

Branca 2

Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior
Journal of Architecture, University of Beira Interior

Dezembro/December
2017

Arquitectura, Arte e Espaço
Architecture, Art and Space

Jorge Marum (*director*)
Renato Bocchi (*invited editor*)



Branca

Arquitectura, Arte e Espaço
Architecture, Art and Space

#2
Dezembro/December
2017

Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd

Between the object and architecture.
Three architectural proposals by
Donald Judd

POR/BY

Pablo Llamazares Blanco

Arquitecto e Investigador, ETSAVa Universidad de
Valladolid
Architect and Researcher, ETSAVa University of
Valladolid

Abstract

Donald Judd, famous American artist of postwar art and top representative of the movement known as minimal art, openly opted for the industrial manufacture of new creations, away from the traditional categories of painting and sculpture and closer to the condition of the "object". With the publication in 1965 of his famous and influential essay Specific Objects, become a kind of manifesto for critics and artists, Judd establishes the formal characteristics of a new art, which seems to extend their own limits on the scope of architectural practice. But the growing interest that the artist shows for the architecture with the production of his specific objects, would lead him to develop another series of works from the eighties, in which he expressly reveals the architectural condition of his theoretical expositions. His proposal for the landscape of the Texan town of Marfa, the recovery of some old military pavilions in this town, or the participation in a new architecture project in the city of Basel, include those activities that the artist developed until his death, adopting the position of a true architect. The analysis and subsequent interpretation of these practices leads to the recognition of a whole terminology that refers to the serial order, the nature of the materials, or the holistic nature of the work, and which would confirm how the artist used these principles in the elaboration of his creations, making his work move between the object and the architecture.

Keywords: Donald Judd; specific objects; architecture; restoration; landscape.

A comienzos de la década de los años sesenta, irrumpe en el panorama artístico de los Estados Unidos una nueva generación de escultores, que se entrega a una actividad artística basada en el cuestionamiento de los límites de su propio arte. En ese marco estético, conocido como *minimal art*, se producen un conjunto de cambios de la concepción artística, que generarían toda una serie de interferencias entre la escultura y la arquitectura. Uno de los artistas que mejor representa esa nueva actitud es Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 – Manhattan, 1994), que desarrollaría unas creaciones escultóricas que parecen apropiarse de áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica. El creciente interés por la arquitectura que Donald Judd había manifestado desde su infancia, se concretaba en la elaboración de unas obras que, bajo la denominación de objetos específicos [1], 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, que ponen de manifiesto las investigaciones personales con las que el propio Donald Judd habría confeccionado su discurso teórico. Así, desde el estudio de dichos trabajos podrá comprobarse cómo "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 arquitectónica" [2].

Donald judd y sus objetos específicos

En el año 1948 Donald Judd decide cursar los estudios de filosofía, al tiempo que asiste a clases de arte en la Art Student League de Nueva York. Pero la maestría en historia del arte que Judd cursa bajo la tutela de Rudolf Wittkover y Meyer

Schapiro a finales de los cincuenta, marcaría el abandono de su temprana vocación pictórica en favor de una escultura, que evidencia su creciente interés por cuestiones arquitectónicas. El descubrimiento de los grandes maestros de la arquitectura habría llevado al artista a tomar partido por unas propuestas escultóricas, que trataban de establecer un nuevo arte en el espacio [3] (Figura 1).



Ante el surgimiento de ese nuevo arte, compartido por toda una generación de artistas, apareció la necesidad de concebir un vocabulario que fuese capaz de definir la simplicidad que identificaba a dichas obras. De esa manera, el propio Judd comenzaría a realizar distintos artículos para algunas de las publicaciones más influyentes del momento, sirviéndose de la sólida formación que había recibido previamente. El artista revisaría como crítico la producción artística que distintos autores estaban realizando, estableciendo así las bases para la recepción de su propia obra. La mejor muestra de ello la constituye su conocido e influyente texto *Specific Objects*, artículo encargado por *Arts Magazine* en el que trataba de abordar el panorama artístico neoyorquino de 1965.

En esos términos, Donald Judd propuso un arte innovador que rompía con las tradicionales prácticas de la pintura y la escultura [4], y que se caracterizaba por el sentido del orden y la configuración geométrica de sus formas. Así, a través de su texto *Specific Objects* estableció un vocabulario formal común para debatir las nuevas propuestas que serían catalogadas bajo el término de *minimal art* [5]. La organización de distintas muestras colectivas a mediados de

los años sesenta vino a confirmar el surgimiento de ese nuevo movimiento, que reflejaba una sensibilidad común basada en el desarrollo de unos objetos tridimensionales.

