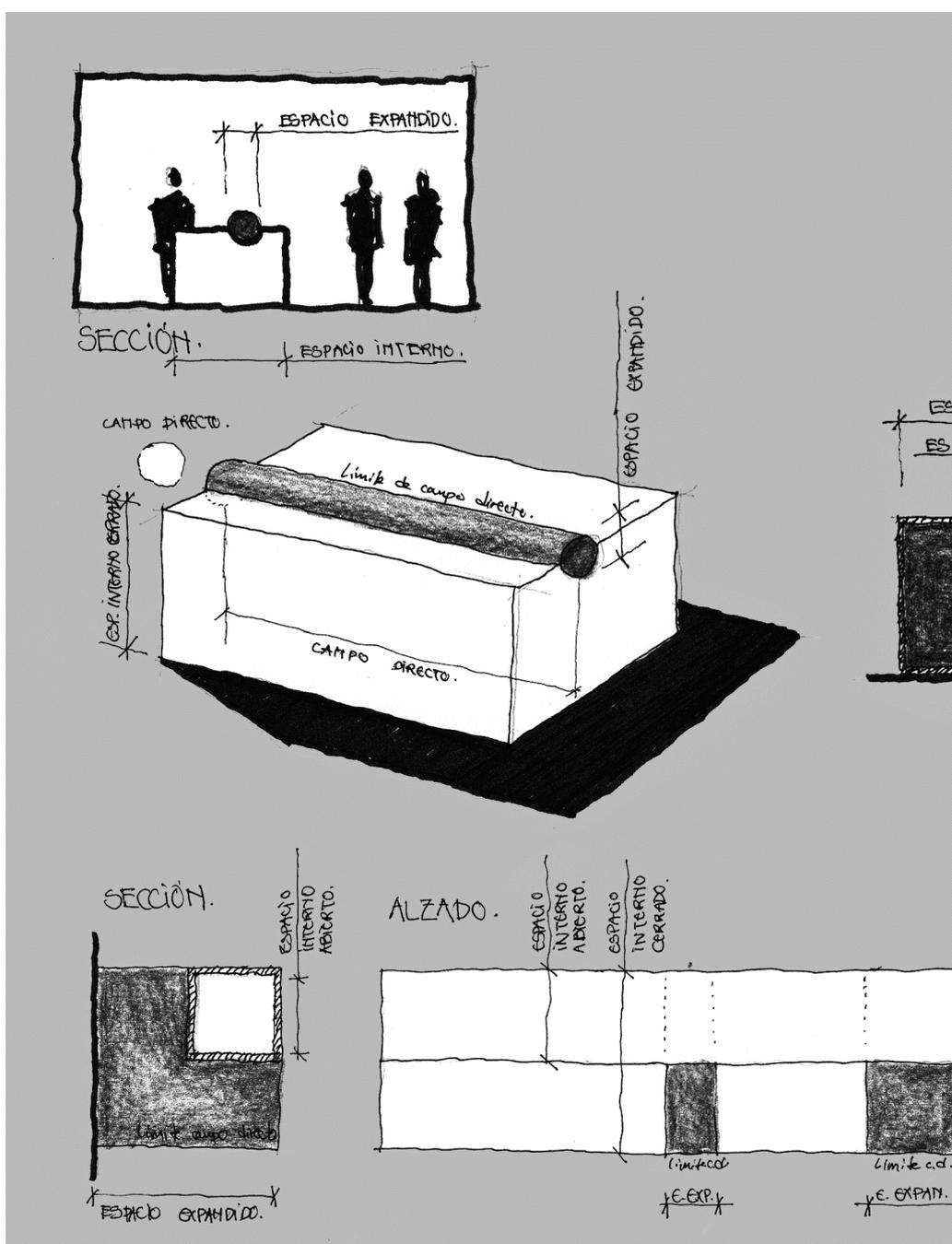
Untitled
1976

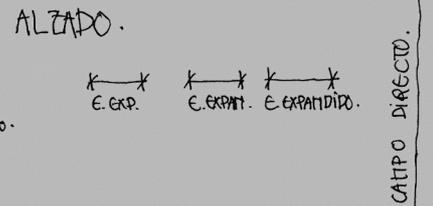
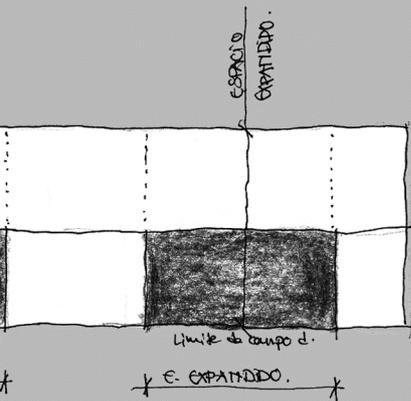
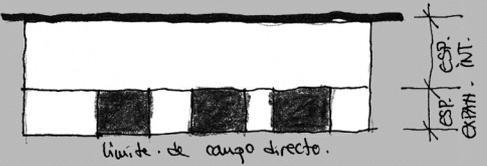
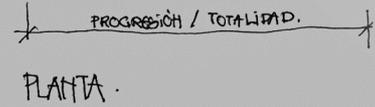
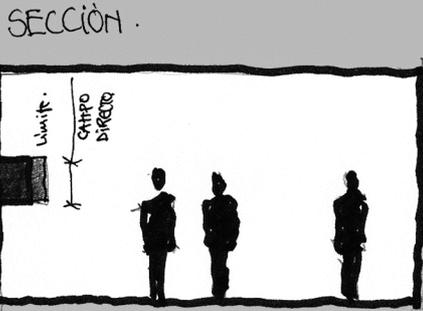
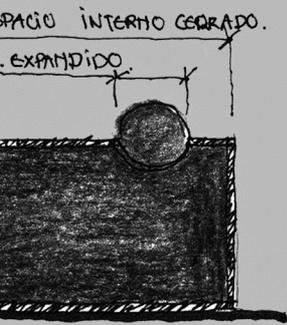
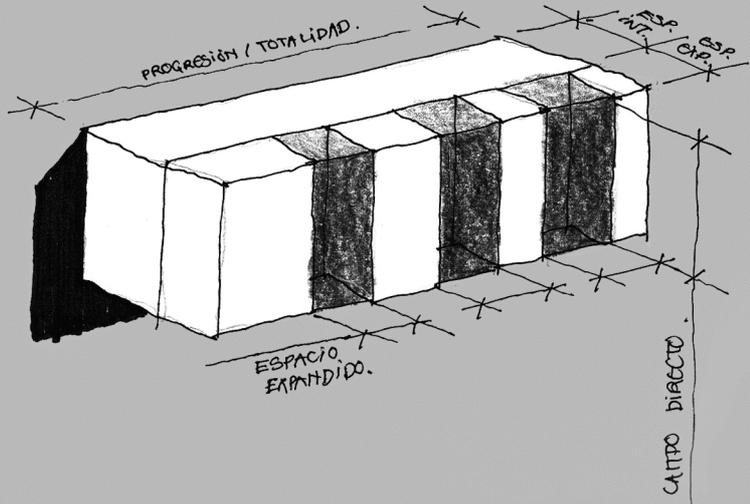
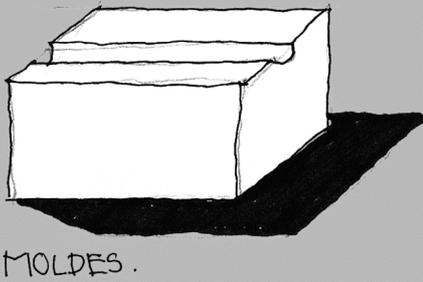
Análisis gráfico de la activación de los espacios específicos

1. Análisis del espacio solidificado

La primera de las modalidades que se han definido en el estudio sobre el espacio en la obra escultórica de Donald Judd, y que se ha definido como *espacio solidificado*, remite a unas obras de aspecto masivo que fueron realizadas en una primera etapa de su actividad artística. Tal y como se ha expresado a través del trabajo, la potente volumetría de estas primeras creaciones, que se presentan ante la atenta mirada del espectador como piezas muy compactas, todavía manifiesta un claro sentido monumental, propio de la escultura entendida como si fuera un bloque masivo.

Si se examina con detenimiento la estrategia definida como el *molde simple*, se puede apreciar cómo ésta implica un ahuecamiento por sustracción de la volumetría de los objetos, conformando un espacio cóncavo a través de una superficie de contorno que establece el límite entre la masa y el contenido. Así, se constituye el molde del espacio activado por los espectadores, que reconocen y completan el volumen. La segunda modalidad, descrita como el *molde secuencial*, emplea los mismos procedimientos que la anterior, pero siguiendo toda una secuencia rítmica de llenos y de vacíos, que refuerzan el contraste entre la masa y el espacio. Ambos casos consiguen la activación de un espacio, que se solidifica como compleción de los moldes con que se presentan las obras.

