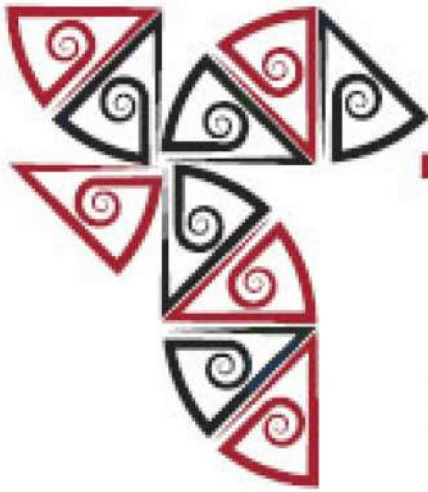


e-ISSN: 1390-8448



**tsantisa**

REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Especial  
Congreso  
**IDEA'20**



FACULTAD  
DE ARTES/  
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 9





## El dibujo como método creativo: la construcción de una idea espacial en la obra de Donald Judd

Drawing as a creative method: the construction of a spatial idea in the work by Donald Judd

PABLO LLAMAZARES BLANCO

E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (España)

pablollamazaresblanco@gmail.com

Recibido: 14 de mayo de 2020

Aceptado: 12 de julio de 2020

### Resumen:

El artista Donald Judd defendió, como parte de su minimalismo, que sus *objetos específicos* se fabricaran con elementos y procedimientos industriales, sin intervención suya directa sobre la materia. Para ello tuvo que servirse de planos y detalles, similares a los que requiere un proyecto de edificación. Al estudiar todos esos dibujos, se descubre que no sólo son un modo de transmitir los conceptos al sistema productivo, sino que también sirven para analizar y establecer determinadas categorías espaciales que se relacionan con la composición, la escala y la percepción. Así mismo, el empleo de un instrumento creativo como el dibujo diédrico o axonométrico propio de la arquitectura aseguraba una relación con ella, que el autor minimalista se propuso programáticamente. Desde el análisis de todos esos documentos, donde se definen las características de sus creaciones espaciales, se pretende conocer las investigaciones personales del artista que componen su discurso teórico sobre el espacio.

**Palabras clave:** arquitectura, dibujo, Donald Judd, espacio, método creativo.

### Abstract:

The artist Donald Judd defended, as part of his minimalism, that his *specific objects* were made with industrial elements and processes, without his direct intervention on the matter. For it, he had to use plans and details, similar to those required in a building project. When studying all these drawings, it is discovered that they are not only a way of transmitting

the concepts to the productive system, but they also serve to analyze and establish certain spatial categories that are related to composition, scale and perception. Likewise, the use of a creative instrument such as the dihedral or axonometric drawing characteristic of architecture ensured a relationship with it, which the minimalist author proposed programmatically. From the analysis of all these documents, where the characteristics of his spatial creations are defined, it is intended to know the artist's personal investigations that compose his theoretical discourse on space.

**Keywords:** architecture, drawing, Donald Judd, space, creative method.



## 1. Introducción. El Minimal Art y la nueva conducta creativa

A partir de los esfuerzos de Marcel Duchamp por minimizar el papel que desempeñaba la mano del artista en la acción creativa, distintas manifestaciones artísticas continuaron su postura en el tiempo, cuestionando el trabajo directo sobre la materia como componente fundamental del arte. La mejor prueba de ello la constituyó una generación de jóvenes artistas estadounidenses en la década de 1960, integrantes de una nueva tendencia que convino en denominarse como Minimal Art, que rechazó ese método de trabajo más tradicional, en favor de la definición conceptual de sus propuestas. Esto se vio favorecido por la disponibilidad en el mercado de todo un extenso repertorio de materiales industriales como el acero galvanizado, la madera contrachapada o el plexiglás, cuyo manejo requería en muchos casos de una tecnología y mecanización, únicamente disponible en talleres especializados.

Todo ello derivó en trabajos que eliminaban cualquier gesto subjetivo en su expresión, como consecuencia del empleo de un proceso creativo muy similar al que tiene lugar en el ámbito arquitectónico. En esos términos, dichos artistas optaron por la definición de su trabajo de una manera gráfica para su posterior materialización física, en lo que se ha interpretado como una reivindicación del estatus del arquitecto. No en vano, algunos de esos artistas habían trabajado previamente como delineantes en estudios de arquitectura, por lo que estaban familiarizados con el dibujo como vehículo transmisor de ideas al sistema productivo.