Con ese planteamiento, el artista se apoyaría en sus reflexiones teóricas para la realización de sus objetos específicos, que evidencian la reducción de la obra a sus componentes estructurales esenciales y el uso de unas técnicas de producción industrial, propias del ámbito de la construcción [6]. De ese modo, sus propuestas respondieron a un nuevo proceso creativo, que parecía equipararse con las técnicas y procedimientos que tienen lugar en la práctica arquitectónica. De hecho, el artista se serviría de toda una serie de dibujos en la definición de sus diseños, delegando su construcción y montaje a talleres con personal altamente cualificado que seguía sus instrucciones como guía. Esa nueva actitud que el artista nos descubre a través de la producción de sus creaciones, vendría a corroborar cómo:

“La morfología de muchas de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, el empleo de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que el arte de la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio hasta entonces sólo utilizado por la arquitectura” [7].

todas esas cuestiones pertenecientes o relativas a la arquitectura, que se vería acrecentado de manera exponencial hasta su fallecimiento en el año 1994. A partir de la década de los ochenta, todo ese conjunto de investigaciones personales que Donald Judd desarrolló a través de dichas obras escultóricas le permitirían elaborar otra serie de propuestas que serán analizadas a continuación, con las que se vincularía de manera directa a las propias prácticas que tienen cabida en el ámbito arquitectónico.

La conquista del paisaje americano

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 Marfa [8]. 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. Las 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.

Entre 1980 y 1984, Judd construye quince conjuntos escultóricos de hormigón junto a un antiguo asentamiento militar



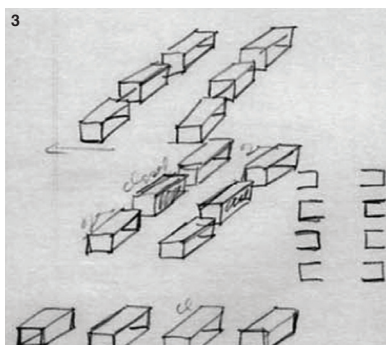
El carácter arquitectónico que se desprende de sus objetos específicos da muestra del gran interés del artista por

de Marfa, siguiendo una secuencia lineal de grupos individuales (Figura 2). Cada uno de ellos se compone de

un número variable de unidades de 2,5 x 2,5 x 5 metros, que se presentan en el territorio de manera abierta o cerrada. Las estructuras con ambas caras abiertas permiten al espectador enmarcar el paisaje, mientras que las que únicamente tienen una de sus caras abiertas se interpretan 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 monumental” [9].

Investigando acerca del origen de la propuesta de Donald Judd, se descubre que éste podría encontrarse en las prácticas de 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 Judd, que reparó en las relaciones que establecía la obra entre el plano del suelo y el cielo [10]. Así, y atendiendo a lo que el artista Mel Bochner indicara en su conocido ensayo *The serial attitude* publicado en 1967 [11], 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 (Figura 3). 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. De esa manera, y como Javier Maderuelo expresa:

“En esta serie de obras de Donald Judd, se ponen de manifiesto todas sus estrategias compositivas, muy especialmente su fórmula “una cosa tras otra”. La solución compositiva de Donald Judd fue volver a las formas volumétricas simples, unitarias, que resultan absolutamente evidentes, disponiéndolas de manera no relacional, siguiendo progresiones matemáticas o alineándolas “una tras otra” de manera tan neutral, autónoma y monótona como contar” [12].

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. Podría interpretarse de ese modo la firme voluntad de conquistar el paisaje americano por parte del artista, con una propuesta que transforma esa inmensidad e infinitud del espacio fronterizo en un territorio dominado por el hombre [13]. Del análisis de su intervención en el paisaje se deduce así su objetivo fundamental, que consistió en unir arte y naturaleza incorporando su propia visión filosófica, que pasaba por evitar la fragmentación promoviendo la coherencia del conjunto [14]. 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.

Restaurando desde la condición material

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 exposición [15]. 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, con la colaboración de la fundación Dia Art, el artista desarrolla esos planteamientos en Marfa, proyectando una muestra de arte contemporáneo que sería mantenida de forma continua. 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 arquitectura” [16].

Poco después de su llegada a Marfa, Donald Judd había comprado unos antiguos hangares pertenecientes a la base militar Fort D. A. Russell, 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 lados más largos. Inmerso en el proyecto, éstas construcciones le ofrecieron a Judd la ocasión ideal para desarrollar ese concepto de museo, que tuviera la capacidad de albergar unas obras de gran formato diseñadas de manera expresa para esos espacios, superando las posibilidades de la exhibición tradicional. El estudio de la propuesta nos descubre cómo Judd convierte los antiguos edificios en verdaderas estructuras arquitectónicas, constituyendo una entidad estética unificada de obras artísticas y espacio. Las grandes puertas de los laterales las sustituye por unas estructuras acristaladas, e incorpora una cubierta de zinc semicilíndrica, que contrasta con la tectónica rectangular de la planta baja



(Figura 4). Tal y como sostienen Luis Rojo y Emilio Tuñón, 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 efectivo” [17].