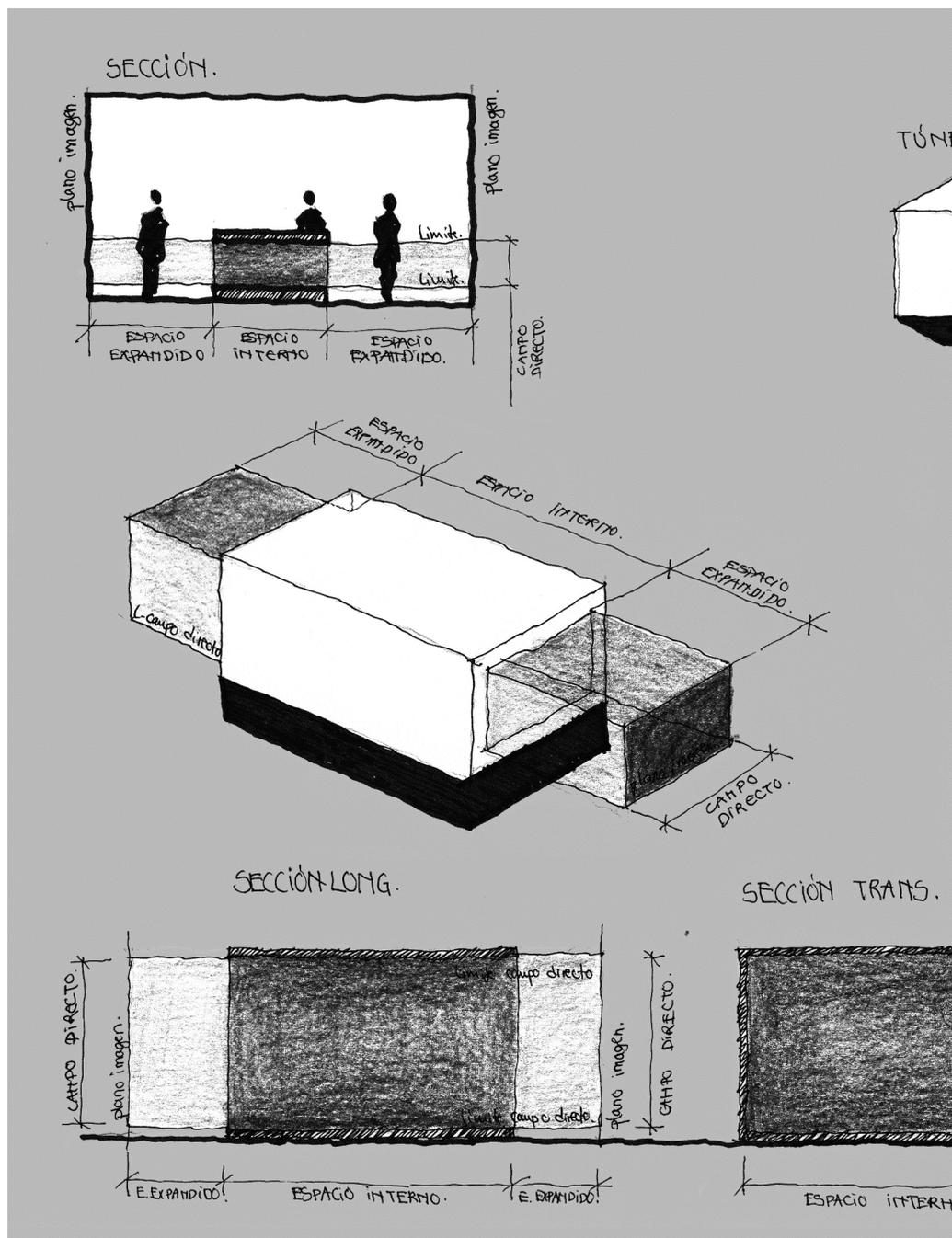


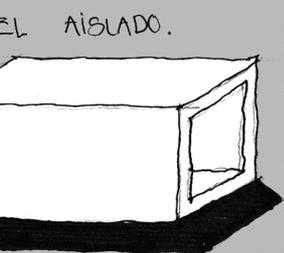


2. Análisis del espacio direccional (I)

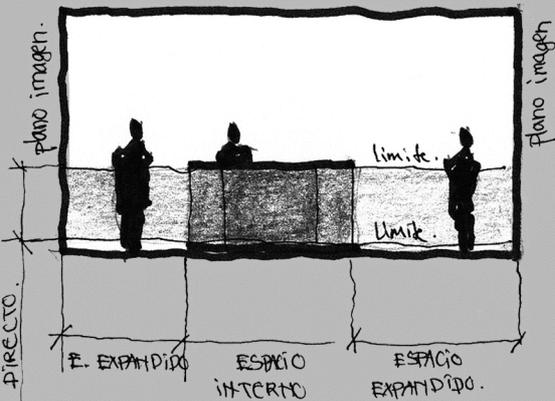
En cuanto a la primera modalidad planteada que nos ofrece el túnel como estrategia espacial, consiste en una abertura que traspasa al objeto presentado como elemento individual, comunicando de forma perceptiva las dos realidades que se encuentran en sus extremos. La categoría espacial, entendida como *túnel aislado*, implica el vaciado de la volumetría del objeto, creando un espacio envuelto por toda una superficie plegada que establece el límite entre la espacialidad interior y la exterior. El resultado ofrece de esa forma un espacio longitudinal abierto, que consigue proyectarse fuera de sus contornos siguiendo la dirección que establecen las dos aberturas con que cuenta.

En las obras que se acompañan de manera gráfica y en otras afines a las mismas, se descubren toda una serie de características comunes en su configuración, consiguiendo activar un espacio que se expande desde su interior. Dicho espacio, que proyecta de ese manera sus propiedades siguiendo todas las directrices de los objetos o lo que podría denominarse como límite de campo directo, se extiende hasta las paredes de la sala expositiva, conformando dos planos imagen en las superficies de encuentro. La proyección espacial interfiere con las personas que las contemplan, en un recorrido perimetral activado por su propia presencia.

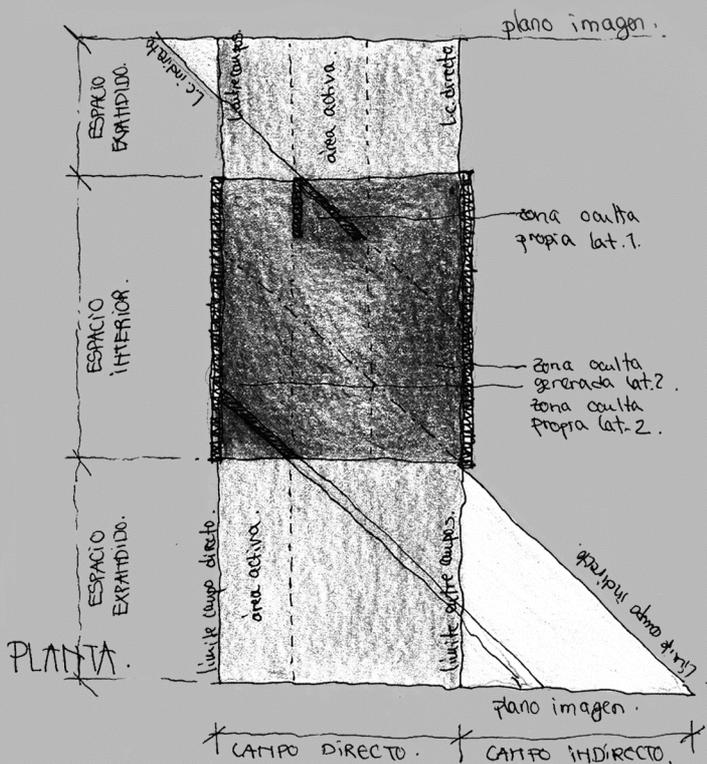
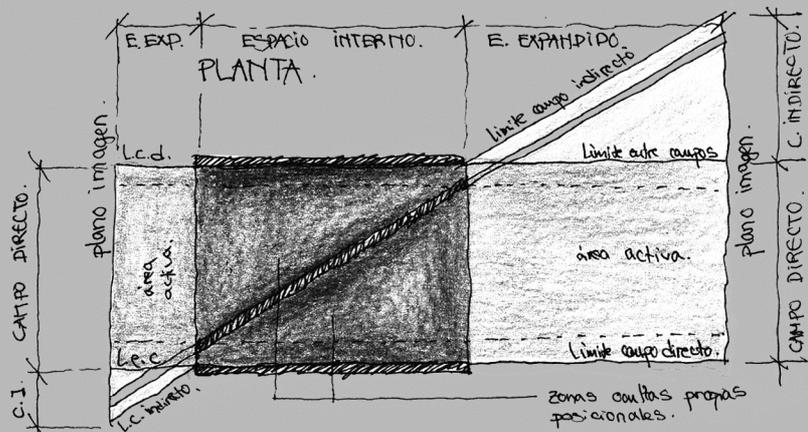




SECCIÓN.



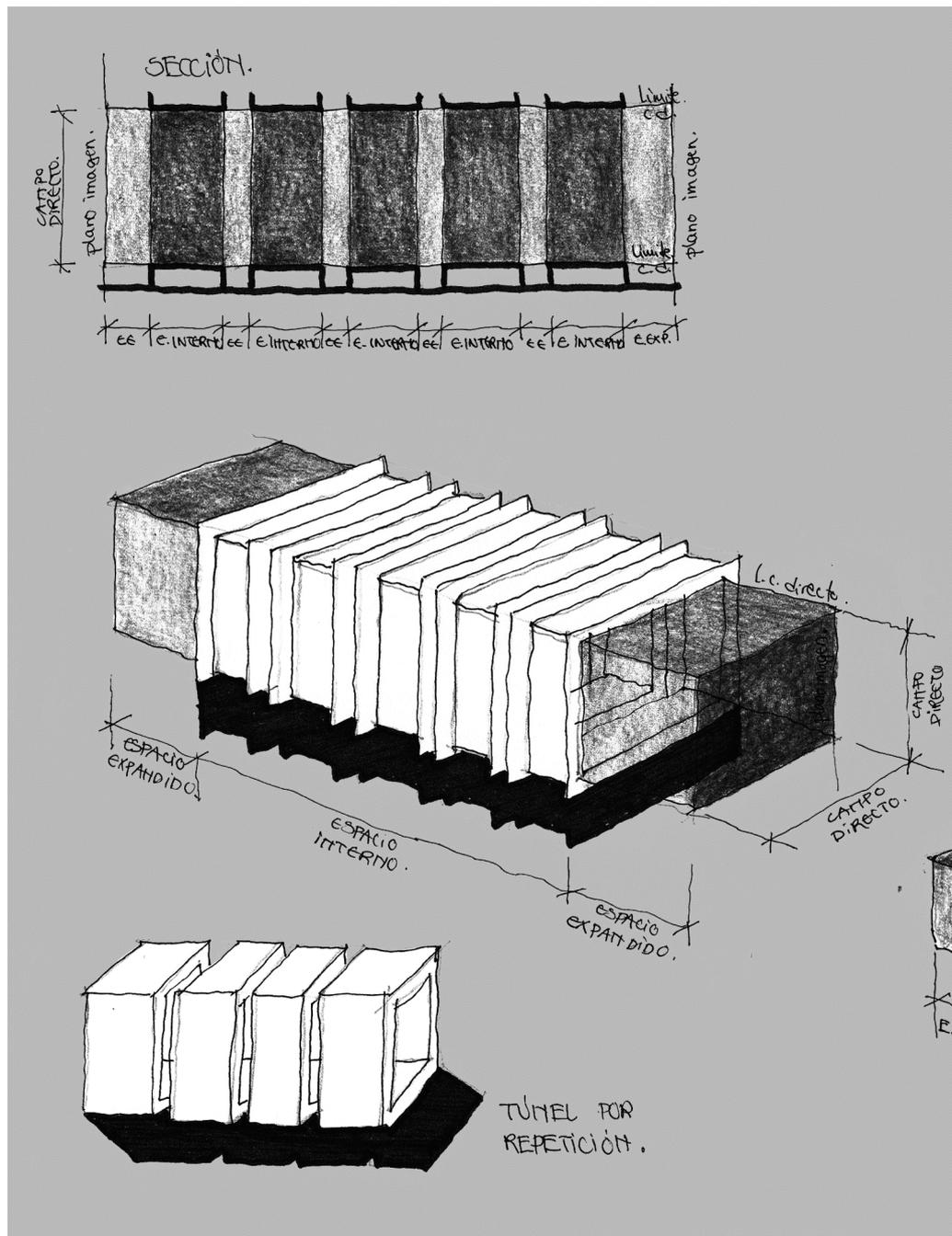
ALZADO.