De un modo más concreto, la nueva propuesta del Minimal Art planteaba un conjunto de objetivos, entre los que destacaban dos muy propios de lo arquitectónico. El primero de ellos suponía la directa creación, análisis y experimentación del espacio físico y real, frente a su mera representación, investigada previamente por las vanguardias, especialmente con el Cubismo. El segundo objetivo consistía en la eliminación de todos los distintivos de autoría y subjetividad, propios del Expresionismo Abstracto, separando la ideación de las piezas de su ejecución. Un doble propósito que se resumía muy bien en el conocido aforismo “*nada de ilusiones, nada de alusiones*”, que convertía al objeto construido en protagonista, mientras mitigaba el mensaje y lo simbólico. En consecuencia, el Minimal Art se distanciaba así, tanto de lo figurativo, como de la referida

abstracción<sup>1</sup>. Esta preferencia por la espacialidad abocaba a una escultura cercana a la arquitectura, donde la apropiación del espacio, unida al empleo de determinados procedimientos constructivos y la utilización de unos materiales pertenecientes al ámbito de lo industrial, hacían diluir los límites entre ambas disciplinas.

Para conseguir una eficaz construcción de esas entidades tridimensionales, así como el deseado distanciamiento emocional del artista, se hacía imprescindible un método productivo similar al de la edificación, la escenografía o la moda, con la proyección y definición previa de los objetos mediante dibujos diédricos y axonométricos, e incluso, llegando hasta los detalles constructivos del montaje. Esa representación planimétrica permitía articular todas las fases del proceso creador, al tiempo que comunicaba, como en el propio campo de la arquitectura, aquellos planteamientos conceptuales ligados a un pensamiento crítico propio.



**Figura 1.** Donald Judd trabajando en algunos de sus diseños en su estudio ubicado en la localidad de Marfa, Texas. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la propia fundación.

## 2. Materiales y métodos. El discurso gráfico de Donald Judd

Con ese planteamiento, la investigación que se presenta examina el recurso a la representación gráfica de uno de los artistas más representativos e influyentes de esa nueva tendencia, Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 – Manhattan, 1994), que éste empleara en la configuración de su propio minimalismo. Judd se sirvió de toda una serie de dibujos en la definición de sus objetos, de acuerdo a un procedimiento muy similar al que tiene cabida en la práctica arquitectónica. Su actividad artística se concretaba de esa manera en el desarrollo conceptual de sus creaciones a través de un discurso gráfico, anticipándose a la materialización de todos esos objetos artísticos, que trataban de establecer un nuevo arte en el espacio (Figura 1). Conquistar esa espacialidad que hasta

---

<sup>1</sup> El Minimal Art consideraba que la exploración expresiva de lo espontáneo con sus referencias a los impulsos psíquicos había sido agotada por autores como Jackson Pollock, quien con sus manchas fortuitas defendía que “*el mundo es en un noventa por ciento azar y accidente*”. La reacción frente a ese azar habría supuesto el punto de partida para el nuevo movimiento que, si bien se expresaba en términos estéticos y materiales, no requería de una interpretación oculta.

el momento parecía reservada de modo exclusivo a la arquitectura como algo propio supuso uno de sus objetivos fundamentales, ya que como el mismo Judd afirmara a través de su célebre ensayo del año 1965 titulado *Specific Objects*<sup>2</sup>:

Las tres dimensiones son el espacio real. Esto elimina el problema del ilusionismo y del espacio literal, el espacio en las marcas y en los colores, lo que constituye la eliminación de uno de los vestigios más sorprendentes y contestados del arte europeo. [...] Un espacio real es más fuerte y más específico que la pintura sobre una superficie plana (Judd, 1965, p. 78).