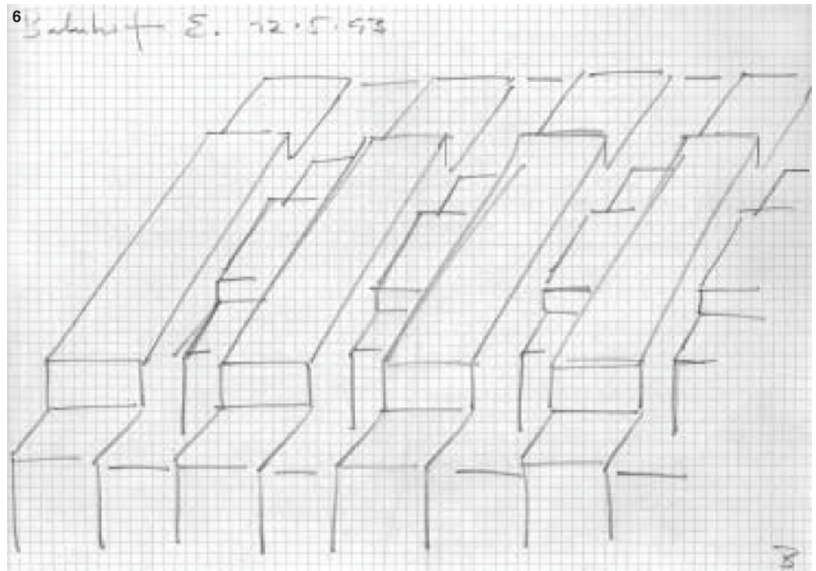
El interés por las cualidades específicas, intrínsecas y físicas de los materiales, que ya había manifestado con su producción artística, le llevó a trabajar con esa materialidad en la adecuación de los referidos espacios expositivos, obteniendo un enorme éxito en la experiencia perceptiva de las obras que allí se instalaron [18]. De esa interpretación se deduce que la recuperación de la belleza mediante materiales tradicionales 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 (Figura 5).



El análisis de la propuesta de restauración, que fue concluida en el año 1985, evidencia cómo el artista 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 arquitectónico [19]. Esa creciente preocupación por el ámbito de la arquitectura que Donald Judd evidenció en algunas de estas intervenciones, le llevaría a realizar en la última década de su vida algún otro trabajo, donde interviene de manera directa como colaborador artístico en el diseño y realización de distintos proyectos arquitectónicos.

Arquitectura como obra de arte total

La experiencia previa de Donald Judd en la rehabilitación y restauración, así como



las construcciones cúbicas de hormigón 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 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 equipamiento dotacional en la ciudad de Basilea. El gran interés por la arquitectura que había mostrado en 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. El proyecto 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 altura [20]. 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.

Analizando la propuesta de Judd vemos cómo 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, se deduce que la solución trataba de convertirse en un elemento homogeneizador que recogía las múltiples actividades que se desarrollarían en su interior, al tiempo que ponía en evidencia la diferencia volumétrica de los llenos y vacíos de su forma 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 propósitos [21] (Figura 6). 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 apilamiento” [22].

Con ese planteamiento, y de acuerdo a los principios que ya desarrollara con sus objetos, se comprueba cómo el artista 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 características [23]. 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 (Figura 7). Atendiendo a lo que defiende Angélica Fernández en su tesis doctoral, “se trata de una lámina continua que abraza los seis volúmenes convirtiéndolos en uno único” [24].

A pesar de ser una propuesta centrada

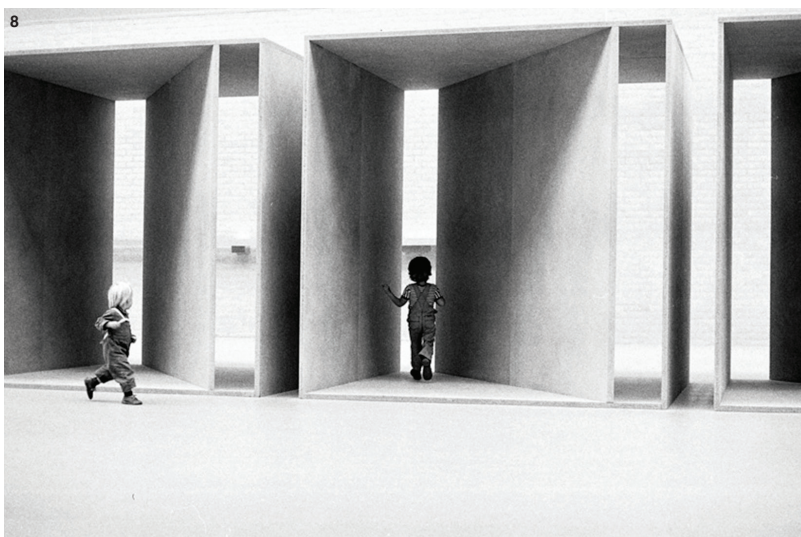


en los aspectos más formales, el análisis de la misma nos permite confirmar esa aproximación del artista a la especificidad propia de la arquitectura, debido a que su diseño debía ajustarse a toda una serie de condiciones programáticas. De esa forma, Donald Judd toma conciencia de la importancia que adquiere la función en el edificio, como concepto completamente ajeno a la producción del objeto artístico. Tal y como expresara en los últimos años de su vida, la configuración del arte no podía trasladarse a la arquitectura, ya que el propósito de ésta obedecía a una ineludible funcionalidad [25].