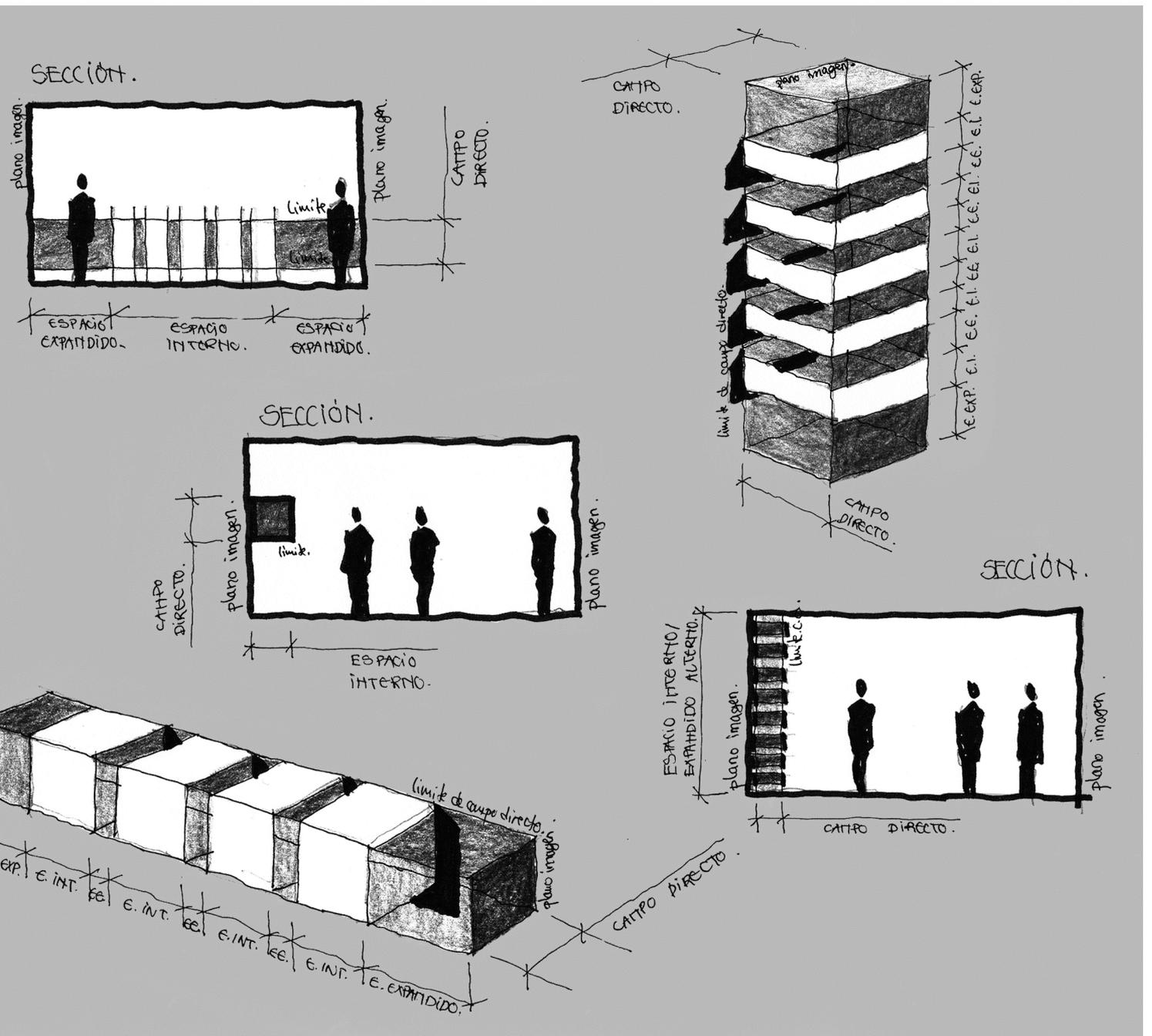


2. Análisis del espacio direccional (II)

La segunda de las estrategias que integran la categoría del *espacio direccional* constituye una variación de la anteriormente analizada, y va a consistir en la consecución de dicha espacialidad por la repetición de marcos individuales, generando una secuencia rítmica de luces y sombras. Esto constituye así una nueva tipología espacial entendida como *túnel por repetición*, que supone la misma configuración de tipo escultórico empleada por la modalidad anterior, pero repetida en el sentido longitudinal que dicta la propia espacialidad interna. Con esa disposición de elementos que responden a un orden serial, Judd consigue producir unos resultados iguales a los conseguidos por el *túnel aislado*, pero con mayores efectos de teatralidad ocasionados por la luz y la sombra que se filtra entre los propios elementos.

La modalidad que define el espacio como *túnel por repetición* analizada en los dibujos adjuntos, también deja fluir el espacio por su interior con una clara direccionalidad. Así, desplegando las unidades idénticas a lo largo de un eje longitudinal, las piezas se realizan y disponen en relación con la totalidad del propio espacio arquitectónico. Con ello se consigue activar un espacio que se proyecta o expande al igual que las obras anteriores hacia los límites del ámbito expositivo, produciendo sus planos imagen en paredes o suelo y techo de dicha estancia.

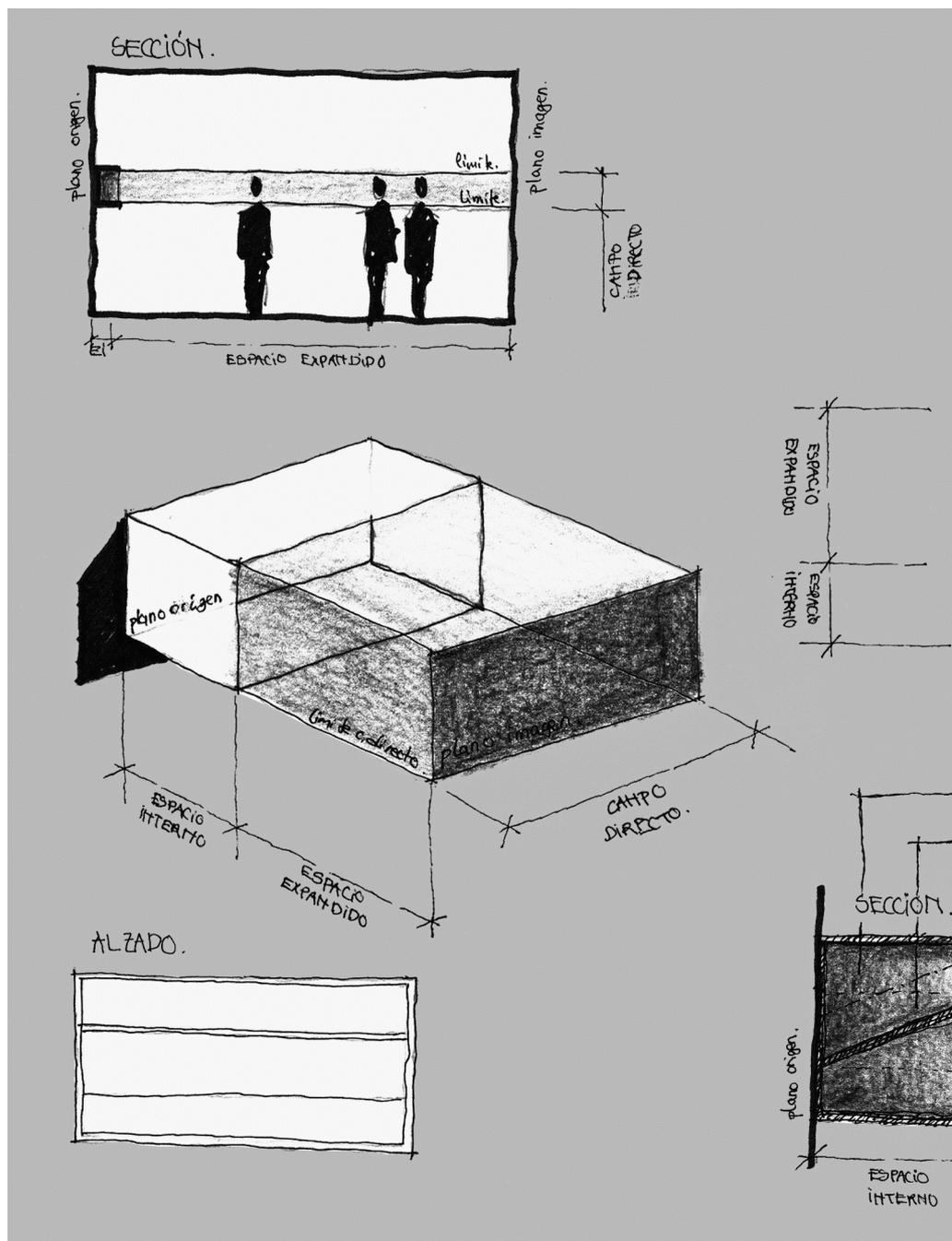


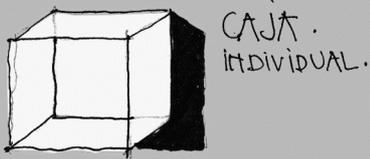


3. Análisis del espacio escenográfico (I)

Continuando con esas categorías espaciales reconocibles en la obra de Donald Judd, nos encontramos ante una nueva modalidad definida como *espacio escenográfico*, que profundiza en los conceptos de la estrategia anterior, pero con una orientación determinada en un sólo sentido. La diferencia sustancial entre ambos planteamientos radica en la activación de la espacialidad del objeto, que ya no se produce sólo desde la percepción de ese espacio abierto en dos direcciones, sino desde el descubrimiento de una espacialidad interior cerrada, que se muestra ante el espectador por un único frente abierto. Esta nueva modalidad espacial, que se entiende como *caja individual*, nos ofrece así un espacio focalizado abierto que se proyecta más allá de su construcción material, según la dirección que marca la abertura de una de sus superficies.

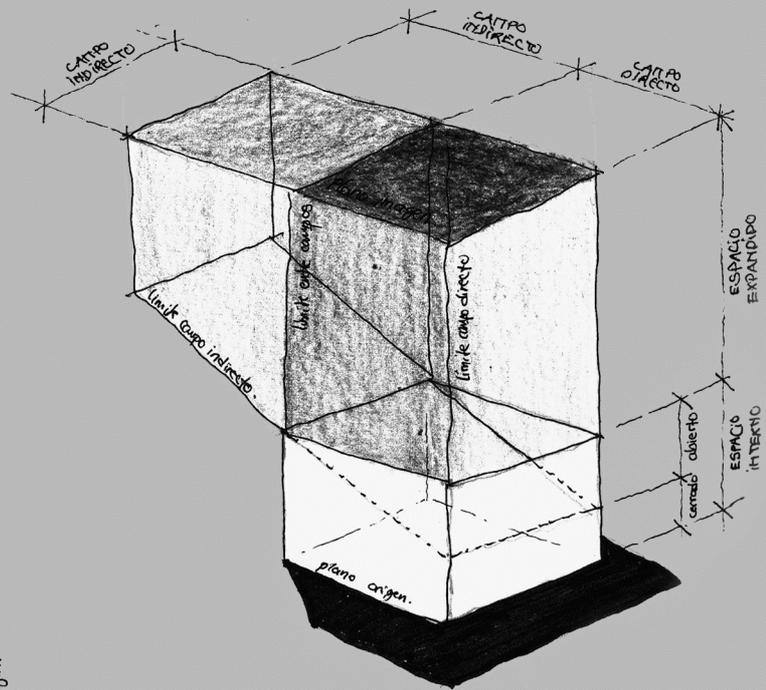
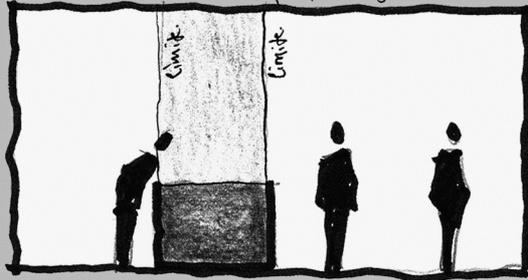
El volumen espacial que definen dichos objetos genera un campo directo definido por los límites de su geometría, produciendo como resultado un único plano imagen sobre la superficie en la que se proyecta. Pero la activación que así se obtiene del espacio podría verse modificada en algunas de las obras pertenecientes a esta nueva tipología espacial por la inclusión de diversos planos, que modifican la trayectoria de dicha proyección creando un campo indirecto sobre el propio ámbito expositivo.