En esos términos, la investigación pone el foco de interés en dicho discurso gráfico que emplea el artista en la realización de su trabajo y que, como una forma radicalmente innovadora de trabajar, marcaba un punto de inflexión con respecto a prácticas artísticas precedentes. Todos los dibujos que Judd elaboró a lo largo de su trayectoria, orientados a una materialización física en el espacio, evidencian cómo siguió un proceso creativo, que no deja lugar a dudas en su relación con los propios procedimientos que tienen lugar en el ámbito arquitectónico. Un hecho que pone de relieve las notables aportaciones que la arquitectura habría ofrecido a la creación artística a lo largo de todo el siglo XX, y que implicaban unos progresos metodológicos que se extienden hasta nuestros días. Así, el dibujo aplicado a la producción del arte se consolidó desde entonces como un método básico y elemental, desarrollado y perfeccionado en manifestaciones artísticas posteriores que alcanzan la creación más contemporánea.

### 3. Resultados. La configuración de un método creativo personal

Donald Judd estableció así un procedimiento proyectual propio que incluía el uso abundante de dibujos, consciente de que constituían el principal instrumento de conocimiento del proyecto, al igual que en la disciplina de la arquitectura. Toda esa documentación gráfica, rescatada en los últimos años para la organización de distintas muestras y exposiciones<sup>3</sup>, permite descubrir esas investigaciones personales del artista estadounidense que componen su planteamiento teórico, orientado a la producción de dichos objetos en el espacio real. Podemos distinguir entre ellos los croquis generales de las piezas y sus detalles constructivos, en el reconocimiento de la propuesta estética y el método creativo seguido por el autor, que trabajaría con las posibilidades del espacio como si de un verdadero arquitecto se tratara.

#### 3.1 La definición de los *specific objects* mediante el croquis

Los estudios en historia del arte que Judd cursó a finales de los cincuenta bajo las enseñanzas de historiadores como Rudolf Wittkover y Meyer Schapiro, marcarían el

<sup>2</sup> Este influyente artículo, que abordaba el panorama artístico neoyorquino de 1965, fue considerado como un manifiesto del Minimal Art, estableciendo un vocabulario formal común para definir unas creaciones que no encajaban con la pintura o la escultura.

<sup>3</sup> Una de las muestras más significativas tuvo lugar en la Sprüth Magers Gallery de Londres en el año 2012, siendo comisariada por Peter Ballantine bajo el título de *Working Papers: Donald Judd Drawings, 1963-93*. Con posterioridad, esa exposición se trasladaría a las ciudades de Edimburgo y Berlín.

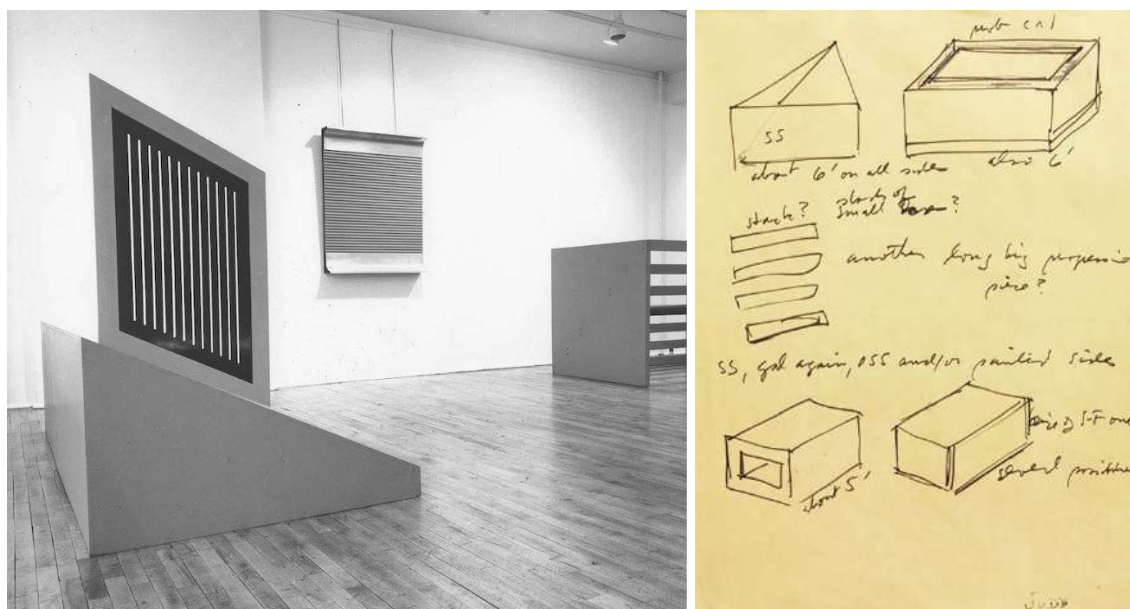
abandono de su temprana vocación pictórica en favor de una nueva expresión creativa, que ya manifestaba un creciente interés por cuestiones arquitectónicas. Desde ese preciso momento, el artista descubriría de una manera incipiente las posibilidades de unos nuevos materiales y unas técnicas industriales, que le permitirían explorar el espacio en la creación de un nuevo arte. Tal es así, que las primeras piezas escultóricas que realiza con la colaboración de su padre Roy Judd, manifestarían el salto que se produjo en su obra hacia la referida espacialidad real, haciendo que sus creaciones adquirieran la condición de objetos tridimensionales de apariencia estándar (Figura 2).