El resultado final del proyecto construido respondió a los diseños planteados por Donald Judd antes de que se produjese su muerte, consiguiendo el carácter holístico en un edificio, que se convierte de ese modo en una obra de arte total. La propuesta de colaboración con Zwimpfer confirma así la preocupación que mantuvo el artista por la arquitectura, donde desarrollaría su trabajo hasta los últimos años de su vida.

Entre el objeto y lo arquitectónico

A través del análisis e interpretación efectuados a las distintas actividades a las que se aproximó Donald Judd desde los ochenta hasta su fallecimiento en 1994, se comprueba cómo 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 [26]. Pero la importancia que adquieren dichas intervenciones, que comprenden la labor menos conocida de Donald Judd, radica



en la conexión que puede apreciarse con la producción de sus objetos específicos. Del estudio de dichas prácticas se deduce que 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 destacada proximidad al ámbito arquitectónico, contribuía al desarrollo de sus creaciones espaciales [27] (Figura 8). Todos esos conceptos, con los que Donald Judd habría profundizado en la idea de espacio como algo radicalmente nuevo en el ámbito del arte²⁸, demuestran cómo aplicó en sus propuestas arquitectónicas los principios del arte minimalista y, más concretamente, de sus objetos específicos:

“Las incursiones de Judd en el campo de la arquitectura vendrían 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 de asentamiento concebido como

acotación del espacio” [29].

Del análisis interpretativo anterior 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.

At the beginning of the sixties, a new generation of sculptors burst onto the artistic scene in the United States, devoting themselves to an artistic activity based on questioning the limits of their own art. In this aesthetic framework, known as minimal art, a series of changes in the conception of art would generate interferences between sculpture and architecture. One of the artists that best represents this new attitude is Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 - Manhattan, 1994), whose sculptural creations seems to appropriate the areas traditionally reserved for architectural practice. The growing interest in architecture that Donald Judd had manifested from his childhood was concretized in the development of some works that, under the name of specific objects [1] adopted geometric shapes, three-dimensional

and simple, with a distinct architectural character. But from the eighties, and in parallel with the creation of these objects, the American artist would develop different interventions, which reveal the personal investigations with which he had made his theoretical discourse. Thus, from the study of these works can be verified how “abstract sculpture goes deeply into notions such as scale, materiality or relationship with the place, which are also common to the interests of the architectural discipline” [2].

Donald Judd and its specific objects

In the year 1948 Donald Judd decides to study philosophy, while attending art classes in the Art Student League of New York. But the master’s degree in art history that Judd studied under the tutelage of Rudolf Wittkover and Meyer Schapiro in the late fifties, would mark the abandonment of his early pictorial vocation in favor of a sculpture, which evidences his growing interest in architectural issues. The discovery of the great masters of architecture would have led the artist towards sculptural proposals, which were trying to establish a new art in space [3] (Figure 1).

With the emergence of this new art, shared by a whole generation of artists, there was a need to conceive a vocabulary that could define the simplicity that identified these works. In this way, Judd himself would begin to write different articles for some of the most influential publications of the time, using the solid training he had previously received. The artist, as a critic, would review the artistic production that different authors were making, thus establishing the basis for the reception of his own work. The best example of this is his well-known and influential text *Specific Objects*, an article commissioned by Arts Magazine in which he tried to deal with the New York artistic panorama of 1965.

In those terms, Donald Judd proposed an innovative art that broke with the traditional practices of painting and sculpture [4], characterized by a sense of order and geometric configuration of its forms. Thus, through its text *Specific Objects* established a common formal vocabulary to debate the new proposals that would be catalogued under the term of minimal art [5]. The organization of different collective exhibitions in the mid-sixties came to confirm the emergence of this new movement, which

reflected a common sensibility based on the development of three-dimensional objects.

With this approach, the artist would rely on his theoretical reflections for the realization of his specific objects, which show the reduction of the work to its essential structural components and the use of industrial production techniques, typical of the field of construction [6]. In this way, his proposals responded to a new creative process, which seemed to be equated with the techniques and procedures of the architectural practice. In fact, the artist would use a whole series of drawings in the definition of his designs, delegating construction and assembly to workshops with highly qualified staff who followed his instructions as a guide. That new attitude that the artist discovers to us through the production of his creations would come to corroborate how:

“The morphology of many of these works, the volume they enclose, the construction procedures, the use of materials and even the functional character of some sculptures, show the evidence that the art of sculpture has taken a qualitative step towards the domain of a space only used by architecture” [7].