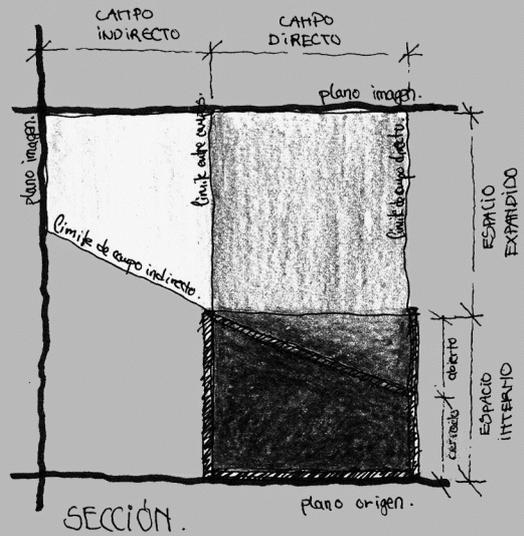
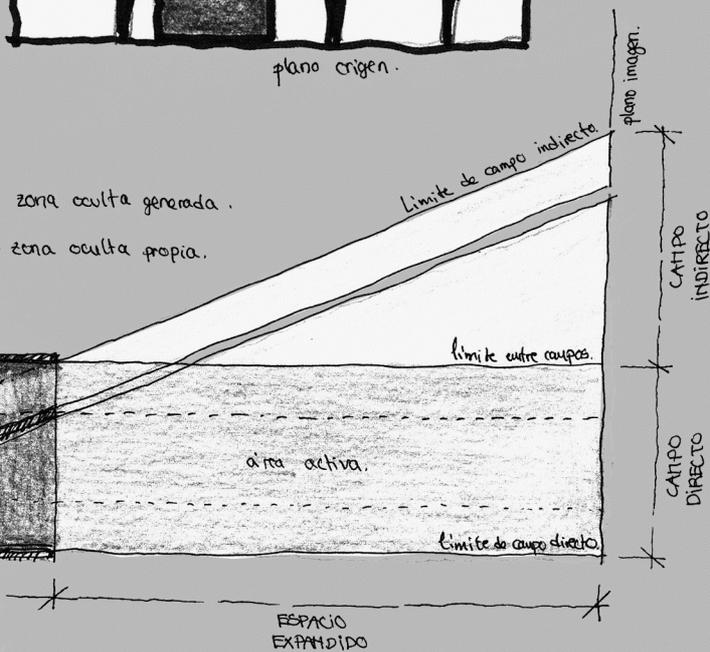
SECCIÓN.

plano imagen.



zona oculta generada.

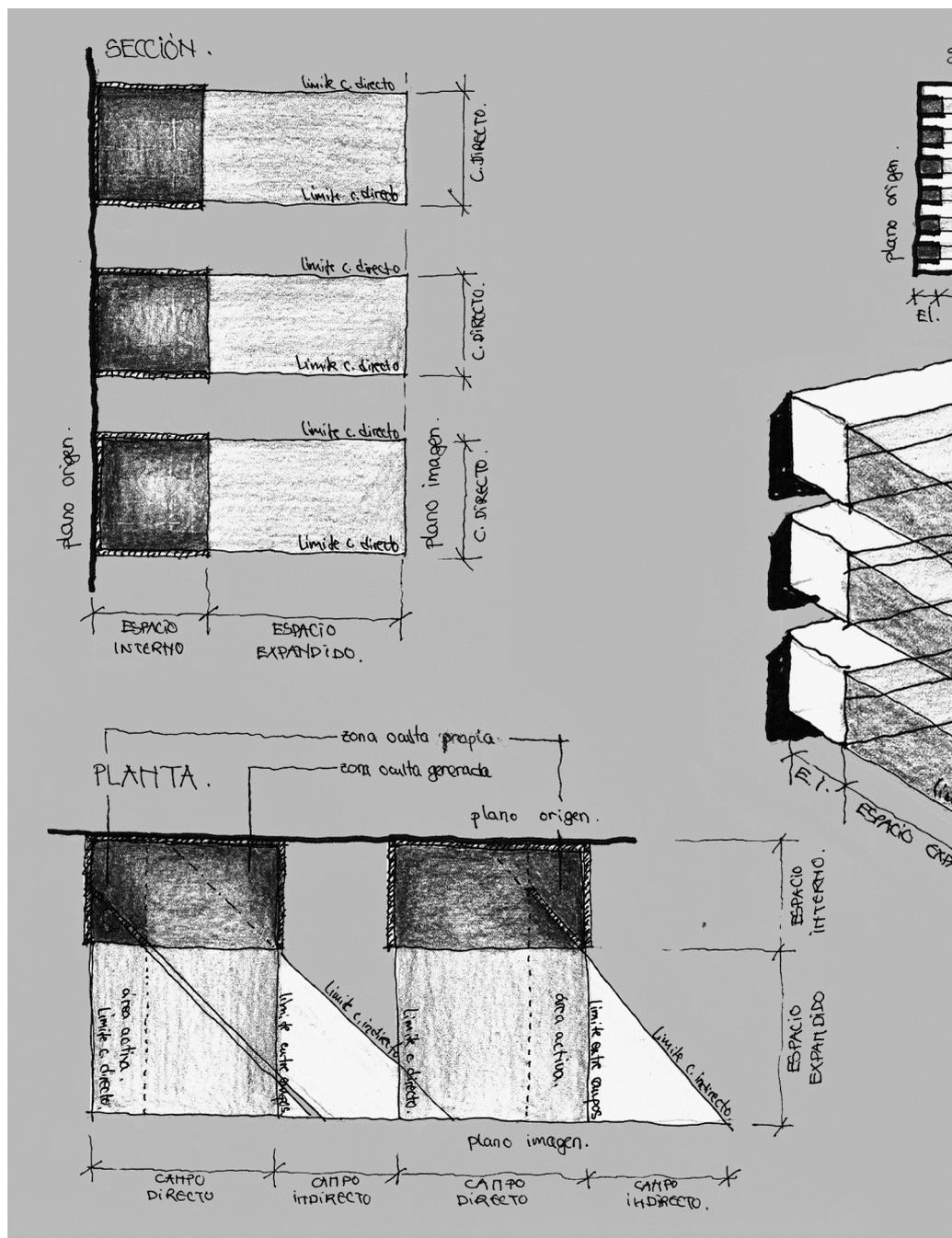
zona oculta propia.

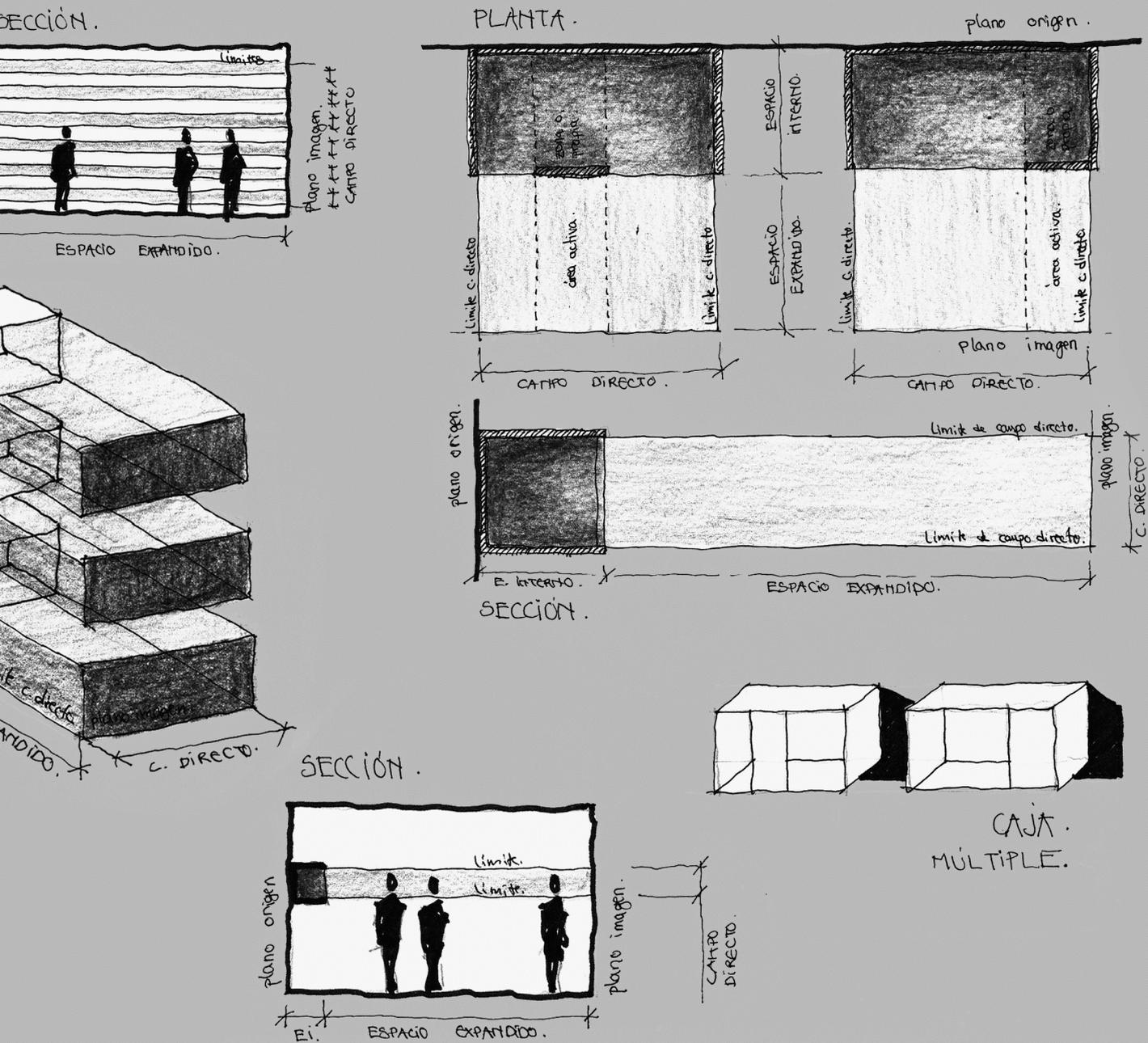


3. Análisis del espacio escenográfico (II)

Si continuamos con la categoría del *espacio escenográfico* tendríamos ahora una segunda estrategia que es una variación de la descrita en el análisis anterior, en la que los marcos o cajas individuales que configuraban dicha modalidad se repiten en base al orden serial que configuraría su pensamiento más teórico. Esta nueva modalidad que se enuncia, entendida como *caja múltiple*, desarrolla una activación espacial en los mismos términos que la anterior, pero repetida en el sentido perpendicular al que marca la direccionalidad del espacio que genera en su propio interior. Ahora se realiza una mayor persuasión sobre el espectador, fruto de la disposición de piezas idénticas que se suceden con ligeras variaciones en su espacialidad interna.

A través de la selección de obras que se han analizado, se pueden apreciar algunas de las claves de la modalidad espacial. El tamaño que adquieren dichas cajas y su disposición en la pared, impiden que los espectadores puedan así contemplarlas de un sólo golpe de vista, llevándoles a realizar todo un recorrido longitudinal paralelo a la disposición de la obra. Atendiendo a ello, el conjunto se percibe de forma secuencial, rechazando todo tipo de referencia a la simetría. El artista también incorpora diversos elementos que contribuyen a esa activación espacial de la obra.