A partir de 1964, Judd dio un paso más y dejó de elaborar directamente sus obras. Con ello, trataba de erradicar cualquier posible imperfección en la ejecución de sus creaciones que pudiera llevar a una identificación de su autoría, como era propio del Expresionismo Abstracto al que trataba de sobreponerse. Todo ello abocaba a un proceso creativo basado casi de manera exclusiva en dibujos, que renunciaba incluso a las propias maquetas de trabajo empleadas por otros artistas, como ocurría en el caso del insigne escultor español Jorge Oteiza. Donald Judd proyectó de ese modo sus creaciones, desarrollando conceptualmente aquellos diseños que con posterioridad serían construidos. Así, el artista estadounidense comenzaba su proceso creativo realizando toda una serie de croquis y bocetos iniciales, en los que apuntaba y esbozaba las características conceptuales que iban a constituir la definición más básica y preliminar en la creación del conjunto de sus *objetos específicos*.

El análisis de esos dibujos que Judd confeccionaba como estudios previos, evidencia unas formas geométricas, tridimensionales y de aparente sencillez<sup>4</sup>. El artista precisaba todos aquellos aspectos formales que perseguirían la perfección de sus cualidades cromáticas y volumétricas (Muñoz, 2016, p. 13), al tiempo que establecía el desarrollo dimensional de los objetos de modo todavía intuitivo. A pesar de su extrema simpleza, en la mayoría de esos dibujos puede apreciarse la preocupación del artista por cuestiones referidas a los aspectos compositivos, que descubren su pensamiento teórico sobre el concepto espacial.

Una característica habitual de todos esos croquis es que aúnan distintos niveles y sistemas de representación. Documentos a mano alzada como el seleccionado (Figura 3), en su aparente esquematismo, dice muchas cosas sobre el método minimalista. Por una parte, se aprecia esa preferencia por las formas simples y prismáticas de textura neutra y homogénea. Por otro lado, predomina un destacado carácter técnico, con la utilización de axonometrías muy legibles y el establecimiento de cotas en pulgadas, que se aleja de la mera ideación formal para adentrarse en el terreno de la fabricación, las dimensiones y la escala. Además, puede apreciarse la firma de Judd en la esquina inferior derecha, entrando en cierta medida en contradicción con su deseo de ocultar toda autoría. Por último, no faltan las referencias materiales como “*SS, gal again...*” (probablemente “*Stainless Steel, galvanizado de nuevo...*”).

<sup>4</sup> El artista estadounidense justifica el empleo de esa geometría con su deseo de que la obra resulte simple y sencilla, al tiempo que ofrezca unos resultados no expresionistas (Stangos, 1987, p. 203).