The architectural character that emerges from its specific objects shows the great interest of the artist for all those issues related to architecture, which would be increased exponentially until his death in 1994. From the eighties, all his personal investigations, developed through these sculptural works, would allow him to elaborate another series of proposals that will be analyzed next and with which he would be directly linked.

The conquest of the american landscape

At the end of 1946, Donald Judd had made a trip to the coasts of San Francisco, where he embarked towards Korea to join the military service. On the way, the artist was so attracted to the vast open spaces of West Texas, that in 1971 he would move his residence and studio to a small town located in that area, which was named Marfa [8]. This desert landscape, which had fascinated him in his youth, gave him the perfect opportunity to conceive large and permanent installations, marking a point of inflection

in his entire artistic production. The personal investigations that he had been developing through his specific objects helped him to suggest new proposals, with which he would try to master the immensity and infinity of the landscape. Between 1980 and 1984, Judd erects fifteen concrete sculptural sets next to an old Marfa military settlement, following a linear sequence of individual groups (Figure 2). Each of them is composed of a variable number of units of 2.5 x 2.5 x 5 meters, which stand in the territory in an open or closed manner. The structures with both sides open allow the spectator to frame the landscape, while those with only one of their sides open are interpreted as a refuge on the deserted border. According to the professor of contemporary art James Meyer,

“the contemplation of the work as a whole, which extends over a huge land, constitutes a whole temporal experience, which implies the body encounter with each monumental disposition” [9].

Investigating about the origin of the proposal of Donald Judd, it is discovered that it could be found in the practices of Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris and Robert Smithson, who had advocated the installation of their creations in the desolate landscape of the immense American deserts. But if there is a work that has a greater influence on Judd’s works this is *Sun Tunnels*, Nancy Holt, which was built in 1976 in the desert of Lucin, in the northwest of Utah. The overwhelming material presence of the four large concrete tubes that were settling in the land would have made a great impression on Judd, who noticed the relations that established the work between the earth and the sky planes [10].

Thus, and according to what the artist Mel Bochner indicated in his famous essay *The serial attitude* published in 1967 [11], Judd has fifteen groups of concrete structures following an order based on the continuity of “one thing after another”, as a reaction to the traditional patterns of composition that for centuries defined the artistic creation (Figure 3). This procedure allowed the artist to avoid any kind of hierarchical relationship between the parts, showing himself as a unit that tried to merge with the landscape itself. In this way, and as Javier Maderuelo expresses:

“In this series of works by Donald Judd, all his compositional strategies are revealed, especially his formula “one thing after another “. Donald Judd’s compositional solution was to return to the simple, unitary volumetric forms that are quite evident, arranging them in a non-relational way, following mathematical progressions or aligning them “one after another” in a neutral, autonomous and monotonous way as to count” [12].

With all this, the result offers impressive views of the whole, through contours that clearly stand out from the nature of its surroundings. Placed on a layer of grass, the pieces would be arranged parallel to the horizon line, which is crowned by the majestic mountains that make up the Chinati mountain range, in the high desert of western Texas. It could be interpreted in this way the firm will to conquer the American landscape by the artist, with a proposal that transforms the vastness and infinity of the border space in a territory dominated by man [13]. From the analysis of his intervention in the landscape, his fundamental objective was thus deduced, which consisted in merge art and nature, incorporating his own philosophical vision, which wanted to avoid fragmentation, promoting the coherence of the whole [14]. But the purpose of Judd in Marfa would go beyond the mere artistic production, developing another series of works that approximate even more if possible to an architectural position.

Restoring from the material condition

In a complementary way to his sculptural creation, Donald Judd elaborated some theoretical ideas with the objective of establishing his work conceptually, while making contact with architecture to create the appropriate physical environment for his exhibition [15]. This idea originated in 1968 with the purchase of the building located at number 101 of Spring Street in New York, which would be renovated for the permanent installation of his work, as well as that of other artists. In 1979, with the collaboration of the Dia Art Foundation, the artist develops these approaches in Marfa, showing a sample of contemporary art that would be maintained continuously. In the words of

Judd himself:

“The purpose of the foundation is to preserve my work and that of others and to preserve this work in spaces I consider appropriate for it. This effort has been a concern second only to the invention of my work. And gradually the two concerns have joined and both tend toward architecture” [16].

Shortly after his arrival in Marfa, Donald Judd had bought some old hangars belonging to the military base Fort D.A. Russell, which were used during Second World War as artillery stores and as a prison for captured Germans. Two large buildings with an extended proportion near the town, which combined a reinforced concrete structure with a brick enclosure and large glasses on its longer sides. Immersed in the project, these constructions offered Judd the ideal opportunity to develop that concept of museum, which had the capacity to house large-format works expressly designed for those spaces, surpassing the possibilities of traditional exhibition. The study of the proposal shows us how Judd transforms the old buildings into true architectural structures, creating a unified aesthetic entity of artistic works and space. The large doors on the sides are replacing by glass structures, and incorporate a semi-cylindrical zinc roof, which contrasts with the rectangular tectonics on the ground floor (Figure 4). According to Luis Rojo and Emilio Tuñón, the intervention by Donald Judd in these buildings expresses its value as *bricoleur*,

“able to transform the military barracks and the existing buildings through minimal operations using nearby materials, with a very effective result” [17].