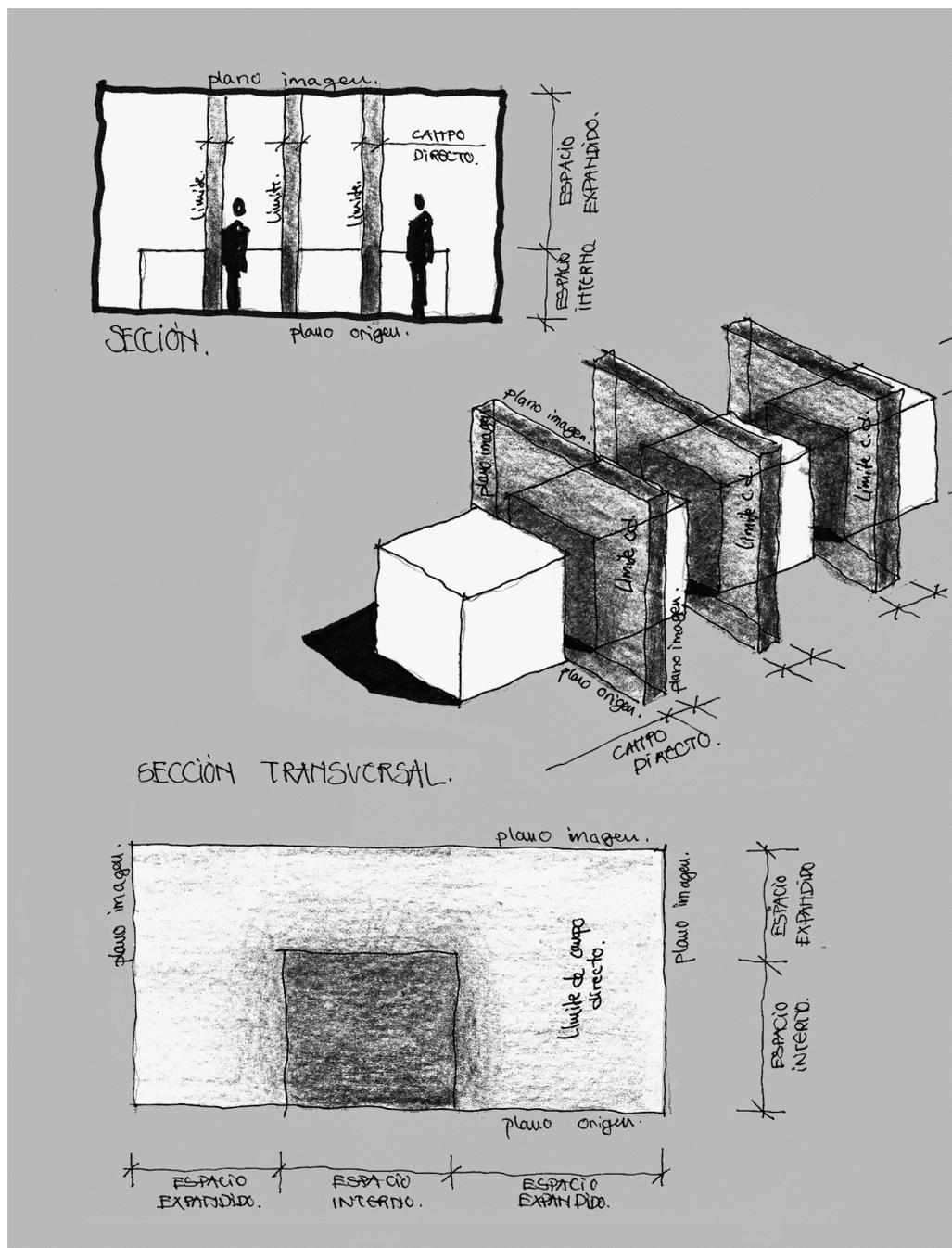


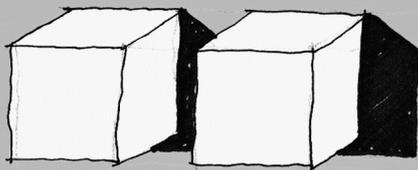


4. Análisis del espacio intersticial

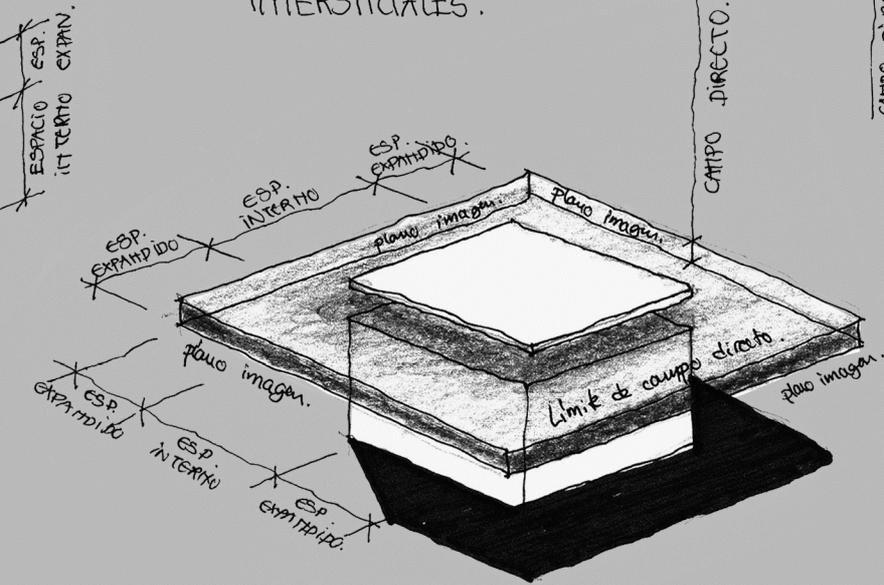
La última de todas las categorías espaciales interpretadas, que se ha definido como *espacio intersticial*, remite a la propia idea del vacío que se produce o genera como un espacio intermedio entre las obras espaciales. Los objetos que forman parte de esta familia se presentan como unas piezas muy similares a todas las descritas en categorías anteriores, pero concediendo una mayor importancia a ese espacio generado entre los elementos que las conforman. En esta estrategia la activación del espacio tiene lugar en esos intersticios de los referidos objetos específicos que, ante la presencia del espectador y todos los efectos ocasionados por la luz y la sombra, se expanden desde esos puntos a todas las posibles direcciones en las que consigue proyectarse hasta los límites.

Donald Judd consigue así restar importancia a los propios objetos escultóricos, dirigiendo la mirada del espectador hacia esos puntos intermedios que producen unos efectos de curiosidad, extrañeza y asombro, en los mismos términos que sucediera con la espacialidad interna. Todo ello se aprecia muy bien en la modalidad entendida como *vacío intermedio*, aunque la que se ha definido como *vacío por desplazamiento* implica una nueva tipología fundamental en su obra, conformada por el desplazamiento de una superficie que compone la volumetría del objeto.

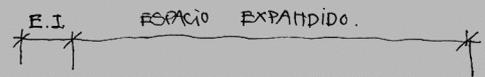
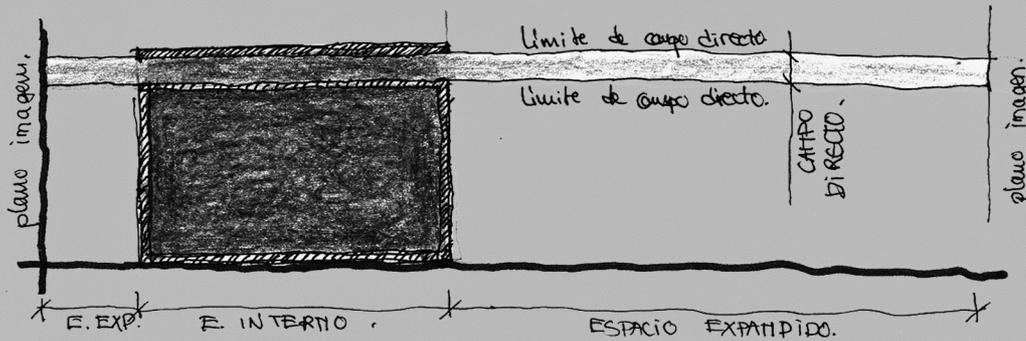




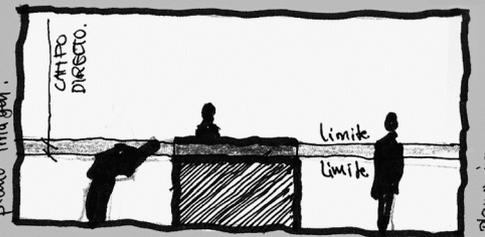
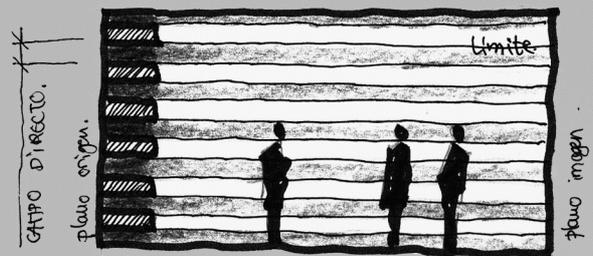
VACIOS INTERSTICIALES.



SECCIÓN.



SECCIÓN.



SECCIÓN.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA



Como uno de los representantes más reconocidos del momento, Donald Judd fue un escultor con una formación muy sólida en historia, teoría del arte y filosofía, por lo que la reflexión sobre sus propios fundamentos ha sido primordial para comprender esa transversalidad espacial entre sus objetos específicos y la arquitectura. De esa forma, en lo que respecta a las fuentes y bibliografía empleada en la realización del trabajo de investigación, es destacable la importancia de los escritos del propio artista como punto de partida básico. A ellos se suman otra serie de libros, artículos y otras publicaciones de diversos autores que abordan el conjunto de aspectos esenciales de su vida y legado artístico, así como aquellos que examinan el *Minimal Art* como el contexto en el que Judd desarrolla su actividad artística. Además, se han empleado otra serie de fuentes bibliográficas consideradas de carácter general, que fundamentalmente se centran en el argumento teórico entre la escultura y la arquitectura, y que serán las que nos faciliten un discurso coherente para analizar las teorías del espacio en la arquitectura y las categorías espaciales en la obra de Donald Judd. Por último se ha realizado un apartado en el que se explica la procedencia de la documentación gráfica del propio artista que se ha empleado en la investigación.

Fuentes y bibliografía principal de referencia para el estudio

1. Bibliografía de Donald Judd

JUDD, D., "21 February 93", en *Donald Judd: Large-scale Works* (cat.), Peace Gallery, Nueva York, 1993, pp. 9-13.

JUDD, D., "Abstract Expressionism", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 6, Marfa, 2001, pp. 7-13.

JUDD, D., "Black, white, and gray", en *Arts Magazine*, 38, 6, marzo, 1964, pp. 36-38.

JUDD, D., *Complete writings 1959-1975*, Halifax, 2005.

JUDD, D., *Donald Judd: Architecture, Architektur*, Münster, 2003.

JUDD, D., "Don Judd: an interview with John Coplans", en *Don Judd* (cat.), Pasadena Art Museum, California, 1971, pp. 19-44.

JUDD, D., *Écrits 1963-1990*, París, 1991.

JUDD, D., "In defense of my Work", en *Donald Judd: Complete writings 1975-1986*, Eindhoven, 1987, pp. 9-10.

JUDD, D., "It's hard to find a good lamp", en *Design ≠ Art: Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (cat.), National Design Museum, Nueva York, 2004, pp.189-196.