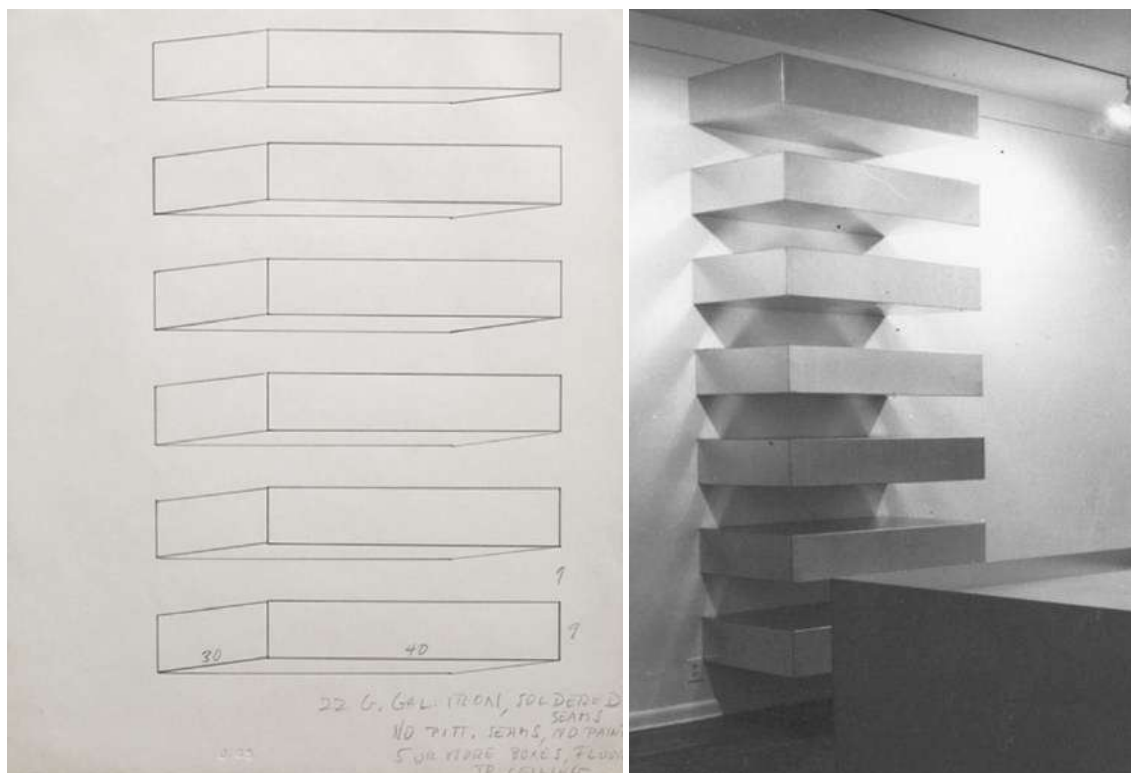
**Figura 2.** Imagen de la exposición titulada *Donald Judd*, inaugurada en la Green Gallery de Nueva York a finales de 1963. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la propia fundación.

**Figura 3.** Donald Judd, *Untitled* (documento de trabajo), sin fecha. Rotulador sobre papel amarillo, 21,6 x 27,9 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

Pero, al mismo tiempo, aparecen diversas expresiones entre interrogantes, que remiten a tanteos conceptuales y procedimientos configurativos, con los que Judd pretendería alcanzar el mayor grado de complejidad a través de los medios más sencillos. En concreto, destacan a este respecto unos trazos rectangulares poco precisos junto a la pregunta “*stack?*” (“¿apilamiento?”), con los que se supera la definición del objeto aislado, se sitúa a éste en una serie, y se establece la proporción de los espacios intersticiales.

Los dibujos de Donald Judd no llegarían a ser una planimetría metódica y muchas veces ni siquiera están delineados, seguramente porque la simplicidad de los materiales y el montaje industrial elegido, no requerían más que unas simples fichas con unos dibujos esbozados y ciertas indicaciones. A la vista de todos esos documentos, podría asegurarse que siempre se terminan detallando, al menos, tres aspectos concretos: la forma, la espacialidad y la posición. Primero se establecen sin posibilidad de equívocos todas las cuestiones que hacen referencia a la forma, con la definición geométrica, dimensional y material de las piezas que permite su fabricación. La claridad, precisión y simplicidad del método de representación elegido, parecen muy adecuadas para obtener ese carácter objetual y el distanciamiento del autor.





**Figura 4.** Donald Judd, *Untitled* (documento gráfico de trabajo), 1965. Lápiz sobre papel blanco, 27,9 x 34,6 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

**Figura 5.** Donald Judd, *Untitled*, 1966. Hierro galvanizado, 7 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm cada una de ellas. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Leo Castelli Gallery.