The interest for the specific, intrinsic and physical qualities of the materials, which he had already manifested with his artistic production, led him to work with that materiality in the adaptation of the aforementioned exhibition spaces, obtaining an enormous success in the perceptive experience of the works that they were installed there [18]. From this interpretation it can be deduced that the recovery of beauty through traditional materials and original elements favoured

the visual properties of those creations that made up the different showings, resulting in an intervention characterized by clarity and coherence of the set (Figure 5).

The analysis of the renovation proposal, which was completed in 1985, shows how the artist bet on for the preservation of architecture and its adaptive reuse, through constructive solutions that advocated a balance between nature, geometry and architecture [19]. This growing concern for the area of architecture that Donald Judd showed in some of these interventions, would lead him to perform in the last decade of his life some other works, where he intervenes directly as an artistic collaborator in the design and implementation of different architectural projects.

Architecture as a work of total art

The previous experience of Donald Judd in the refurbishment and renovation, as well as the cubic concrete constructions in Marfa’s landscape, shows how the artist made several works that are halfway between sculpture and architecture. But at the beginning of the nineties, Judd was commissioned by the Swiss architect Hans Zwimfer to collaborate on a new architectural project, which consisted of a non-residential building in the city of Basel. The great interest in the architecture he had shown during his artistic career, together with the opportunity to develop a work of such dimension, led him to the immediate acceptance of the collaboration with Zwimfer.

The new building, which would be known as Peter-Merian-Haus, would be established on a plot located to the east of the Basel train station, and its program would have to include different spaces for university and office uses, as well as a merchandise station. The project in this way had the support of Donald Judd from its initial phase, being in charge of the design of the longitudinal facades of the building, 180 meters long by 20 meters high [20]. The impressive construction, with an approximate surface of 85.000 square meters, would be finally executed between 1994 and 2000. The artist would not see the project built, as his death occurred only a few months before the works began. Analyzing Judd’s proposal, we see how he presented a continuous, enveloping

skin of the six cubic elements that form the facade, through a curtain wall made of green enamelled glass. Thus, it is deduced that the solution tried to become a homogenizing element that collected the multiple activities that would develop in its interior, at the same time that it showed the volumetric difference of the full and empty of its external form. From his office in Marfa, Judd provided with graphic and written documentation of his design to Zwimpfer studio, specifying the dimensions and proportions necessary for obtaining such purposes [21] (Figure 6). All those ideas and reflections with which he would try to elaborate his proposal are reflected in some of his texts, where he states categorically that:

“The building cannot be routine or routinely weird. It must be clear in its structure and functions. It must be seen as a whole, a conceptual whole, and a non-additive starting whole. That is, not just a stack” [22].

With this approach, and according to the principles already developed with their objects, it is proven how the artist defends the compactness and indivisibility of the project. The influential art critic Michael Fried said that Judd explores the totality of the whole through the repetition of identical units, which are arranged in space with the same properties and characteristics [23]. In this case, the integrity of the six aligned cubes that constitute the facade of the building is obtained with the aforementioned curtain wall that surrounds all the elements (Figure 7). In response to what Angélica Fernández defends in her doctoral thesis, “it is a continuous film that embraces the six volumes turning them into a unique one” [24].

Despite being a proposal focused on the most formal aspects, the analysis of it allows us to confirm that approach of the artist to the specificity of architecture, because its design had to adjust to a whole series of programmatic conditions. In this way, Donald Judd becomes aware of the importance of the function in the building, as a concept completely unrelated to the production of the artistic object. As it expressed in the last years of its life, the configuration of the art could not be transferred to the architecture, since the purpose of this one obeyed to an inescapable functionality [25].

The final result of the constructed project responded to the designs proposed by Donald Judd before his death, achieving the holistic character in a building, which thus becomes a total work of art. The collaboration proposal with Zwimpfer confirms the artist’s concern for architecture, where he would develop his work until the last years of his life.

Between the object and the architectural

Through the analysis and interpretation made to the various activities that Donald Judd approached from the eighties until his death in 1994, we can see how his landscape, restoration and collaboration projects in different architectural projects reveal the figure of an artist who worked with the possibilities of space as if it were a true architect [26]. But the importance of these interventions, which include a less known work of Donald Judd, lies in the connection that can be seen with the production of their specific objects. From the study of these practices it is deduced that Judd employs a whole series of concepts and notions, which configure the personal researches with which the artist has already been developing the whole of his sculptural production. The handling of issues such as the repetition of the identical, the nature of the materials, or the holistic nature of the works, show a personal language that would bring him closer to a fully architectural condition. All that vocabulary that Judd would have borrowed from architecture confirms how his theoretical thought claimed for a space that, showing a remarkable proximity to the architectural field, contributed to the development of his spatial creations [27] (Figure 8). All those concepts, with which Donald Judd would have deepened in the idea of space as something radically new in the field of art 28, demonstrate how their architectural proposals applied the principles of minimalist art and, more specifically, its specific objects:

“Judd’s incursions in the field of architecture would be mediated by the creation of space through the repetition of equivalent units and a poetics of materials that confirm the necessary relationship between form and content. [...] Thus, Donald Judd mixes the mechanisms of repetitive seriation, common in his

manipulation of objects, with an idea of settlement conceived as a delimitation of space” [29].