JUDD, D., "Marfa, Texas", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 2, Marfa, 1997, pp. 19-23.

JUDD, D., "Monument to the last horse", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 1, Marfa, 1996, pp. 6-10.

JUDD, D., "On installation", en *Donald Judd: Complete writings 1975-1986*, Eindhoven, 1987, pp. 19-24.

JUDD, D., "On Russian art and its relation to my Work", en *Art Journal*, 41, otoño, 1981, pp. 249-250.

JUDD, D., "Some aspects of color in general and red and black in particular", en ELGER, D., *Donald Judd: Colorist* (cat.), Ostfildern, 2000, pp.79-116.

JUDD, D., "Specific Objects", en *Arts Yearbook*, 8, 1965, pp. 74-82.

2. Bibliografía sobre Donald Judd

BAKER, E., "Judd the Obscure", en *Art News*, abril, 1968, pp. 44-45 y 60-63.

BATTCKOCK, G., "The art of the real: the development of a style", en *Arts Magazine*, junio, 1968, pp. 44-47.

BOCHNER, M., "The serial attitude", en *Artforum*, vol. 6, nº 4, diciembre, 1967, pp. 28-33.

COLES, A., *A good chair is a good chair* (cat.), Ikon Gallery, Birmingham, 2011.

COOKE, L., "Donald Judd: Re-ordering Order", en *Donald Judd* (cat.), Waddington Galleries, Londres, 1989, pp. 5-10.

COPLANS, J., *Don Judd* (cat.), Pasadena Art Museum, California, 1971, pp. 11-17.

DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, 1992.

ELGER, D., *Donald Judd: Colorist*, Berlín, 1999.

FERNÁNDEZ, A., *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014.

FLÜCKIGER, U. P., *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Basilea, 2007.

FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, 2001.

FRIED, M., "Art and objecthood", en *Artforum*, vol. 5, nº 10, junio, 1967, pp. 12-23.

GAIDO, M. S., *From the Dia to the Chinati Foundation: Donald Judd in Marfa, Texas 1979-1994*, The University of Texas at Houston, Texas, 1994.

GOMES, D. J., *O minimalismo nunca existiu: Donald Judd e as polémicas fundadoras do Minimal entre 1965 e 1969*, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.

GOOSSEN, E. C., *The art of the real: USA 1948-1968* (cat.), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.

HARRISON, C. y WOOD, P., *Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford, 1992.

HASKELL, B., "Donald Judd: beyond Formalism", en HASKELL, B., *Donald Judd* (cat.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1988, pp. 17-151.

HOOTON, B., "Donald Judd interview", en *Archives of American Art*, 3 de febrero, 1965, pp. 1-11.

HUCK, B., *Donald Judd Furniture: Retrospective*, Rotterdam, 1993.

KELLEIN, T., *Donald Judd: The early work 1955-1968* (cat.), Kunsthalle Bielefeld, Nueva York, 2002.

KÖHLER, T., *Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968-1994*, Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt, Frankfurt, 2003.

KOHN, A. M., *Heightened perception: Donald Judd, John Chamberlain, Robert Irwin, and Larry Bell, 1960-1975*, The University of Texas at Austin, Texas, 2009.

KRAUSS, R., "Allusion and illusion in Donald Judd", en *Artforum*, mayo, 1966, pp. 24-26.

KRAUSS, R., *Pasajes de la escultura moderna*, Tres Cantos, 2002.

KRAUSS, R., "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, nº 8, primavera, 1979, pp. 30-44.

LIPPARD, L., "Questions to Stella and Judd: an interview with Bruce Glaser", en *Art News*, septiembre, 1966, pp. 58-59.

MADERUELO, J., *El espacio raptado*, Barcelona, 1990.

MADERUELO, J., *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, 2008.

MADERUELO, J., *La pérdida del pedestal*, Madrid, 1995.

MARCHÁN, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Torrejón de Ardoz, 1972.

MARCHÁN, S., *La historia del Cubo: Minimal Art y fenomenología* (cat.), Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1993, pp. 15-47.

MEYER, J., *Minimalism*, Londres, 2000.

MORGAN, R. C., "Rethinking Judd", en *Sculpture Magazine*, vol. 20, nº 3, abril, 2001.

MORRIS, R., "Notes on sculpture", en BATTCKOCK, G., *Minimal Art: a critical anthology*, Nueva York, 1968, pp. 222-235.

PEÑARANDA, L., *Donald Judd ilusionista*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2010.

PEÑARANDA, L., *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*, Barcelona, 2013.

PÉREZ, F., *Arte minimal: objeto y sentido*, Bohadilla del Monte, 2003.

RASKIN, D., *Donald Judd*, New Haven, 2010.

RASKIN, D. B., "Judd's moral art", en SEROTA, N., *Donald Judd* (cat.), *Tate Modern*, Londres, 2004, pp. 79-95.

RASKIN, D. B., "The shiny illusionism of Krauss and Judd", en *Art Journal*, marzo, 2006, pp. 6-21.

REHWAGEN, U., *Donald Judd, und die kinästhetische Raumwahrnehmung*, Katholischen Universität Eischstätt-Ingolstadt, Múnich, 2008.

ROJO, L. y TUÑÓN, E., "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd", en *Circo*, nº 2, 1993.

ROSE, B., "La escultura norteamericana: del minimalismo al Land Art", en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, 1984.

SEROTA, N., "Donald Judd: a sense of place", en SEROTA, N., *Donald Judd* (cat.), Tate Modern, Londres, 2004, pp. 99-110.

SHIFF, R., *Donald Judd* (cat.), David Zwirner, Nueva York, 2011.

SHIFF, R., "Judd through Oldenburg", en *Tate Papers*, otoño, 2004, pp. 1-17.

SHIFF, R., "Space is made", en *Donald Judd. Single stacks 1964-1969* (cat.), Van de Weghe Fine Art, Nueva York, 2004, pp. 8-13.

STOCKEBRAND, M., *Chinati: the vision of Donald Judd*, New Haven, 2010.

STOCKEBRAND, M., *Donald Judd: the Multicolored Works*, New Haven, 2014.

STOCKEBRAND, M., "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 9, Marfa, 2004, pp. 45-61.

TUCHMAN, P., *Minimal Art* (cat.), Fundación Juan March, Madrid, 1981.

WOLLHEIM, R., "Minimal Art", en *Arts Magazine*, enero, 1965, pp. 26-32.

ZUAZNABAR, G., *Donald Judd: pabellones de artillería en Marfa, Texas 1979-1994*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2003.

ZWIMPFER, M., "Die Fassade soll ein Zeichen setzen", en ZWIMPFER, H., *Protokollhefte zum Projekt "Kunst + Architektur" im Bahnhof Ost Basel*, Baden, 1998.

3. Bibliografía de carácter general

APARICIO, J. M., *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, Madrid, 2000.

ARANDA, R., PIGEM, C. y VILALTA, R., *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. Entre la abstracción y la naturaleza*, Barcelona, 2004.

ARGAN, G. C., *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, 1973.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, 1991.

BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, 1977.

CAMPO, A., *La idea construida*, Madrid, 1996.

CAMPO, A., *Principia arquitectónica*, Madrid, 2012.

CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, 2004.

- CHING, F., *Arquitectura: forma, espacio y orden*, Barcelona, 2008.
- COLOMINA, B., *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Tres Cantos, 2006.
- CORTÉS, J. A., "Los atributos de la naturaleza", en *El Croquis*, nº 138, 2007, pp. 6-25.
- CORTÉS, J. A., "Transferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura", en *El Croquis*, nº 176, 2015, pp. 258-281.
- DREXLER, A., *Transformaciones en la Arquitectura Moderna*, Barcelona, 1982.
- ESPUELAS, F., *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en la arquitectura*, Barcelona, 1999.
- FRAMPTON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1981.
- FRANKL, P., *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*, Barcelona, 1981.
- GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, 2009.
- GIL, P., *El proyecto arquitectónico: guía instrumental*, Buenos Aires, 2010.
- HEIDEGGER, M., *El arte y el espacio*, Barcelona, 2009.
- HERNÁNDEZ, J. M., *Conjugar los vacíos*, Madrid, 2005.
- HILDEBRAND, A. V., *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, 1989.
- JAMMER, M., *Concepts of space*, Cambridge, 1969.
- QUESADA, F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona, 2005.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, 1965.
- LE CORBUSIER, "L'Espace indicible", en *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº extraordinario, abril, 1946, pp. 9-17.
- MARCHÁN, S., *Contaminaciones figurativas*, Madrid, 1986.
- MARTÍ, C., *Las variaciones de la identidad*, Barcelona, 1993.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1975.
- MONTANER, J. M., *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona, 2014.
- MONTES, C., *Teoría, crítica e historiografía de la arquitectura*, Pamplona, 1985.
- MOORE, C. y ALLEN, G., *Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala*, Barcelona, 1981.
- PALLASMAA, J., "La ruda sutileza de Sean Godsell", en *El Croquis*, nº 165, 2013, pp. 18-35.

- PALLASMAA, J., *Los ojos de la piel*, Barcelona, 2014.
- PIRSON, J. F., *La estructura y el objeto*, Barcelona, 1988.
- PRADA, M., *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires, 2009.
- RAMOS, J., *El espacio activo de Jorge Oteiza*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014.
- RIEGL, A., *El arte industrial tardorromano*, Madrid, 1992.
- RUIZ, F., *El espacio arquitectónico o el esplendor de la belleza*, Madrid, 2015.
- SEMPER, G., *El estilo*, Buenos Aires, 2013.
- SÖRGEL, H., *Architektur Ästhetik*, Múnich, 1918.
- SOTELO, G., *Análisis de la geometría de Pablo Palazuelo desde la visión del arquitecto*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.
- TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, 2010.
- TRACHANA, A., *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*, Madrid, 2011.
- TUÑÓN, E., "El tiempo como material de construcción", en *Circo*, nº 215, 2016.
- VAN DE VEN, C., *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Madrid, 1981.
- VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, 2006.
- WITTKOVER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, 1995.
- WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, 1989.
- WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1977.
- WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, México, 1997.
- YNZENGA, B., *La materia del espacio arquitectónico*, Buenos Aires, 2013.
- ZAPARAÍN, F., *Le Corbusier: sistemas de movimiento y profundidad*, Valladolid, 2001.
- ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Barcelona, 1981.
- ZUAZNABAR, G., *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*, Barcelona, 2001.
- ZUMTHOR, P., *Atmósferas*, Barcelona, 2006.
- ZUMTHOR, P., *Pensar la arquitectura*, Barcelona, 2009.