En segundo lugar, se representa la relación entre las partes del objeto o se explicita el modo de repetir varias piezas para formar una serie o progresión<sup>5</sup>, lo que permite incidir sobre la espacialidad del vacío contenido en el interior o entre las referidas partes, y su prolongación en el entorno. El orden compositivo que se desprende de algunos de esos dibujos expresa el carácter seriado de las creaciones, que responde a la continuidad isótropa en un espacio unidireccional (Rojo y Tuñón, 1993, p. 6). De esa manera, Donald Judd manifiesta los mecanismos que utiliza en la composición de sus obras que, respondiendo a ese orden sencillo de colocar “*una cosa tras otra*”<sup>6</sup>, se oponía al carácter reduccionista, simplista e infantil, con el que la opinión de la crítica y del público en general estaba tildando su obra. Lejos de todas esas lecturas sobre sus creaciones, el artista defendería una interpretación de las mismas reflexiva y compleja, puesto que:

<sup>5</sup> Autores como Simón Marchán han profundizado en todo ello de una manera más extensiva, considerando que, “*cuando en las creaciones de Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt o Robert Smithson aparecen varias unidades que configuran el plural, [...] estas suelen ser repeticiones de lo idéntico o permutaciones, que no dejan lugar a dudas sobre sus intenciones de obtener la wholeness*” (Marchán, 1994, p. 32).

<sup>6</sup> Reconocidos expertos han establecido el origen de esa fórmula compositiva a la que Judd aludía, en la secuencia rítmica de la poesía de la escritora norteamericana Gertrude Stein. Posteriormente, y de manera paralela al Minimal Art, la repetición como mecanismo compositivo se desarrollaría en otros ámbitos como el de la música, con figuras de la talla de John Cage.

La repetición, adición o yuxtaposición sistemáticas de un elemento neutro y riguroso, realizado industrialmente, concentran toda la intensidad del gesto creador en la distribución elemental, que es la finalidad misma de la obra (Maderuelo, 2008, p. 126).

En tercer lugar, la elección de un punto de vista único y característico, sin ambigüedades, permitiría establecer inequívocamente la posición del objeto con respecto al plano horizontal y las paredes. Esto se deduce claramente de la utilización predominante por parte del artista de la axonometría o el sistema diédrico, que lleva implícita por naturaleza la definición de unos ejes y planos de referencia ortogonales. Es preciso señalar que un croquis tan elemental, aunque pueda considerarse como un dibujo que se mueve en lo precario, sería muy coherente con el ideario minimalista de conseguir más con menos y de establecer unos parámetros mucho más ricos de lo que se podría esperar en un primer momento.

Una caballera frontal delineada a lápiz (Figura 4), en el esquematismo de sus pocos trazos, refleja muy bien las características del método de representación de Judd. El tipo de dibujo a línea, sin detalles, sombras ni texturas, resulta muy pertinente para poner el acento en la geometría de los elementos, que se conciben como formas simples, como cajas ideales desmaterializadas. Se rotulan sólo las cotas imprescindibles para definir toda la serie: tres para la pieza estándar y una para la separación con la siguiente. Las pocas anotaciones que se añaden son significativas del credo minimalista. Se elige un material industrial, “*GAL. IRON*” (“*acero galvanizado*”), pero se prescribe todo tratamiento: “*NO PAINT*”. Se precisa mucho el tipo de juntas, con expresiones como “*SOLDERED SEAMS*” (“*uniones o costuras soldadas*”), y se previene además contra otras opciones: “*NO PITT. [ED] SEAMS*” (“*no costuras deshilachadas*”). Además, se establece algo muy característico de la espacialidad minimalista, la seriación: “*5 OR MORE BOXES, FLOOR TO CEILING*”. Un dibujo simple que basta para conseguir un potente resultado plástico, como se aprecia en una imagen de la obra construida (Figura 5). Queda así claro que el número de piezas no es fijo, y lo importante es que sean las necesarias para ocupar toda la altura y dar la sensación de que la serie atraviesa el suelo y el techo, como un continuo infinito.