From the previous interpretative analysis it is clear that, by giving concrete answers from different disciplines, Donald Judd made several works that share a whole series of characteristics and formal configurations. The revision made to these proposals would confirm in this way how the artist used certain resources closely related to the construction processes, which make the whole of his artistic production move between the object of industrial type and the architecture itself.

Referências/References

- 1 Ése fue el nombre que recibieron sus creaciones, y por extensión las de todo el *minimal art*, siendo tomado del título de su conocido e influyente ensayo *Specific Objects*, que sería realizado en 1965 para la revista *Arts Yearbook*. Véase en JUDD, Donald, "Specific Objects", en *Arts Yearbook*, 1965, 8, pp. 74-82.
- 2 HERNÁNDEZ, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos: ensayos de arquitectura*, Abada, Madrid, 2005, p. 145.
- 3 FLÜCKIGER, Urs Peter, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Birkhäuser, Basilea, 2007. El autor documenta los vínculos existentes entre la obra de Donald Judd y la de diversos arquitectos que descubrió en la escuela de arte, como Walter Gropius, Rudolf Schindler, o el propio Le Corbusier entre otros.
- 4 JUDD, D., "Specific...", cit., p. 74.
- 5 WOLLHEIM, Richard, "Minimal Art", en *Arts Magazine*, 1965, enero, pp. 26-32. El filósofo británico logró establecer esa denominación frente a otras que también se estaban empleando en la definición del nuevo arte, con diferentes nombres como *ABC Art*, *Cool Art* o *Primary Structures*.
- 6 MEYER, James, *Arte Minimalista*, Phaidon, Londres, 2005, p. 19.
- 7 MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 92.
- 8 Judd relata esa atracción por el paisaje de Texas, que considera idóneo para la instalación permanente de su obra y la de otros artistas. Véase en JUDD, Donald, "Marfa, Texas", en *Chinati Foundation Newsletter*, 1997, 2, pp. 19-23.
- 9 MEYER, J., op. cit., p. 186.
- 10 MADERUELO, J., op. cit., p. 276.
- 11 BOCHNER, Mel, "The serial attitude", en *Artforum*, 1967, 6:4, pp. 28-33. Bochner define a través de su artículo en qué consiste el orden serial, estableciendo el origen de dicho método en la práctica arquitectónica.
- 12 MADERUELO, J., op. cit., p. 126.
- 13 ZUAZNABAR, Guillermo, *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*, Actar, Barcelona, 2001, p. 74.
- 14 STOCKEBRAND, Marianne, "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, 2004, 9, p. 46.
- 15 ROJO, Luis y TUÑÓN, Emilio, "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd", en *Circo*, 1993, 2, p. 2.
- 16 JUDD, Donald, "In defense of my work", en JUDD, Donald, *Complete Writings 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987, p. 9. En este texto Judd aborda el tema de la adecuación de los espacios expositivos, rechazando la manera en la que muchos museos exhiben sus creaciones y las de otros artistas coetáneos, con una desconexión total con respecto a las salas donde las ubican. A partir de ello, el artista defiende la permanencia de la obra en el espacio como motor para la reflexión y la creación de otras piezas nuevas.
- 17 ROJO, L. y TUÑÓN, E., op. cit., p. 9.
- 18 Las ideas que sobre el arte y su incorporación a los museos tenía Donald Judd las analiza en profundidad Marianne Stockebrand, haciendo un repaso a la colección y a los artistas expuestos en la fundación. Véase en STOCKEBRAND, Marianne, *Chinati: the vision of Donald Judd*, Yale University Press, New Haven, 2010.
- 19 ZUAZNABAR, G., op. cit., p. 88.
- 20 FERNÁNDEZ, Angélica, *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014, p. 116.
- 21 *Ibid.*, p. 117.
- 22 ZWIMPFER, Hans, "Die Fassade soll ein Zeichen setzen", en ZWIMPFER, Hans, *Protokollhefte zum Projekt "Kunst + Architektur" im Bahnhof Ost Basel*, Lars Müller, Baden, 1998, p. 11.
- 23 FRIED, Michael, "Art and objecthood", en *Artforum*, 1967, 5:10, pp.12-23. 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.
- 24 FERNÁNDEZ, A., op. cit., pp. 118-119.
- 25 JUDD, Donald, "It's hard to find a good lamp", en AA.VV., *Design ≠ Art: Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (cat.), National Design Museum, Nueva York, 2004, pp. 189-196. A través del artículo, Judd también defiende un mobiliario que responda a una condición funcional al margen de lo artístico.
- 26 Tal es así que, a pesar de no haber cursado los estudios de arquitectura, el artista estadounidense abriría una oficina y un estudio en la localidad tejana de Marfa, desde donde realizaría distintos proyectos hasta su fallecimiento en 1994.
- 27 KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, 1979, 8, pp. 30-44. La autora defiende cómo la pintura y la escultura fueron flexibles a la hora de acoger las nuevas actividades que surgieron a partir de los años sesenta, contando con toda una serie de posibilidades creativas que denomina campo expandido, para que el artista la ocupe y explore en el proceso de elaboración de sus propuestas artísticas.
- 28 Judd justifica la apropiación de un vocabulario arquitectónico a la falta de léxico en el ámbito del arte, que debía ser reconsiderado para un mayor desarrollo de la actividad artística. Véase en JUDD,