Documentación gráfica sobre la obra de Donald Judd

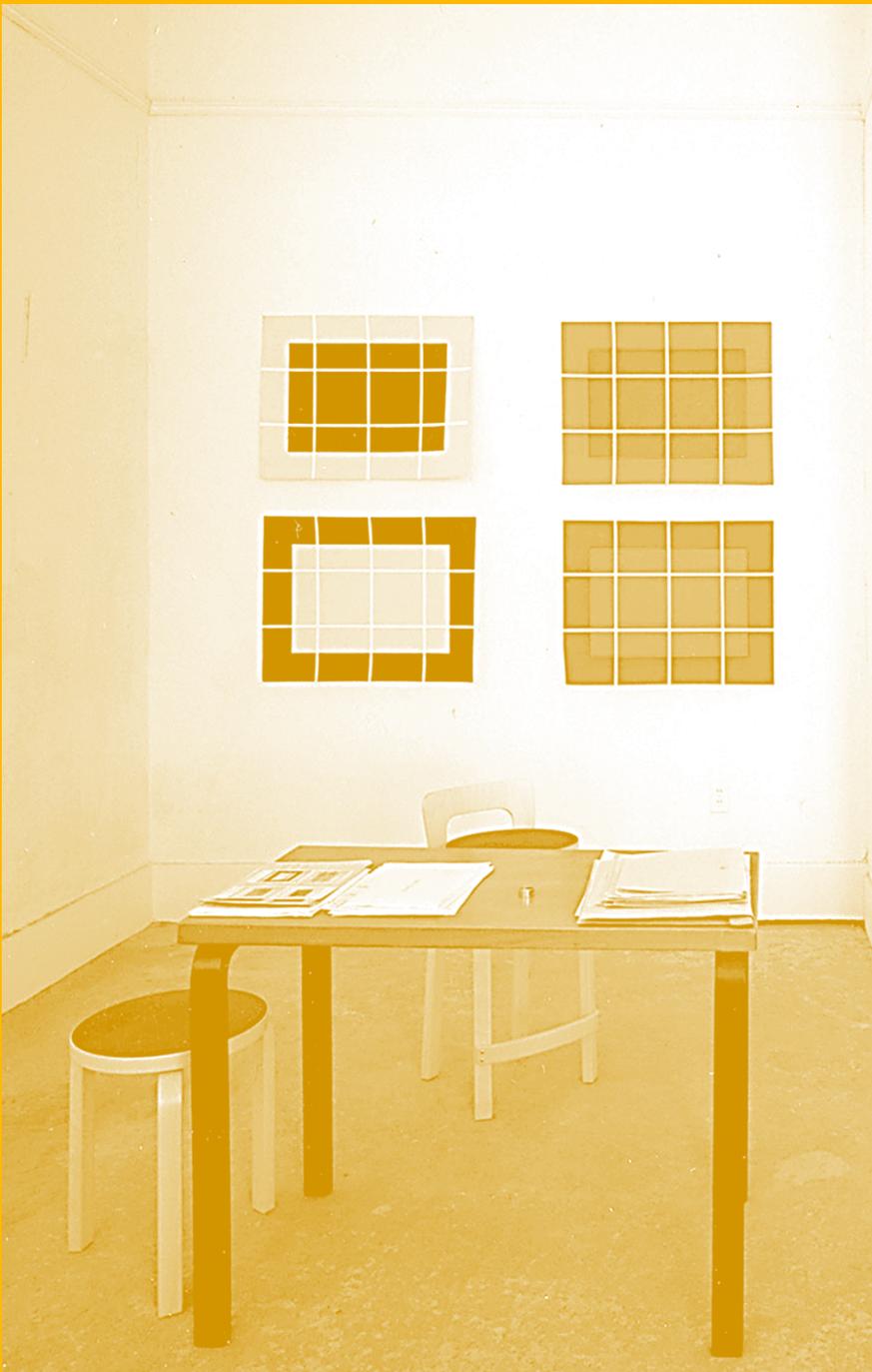
Además de las fuentes y bibliografía principal de referencia para el estudio que han posibilitado el análisis teórico de la propuesta estética de Donald Judd, y según las dos fases de tipo instrumental descritas en la metodología a seguir en la investigación, también se han empleado otra serie de documentos gráficos para llevar a cabo el análisis de las categorías espaciales reconocibles en su obra. De esa forma, el método para acercarnos a los objetos específicos de Judd, entendiendo a éstos como elementos artísticos que buscan un distanciamiento con la pintura y la escultura, se completaría con el análisis de esa documentación gráfica, descubriendo sus creaciones desde una perspectiva arquitectónica.

Con ese planteamiento, el análisis gráfico que comprende el segundo instrumento empleado en el entendimiento del espacio en la obra de Donald Judd, se ha realizado a través de todo ese conjunto de documentación gráfica que él mismo realizó para dar las pautas e instrucciones precisas en la construcción de sus creaciones. Así, Judd habría empleado un procedimiento proyectual, descubriéndonos la figura de un artista que trabajó con las posibilidades del espacio como si de un verdadero arquitecto se tratara. Esos documentos gráficos, rescatados recientemente para la organización de distintas exposiciones, confirmarían las investigaciones personales del artista que componen su discurso teórico. La primera exposición con esos dibujos de Donald Judd habría tenido lugar en la galería Sprüth Magers de Londres en el año 2012, siendo comisariada por Peter Ballantine bajo el título de *Working Papers: Donald Judd Drawings*. La muestra, llevada con posterioridad a otras ciudades, ha permitido extraer todo ese conjunto de documentación gráfica, a través de la plataforma digital con que cuenta la referida galería:

Galería de arte Sprüth Magers, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301>.

Gracias a todos esos recursos disponibles para la realización del trabajo ha sido posible la elaboración del análisis gráfico de las piezas más significativas, permitiendo efectuar una comparación dimensional de las mismas y clasificarlas en base a distintas categorías espaciales extraídas de la propia investigación. A su vez, han sido importantes los catálogos de exposiciones enunciados en la bibliografía, completando la características materiales y dimensionales de sus objetos específicos que permitieran efectuar los análisis con los que poder comprender la concepción espacial manifestada en su obra, tan próxima a la arquitectura. Todo ello se ha posibilitado gracias a la visita realizada a los fondos con que cuenta la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, así como a los archivos digitales de la Fundación Judd.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



La lectura efectuada con el presente trabajo de investigación al espacio, entendido como concepto arquitectónico a partir de su relación con la obra de Donald Judd, ha sido posible gracias al apoyo fotográfico, que favorece la comprensión de todos aquellos aspectos desarrollados de una manera teórica. Las características propias de cualquier medio de expresión artístico, como es el caso de los *specific objects* de Donald Judd, hacen necesaria su representación fotográfica como un complemento a la investigación, que también ha posibilitado su comparación con diversos ejemplos de la arquitectura contemporánea. Todo ese conjunto de imágenes ha sido extraído de diferentes libros, artículos, así como páginas web, especificándose su procedencia exacta a continuación, en el orden que se han empleado a lo largo del propio trabajo. Es importante destacar los alojamientos web de la *Judd Foundation* y de la *Chinati Foundation* que, a través de sus respectivos medios digitales, han permitido extraer un gran número de imágenes, posibilitando de esa forma una parte destacada del apoyo fotográfico. Todo ello ha permitido completar el discurso desarrollado con la investigación, orientándose a la consecución del objetivo fundamental del trabajo, que se concreta en la comprensión del espacio específico de Donald Judd.

Índice de ilustraciones

1. CREAHAN, D., "Donald Judd at David Zwirner", en *Art Observed* (página web), 16 de diciembre, 2015, <http://www.artobserved.com/> [consultado el 12 de junio de 2017].
2. MÁRQUEZ, F., "Casa en la Playa de St. Andrews", en *Revista El Croquis*, vol. 165, 2013, p. 112.
3. *Chinati Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 12 de junio de 2017].
4. *Chinati Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 12 de junio de 2017].
5. *Chinati Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 12 de junio de 2017].
6. *Galería de arte Sprüth Magers*, año 2012, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 12 de junio de 2017].
7. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/writing/> [consultado el 12 de junio de 2017].
8. *Universität Heidelberg*, Heidelberg, Baden-Wurtemberg, Alemania, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1863/0001> [consultado el 14 de junio de 2017].
9. MARÃO, J., "Casa e lar: a essência da arquitetura", en *Portal Vitruvius* (página web), octubre, 2002, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746> [consultado el 14 de junio de 2017].
10. RAMOS, J., *El espacio activo de Jorge Oteiza*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014, p. 42.
11. ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, 2002, p. 252.
12. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, 1965, p. 128.
13. PRADA, M. *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires, 2009, p. 62.
14. PRADA, M. *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires, 2009, p. 62.
15. MADERUELO, J., *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, 2008, p. 93.
16. WOLFE, R., "El Lissitzky", en *The Charnel-House: from Bauhaus to Beinhaus* (página web), 19 de junio, 2015, <https://www.thecharnelhouse.org/tag/el-lissitzky/> [consultado el 14 de junio de 2017].
17. *Jewish Museum*, Nueva York, EE.UU., <http://www.thejewishmuseum.org/press/press-release/other-primary-structures-release> [consultado el 14 de junio de 2017].

18. *Casa de subastas Christie's*, Londres, Reino Unido, <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/donald-judd-1928-1994-untitled-1990-90-2b-4705662-details.aspx> [consultado el 14 de junio de 2017].
19. MÁRQUEZ, F., "Iglesia de la Luz en Osaka", en *Revista El Croquis*, vol. 44+58, 1996, p. 107.
20. EATON, W., "The New Shadows, Judd, Artin", en *Zeteo Journal* (página web), 7 de febrero, 2017, <http://www.zeteojournal.com/2017/02/07/progress-shadows-judd-artin-eaton/> [consultado el 14 de junio de 2017].
21. MONTES, L., "Pieter Oud y su contribución a la colonia Weissenhof", en *PA1 2015 Montes Morillo, Lola* (blog), 16 de febrero, 2015, <http://pa1-2015-montesmorillolola.blogspot.com.es/2015/02/jjp-oud-y-su-contribucion-la-colonia.html> [consultado el 14 de junio de 2017].
22. *David Zwirner Books*, Nueva York, EE.UU., <https://davidzwirnerbooks.com/artists/artist/donald-judd> [consultado el 14 de junio de 2017].
23. *David Zwirner Books*, Nueva York, EE.UU., <https://davidzwirnerbooks.com/product/donald-judd-complete-writings-19591975> [consultado el 14 de junio de 2017].
24. JUDD, D., *Complete writings 1959-1975*, Halifax, 2005, p. 181.
25. *David Zwirner Books*, Nueva York, EE.UU., <https://davidzwirnerbooks.com/product/donald-judd-cor-ten> [consultado el 14 de junio de 2017].
26. *The Museum of Modern Art*, Nueva York, EE.UU., <https://www.moma.org/artists/3710?locale=es> [consultado el 14 de junio de 2017].
27. WOLFE, R., "El Lissitzky", en *The Charnel-House: from Bauhaus to Beinhaus* (página web), 19 de junio, 2015, <https://www.thecharnelhouse.org/tag/el-lissitzky/> [consultado el 14 de junio de 2017].
28. ROJO, L. y TUÑÓN, E., "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd", en *Circo*, nº 2, 1993, pp. 6-7.
29. ROJO, L. y TUÑÓN, E., "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd", en *Circo*, nº 2, 1993, p. 3.
30. PEÑARANDA, L., *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*, Barcelona, 2013, p. 96.
31. RAUCCI, R., "The man who made Mapplethorpe: a film about Sam Wagstaff", en *Documentary Photography* (blog), 19 de noviembre, 2015, <http://ucdocumentary.blogspot.com.es/2015/11/the-man-who-made-mapplethorpe-film.html> [consultado el 14 de junio de 2017].
32. MEYER, J., *Minimalism*, Londres, 2000, p. 79.
33. BUHE, E., "Robert Morris in the Guggenheim's Panza Collection", en *IFAcontemporary* (página web), 4 de abril, 2012, <http://ifacontemporary.org/robert-morris-in-the-guggenheims-panza-collection/> [consultado el 14 de junio de 2017].
34. *Tate Modern*, Londres, Reino Unido, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris> [consultado el 14 de junio de 2017].
35. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 14 de junio de 2017].
36. *Tate Modern*, Londres, Reino Unido, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891> [consultado el 14 de junio de 2017].
37. MEYER, J., *Minimalism*, Londres, 2000, p. 23.
38. MATHEWS, H., "4'33" by John Cage", en *Smartmusic* (página web), 26 de marzo, 2014, <https://www.smartmusic.com/blog/piece-of-the-week-433-by-john-cage/> [consultado el 14 de junio de 2017].
39. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 14 de junio de 2017].
40. *Chinati Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 14 de junio de 2017].