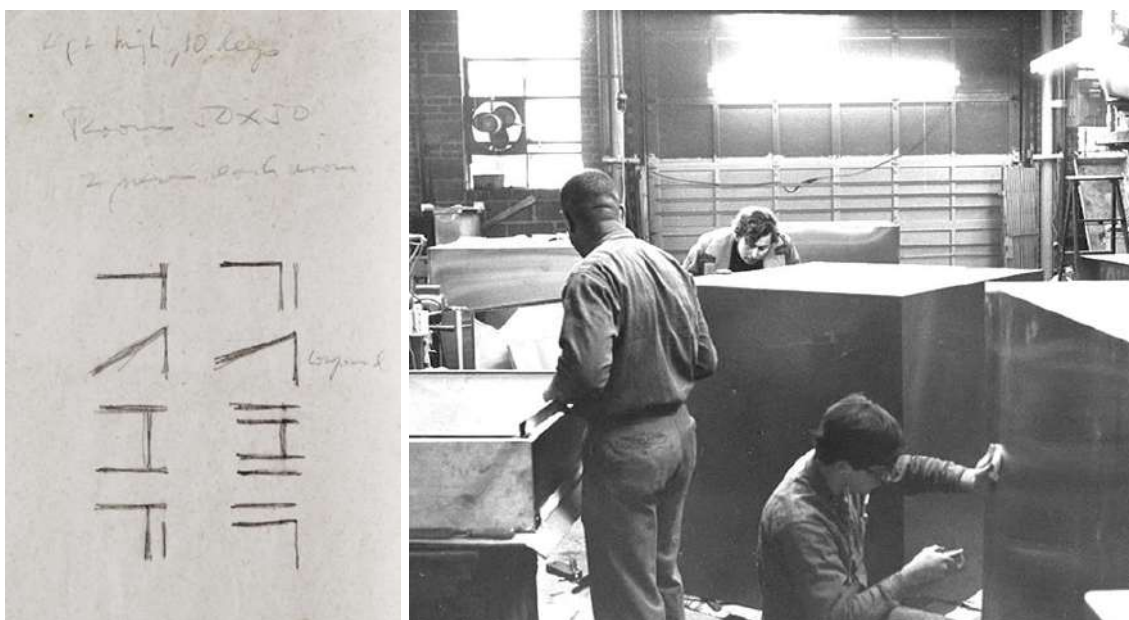
Esa acertada combinación de un dibujo muy claro con los mínimos textos necesarios para interpretarlo, sería otra característica relevante del sistema de representación de Judd. Sus croquis tienen todas las peculiaridades del llamado *iconotexto* (Nodelman, 1988), y se benefician de esa simbiosis imprescindible en otros ámbitos, como puede ser el mundo del cómic, la comunicación o los documentos técnicos. En ese *significante múltiple*<sup>7</sup>, lo gráfico se encargaría de la denotación, para definir la forma, mientras que lo verbal proporciona la connotación, para adquirir relaciones y significados. Las pocas palabras que aparecen inciden en aspectos materiales, que de un modo paradójico conducirán a un mundo de *alusiones e ilusiones*, en contradicción con el propio anhelo minimalista de una objetualidad autónoma.

<sup>7</sup> Esta expresión se relaciona con el análisis estructural realizado por el semiólogo y crítico francés Roland Barthes, que contribuyó a la difusión de las teorías estructuralistas de los años sesenta.

### 3.2 El detalle constructivo como materialización de la obra

Desde esos croquis que componen la fase inicial de su trabajo, Donald Judd completa la definición preliminar de sus objetos específicos. Pero antes de pasar a su construcción física en el espacio, y tras haber concretado la composición de esas creaciones, el artista tendría que dar respuesta a la utilización de los nuevos materiales de procedencia industrial de los que se servía el Minimal Art, y que además respondían a unas técnicas y unos procedimientos muy precisos. Así mismo, la deseada intensidad objetual iba a depender del acierto en la disposición de todas las juntas de los elementos que integrarían sus obras (Figura 6), una necesidad compartida con las disciplinas afines de la moda, el diseño industrial o la arquitectura.