Donald, "21 February 93", en FUCHS, Rudi, *Donald Judd: Large Scale Works* (cat.), Pace Gallery, Nueva York, 1993, pp. 9-13.

29 ROJO, L. y TUÑÓN, E., op. cit., pp. 7 y 10.

Bibliografía/Bibliography

BOCHNER, Mel, "The serial attitude", en *Artforum*, 1967, 6:4, pp. 28-33.

FERNÁNDEZ, Angélica, *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014.

FLÜCKIGER, Urs Peter, *Donald Judd. Architecture in Marfa, Texas*, Birkhäuser, Basilea, 2007.

FRIED, Michael, "Art and objecthood", en *Artforum*, 1967, 5:10, pp. 12-23.

HERNÁNDEZ, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos: ensayos de arquitectura*, Abada, Madrid, 2005.

JUDD, Donald, "21 February 93", en FUCHS, Rudi, *Donald Judd: Large Scale Works* (cat.), Pace Gallery, Nueva York, 1993, pp. 9-13.

JUDD, Donald, "In defense of my work", en JUDD, Donald, *Complete Writings 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987, pp. 9-10.

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

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

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

KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, 1979, 8, pp. 30-44.

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

MEYER, James, *Arte Minimalista*, Phaidon, Londres, 2005.

ROJO, Luis y TUÑÓN, Emilio, "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd", en *Circo*, 1993, 2, pp. 1-12.

STOCKEBRAND, Marianne, *Chinati: the vision of Donald Judd*, Yale University Press, New Haven, 2010.

STOCKEBRAND, Marianne, "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, 2004, 9, pp. 45-61.

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

ZUAZNABAR, Guillermo, *Jorge Oteiza, animal fronterizo: casa-taller, Irún 1957-58*, Actar, Barcelona, 2001.

ZWIMPFER, Hans, "Die Fassade soll ein Zeichen setzen", en ZWIMPFER, Hans, *Protokollhefte zum Projekt "Kunst + Architektur" im Bahnhof Ost Basel*, Lars Müller, Baden, 1998, pp. 1-40.

Fontes/Sources

Figura 1. Donald Judd posando en el año 1982 (KENNEDY, R., "Donald Judd, Artist", en *The New York Times* (ed. digital), 2016, 25 de diciembre, <https://www.nytimes.com/>).

Figura 2. Donald Judd, Untitled: 15 grupos de hormigón realizados en el paisaje tejano de Marfa, de 2,5 x 2,5 x 5 metros cada elemento, 1980-1984, Chinati Foundation (Chinati Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.chinati.org/collection/>).

Figura 3. Donald Judd, Drawing, 1982, Judd Foundation (STOCKEBRAND, M., "La creación de dos obras: las instalaciones de Donald Judd en la Fundación Chinati", en *Chinati Foundation Newsletter*, 2004, 9, p. 50).

Figura 4. Construcción de las cubiertas de los pabellones de artillería de Marfa alrededor del año 1983 (Chinati Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <http://chinati.org/programs/artillery-shed-construction>).

Figura 5. Espacio expositivo del interior de uno de los pabellones (Chinati Foundation, Marfa, Texas, EE.UU., <http://www.chinati.org/collection/>).

Figura 6. Donald Judd, Drawing for Peter-Merian-Haus, mayo de 1993, Judd Foundation (FERNÁNDEZ, A., *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2014, p. 117).

Figura 7. Vista general de la fachada proyectada por Judd para el edificio Peter-Merian-Haus (FERNÁNDEZ, A., op. cit., p. 118).

Figura 8. Niños jugando en el año 1980 entre una obra de Donald Judd expuesta en el museo Kröller-Müller de la ciudad de Otterlo, titulada y realizada en 1977 (MOREL, M., "Donald Judd", en Michiel Morel: In het hoofd van (página web), 2011, 2 de agosto, <http://www.michielsemorel.nl/donald-judd/>).