41. *Chinati Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 14 de junio de 2017].
42. *Berry Campbell Gallery*, Nueva York, EE.UU., http://www.berrycampbell.com/exhibition/21/exhibition_works/676 [consultado el 14 de junio de 2017].
43. AHRENS, J., "Agnes Martin", en *Plique* (página web), 25 de febrero, 2015, <http://plique.net/2015/02/25/agnes-martin-2/> [consultado el 14 de junio de 2017].
44. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 14 de junio de 2017].
45. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 14 de junio de 2017].
46. MADERUELO, J., *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, 2008, p. 165.
47. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 15 de junio de 2017].
48. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 15 de junio de 2017].
49. WOLFE, R., "Revolutionary precursors", en *The Charnel-House: from Bauhaus to Beinhau* (página web), 25 de junio, 2011, <https://thecharnelhouse.org/2011/06/25/revolutionary-precursors-radical-bourgeois-architects-in-the-age-of-reason-and-revolution/> [consultado el 15 de junio de 2017].
50. WOLFE, R., "Revolutionary precursors", en *The Charnel-House: from Bauhaus to Beinhau* (página web), 25 de junio, 2011, <https://thecharnelhouse.org/2011/06/25/revolutionary-precursors-radical-bourgeois-architects-in-the-age-of-reason-and-revolution/> [consultado el 15 de junio de 2017].
51. *Buckminster Fuller Institute*, Nueva York, EE.UU., <https://www.bfi.org/about-fuller/big-ideas/geodesic-domes> [consultado el 15 de junio de 2017].
52. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 15 de junio de 2017].
53. TRACHANA, A., *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*, Madrid, 2011, p. 77.
54. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://juddfoundation.org/spaces/101-spring-street/> [consultado el 15 de junio de 2017].
55. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://juddfoundation.org/research/oral-history-project/> [consultado el 15 de junio de 2017].
56. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 15 de junio de 2017].
57. ÁLVAREZ, M., "La casa de Frank Gehry", en *Vaumm architects* (página web), 25 de junio, 2011, <http://vaumm.com/la-casa-de-frank-gehry/> [consultado el 15 de junio de 2017].
58. KOEHLER, K., "More than parallel lines: thoughts on Gestalt, Albers, and the Bauhaus", en *The Amherst College Press* (página web), 10 de agosto, 2015, <https://acpress.amherst.edu/books/intersectingcolors/chapter/more-than-parallel-lines-thoughts-on-gestalt-albers-and-the-bauhaus/> [consultado el 15 de junio de 2017].
59. *The Museum of Modern Art*, Nueva York, EE.UU., <https://www.moma.org/collection/works/81364> [consultado el 15 de junio de 2017].
60. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, España, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia> [consultado el 15 de junio de 2017].
61. *Artnet*, Berlín, Alemania, <http://www.artnet.com/Magazine/features/saltz/saltz1-24-2.asp> [consultado el 15 de junio de 2017].
62. *Fondation Le Corbusier*, París, Francia., <http://www.fondationlecorbusier.fr/> [consultado el 15 de junio de 2017].

63. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 15 de junio de 2017].
64. KENNEDY, R., "Donald Judd, Artist", en *The New York Times* (página web), 25 de diciembre, 2016, https://www.nytimes.com/2016/12/25/arts/design/donald-judd-writings-a-book-helped-along-by-his-children.html?_r=0 [consultado el 15 de junio de 2017].
65. LIERNUR, J. F., "Buenos Aires y su río: del puerto de barro al barrio global", en *Portal Vitruvius* (página web), noviembre, 2004, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.054/526> [consultado el 15 de junio de 2017].
66. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 15 de junio de 2017].
67. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 15 de junio de 2017].
68. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 15 de junio de 2017].
69. *Galería de arte Sprüth Magers*, Londres, Reino Unido, <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/301> [consultado el 15 de junio de 2017].
70. *Seattle Art Museum*, Seattle, EE.UU., http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/media/full/2000.190_01cc.jpg [consultado el 15 de junio de 2017].
71. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 15 de junio de 2017].
72. PEÑARANDA, L., *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*, Barcelona, 2013, p. 198.
73. SIGMAN, L., "La vida pop-art de Richard Hamilton", en *MDRN art* (página web), 13 de febrero, 2014, <http://www.mdrnart.com/la-vida-pop-art-de-richard-hamilton.html> [consultado el 15 de junio de 2017].
74. MEYER, J., *Minimalism*, Londres, 2000, p. 80.
75. *David Zwirner Books*, Nueva York, EE.UU., <https://davidzwirnerbooks.com/product/donald-judd-cor-ten> [consultado el 15 de junio de 2017].
76. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, 1965, p. 128.
77. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 15 de junio de 2017].
78. *National Gallery de Australia*, Parkes, Australia, <https://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=71241> [consultado el 15 de junio de 2017].
79. PEÑARANDA, L., *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*, Barcelona, 2013, p. 47.
80. *Casa de subastas Christie's*, Londres, Reino Unido, <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/donald-judd-1928-1994-untitled-1991-91-8-4705658-details.aspx> [consultado el 20 de junio de 2017].
81. *Artnet*, Berlín, Alemania, <http://www.artnet.com/Magazine/features/polsky/polsky3-28-5.asp> [consultado el 20 de junio de 2017].
82. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
83. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
84. MÁRQUEZ, F., "Casa en el tiempo", en *Revista El Croquis*, vol. 186, 2016, pp. 174-175.
85. *Estudio Barozzi Veiga*, Barcelona, España, <http://barozziveiga.com/project/> [consultado el 20 de junio de 2017].
86. WANG, W., *Herzog & de Meuron*, Barcelona, 2000, p. 162.
87. *RCR Arquitectos*, Olot, Gerona, España, <http://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-86-pavellon-del-bany-tossols-basil/> [consultado el 20 de junio de 2017].

88. *Casa de subastas Christie's*, Londres, Reino Unido, <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/donald-judd-1928-1994-untitled-1970-dss-5371740-details.aspx> [consultado el 20 de junio de 2017].
89. *Akron Museum of Modern Art*, Akron, Ohio, EE.UU., <https://www.akronartmuseum.org/collection/Obj1203?sid=16&x=3341&port=178> [consultado el 20 de junio de 2017].
90. NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura occidental*, Barcelona, 2007, p. 69.
91. NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura occidental*, Barcelona, 2007, p. 69.
92. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://juddfoundation.org/spaces/las-casas/> [consultado el 20 de junio de 2017].
93. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
94. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
95. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 20 de junio de 2017].
96. MÁRQUEZ, F., "Casa en la Playa de St. Andrews", en *Revista El Croquis*, vol. 165, 2013, p. 112.
97. MÁRQUEZ, F., "Dos casas en Ponte de Lima", en *Revista El Croquis*, vol. 124, 2005, p. 146.
98. *RCR Arquitectos*, Olot, Gerona, España, <http://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-iv-156-es-pai-public-teatre-la-lira/> [consultado el 20 de junio de 2017].
99. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
100. MÁRQUEZ, F., "Edificio de Ciencias de la Escuela Woodleigh", en *Revista El Croquis*, vol. 165, 2013, pp. 64-65.
101. *Tuñón Arquitectos*, Madrid, España, <http://www.emiliotunon.com/portfolio/039-colecciones-reales/> [consultado el 20 de junio de 2017].
102. FERNÁNDEZ-GALIANO, L., "Casa Ring, Karuizawa (Japón)", en *Revista Arquitectura Viva (AV)*, nº 127, 2007, p. 8.
103. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 20 de junio de 2017].
104. PEÑARANDA, L., *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*, Barcelona, 2013, p. 198.
105. QUESADA, F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona, 2005, p. 158.
106. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
107. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
108. *Alberto Campo Baeza*, Madrid, España, <http://www.campobaeza.com/es/guerrero-house/> [consultado el 20 de junio de 2017].
109. *Alberto Campo Baeza*, Madrid, España, <http://www.campobaeza.com/es/guerrero-house/> [consultado el 20 de junio de 2017].
110. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 20 de junio de 2017].
111. *RCR Arquitectos*, Olot, Gerona, España, <http://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-82-es-pais-per-a-loci-i-la-cultural/> [consultado el 20 de junio de 2017].
112. *Fondation Le Corbusier*, París, Francia., <http://www.fondationlecorbusier.fr/> [consultado el 20 de junio de 2017].
113. *Judd Foundation*, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 20 de junio de 2017].
114. *RCR Arquitectos*, Olot, Gerona, España, <http://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-iii-120-casa-horitzo/> [consultado el 20 de junio de 2017].

115. César Portela, Pontevedra, España, <http://www.xn--csarportela-bbb.com/#/cementerio-municipal-de-fisterra/> [consultado el 20 de junio de 2017].
116. VV.AA., "Objects and Bodies at Rest and in Motion", en *Art News* (página web), 1 de noviembre, 2016, <http://artnews.com/2016/01/11/objects-and-bodies-at-rest-and-in-motion-at-moderna-museet-malmo-sweden/> [consultado el 20 de junio de 2017].
117. David Chipperfield, Londres, Reino Unido, https://www.davidchipperfield.com/project/americas_cup_building_veles_e_vents [consultado el 20 de junio de 2017].
118. MÁRQUEZ, F., "Edificio Comercial y de Oficinas Mar de Oriente", en *Revista El Croquis*, vol. 154, 2011, p. 162.
119. Judd Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/art/#> [consultado el 20 de junio de 2017].
120. Dibujo realizado por el autor del trabajo.
121. Alberto Campo Baeza, Madrid, España, <http://www.campobaeza.com/es/blas-house/> [consultado el 20 de junio de 2017].
122. Ábalos+Sentkiewicz, Madrid, España, <http://abalos-sentkiewicz.com/es/projects/pabellon-deportivo-en-el-retiro/> [consultado el 20 de junio de 2017].
123. Judd Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.juddfoundation.org/artist/biography/> [consultado el 12 de junio de 2017].
124. Chinati Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 12 de junio de 2017].
125. STOCKEBRAND, M., "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 9, Marfa, 2004, p. 50.
126. Chinati Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.chinati.org/programs/artillery-shed-construction> [consultado el 12 de junio de 2017].
127. Chinati Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <https://www.chinati.org/collection/> [consultado el 12 de junio de 2017].
128. STOCKEBRAND, M., "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 9, Marfa, 2004, p. 57.
129. FERNÁNDEZ, A., *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014, p. 116.
130. FERNÁNDEZ, A., *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014, p. 117.
131. FERNÁNDEZ, A., *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014, p. 118.
132. MOREL, M., "Donald Judd", en *Michiel Morel: In het hoofd van...* (página web), 2 de agosto, 2011, <http://www.michielmorel.nl/donald-judd/> [consultado el 12 de junio de 2017].