71



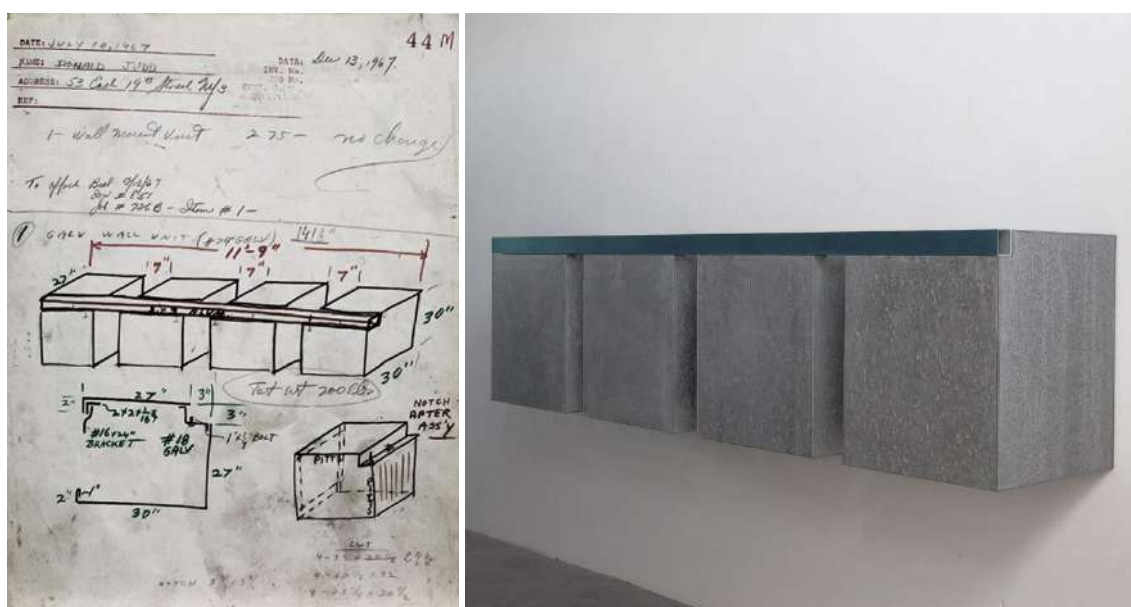
**Figura 6.** Donald Judd, *Untitled* (documento gráfico de trabajo), 1981. Lápiz sobre papel, 27,5 x 20,8 cm (fragmento). Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

**Figura 7.** Donald Judd inspeccionando la construcción de uno de sus *objetos específicos* en el taller de Bernstein Brothers. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de Art21 Magazine.

Dando continuidad al proceso creativo, Judd elaboraba toda una serie de planos de taller para dar las pautas e instrucciones precisas en la construcción de esos diseños, que encargaba a talleres con personal técnico como Bernstein Brothers, con quien trabajaría en la mayoría de sus *objetos específicos*. El hecho de recurrir a nuevos materiales y técnicas industriales, delegando la fabricación y montaje en esas empresas externas, hacía necesario indicar todo un conjunto de detalles constructivos y especificaciones técnicas, que no dejaran lugar a dudas sobre la ejecución precisa de sus obras escultóricas (Figura 7).

Si se examinan algunos de estos documentos detenidamente (Figura 8), la referencia al ámbito arquitectónico e industrial es evidente. Todos ellos comenzaban con una breve descripción técnica donde, a modo telegráfico, el artista enuncia las características materiales y dimensionales, como si se tratara de una memoria constructiva o de una ficha

técnica para la fabricación de los elementos constructivos del proyecto arquitectónico. De esa manera, Judd asume el control de un sistema productivo que requiere de algunos intermediarios, a los que se deben transmitir esas especificaciones más concretas de los diseños previamente conceptualizados en sus bocetos. Así, pasa entonces a definir gráficamente todas las medidas de esos diseños que habría esbozado de manera inicial en sus croquis, prestando gran atención a la manera en la que los materiales se articulan para conseguir el carácter holístico o de totalidad en la percepción final de sus objetos (Figura 9). Como apunta el arquitecto Peter Zumthor en clara referencia a este tipo de creaciones<sup>8</sup>, los ensamblajes que Judd define a lo largo de estos planos de detalle quedarían subordinados a la obra en su conjunto, a la totalidad de las formas que la constituyen:



**Figura 8.** Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #44M*, 1967. Lápiz y rotulador sobre papel blanco, 21,5 x 28,0 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

**Figura 9.** Donald Judd, *To Susan Buckwalter*, 1964. Hierro galvanizado y aluminio lacado en azul, 76,2 x 358,1 x 76,2 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la propia fundación.

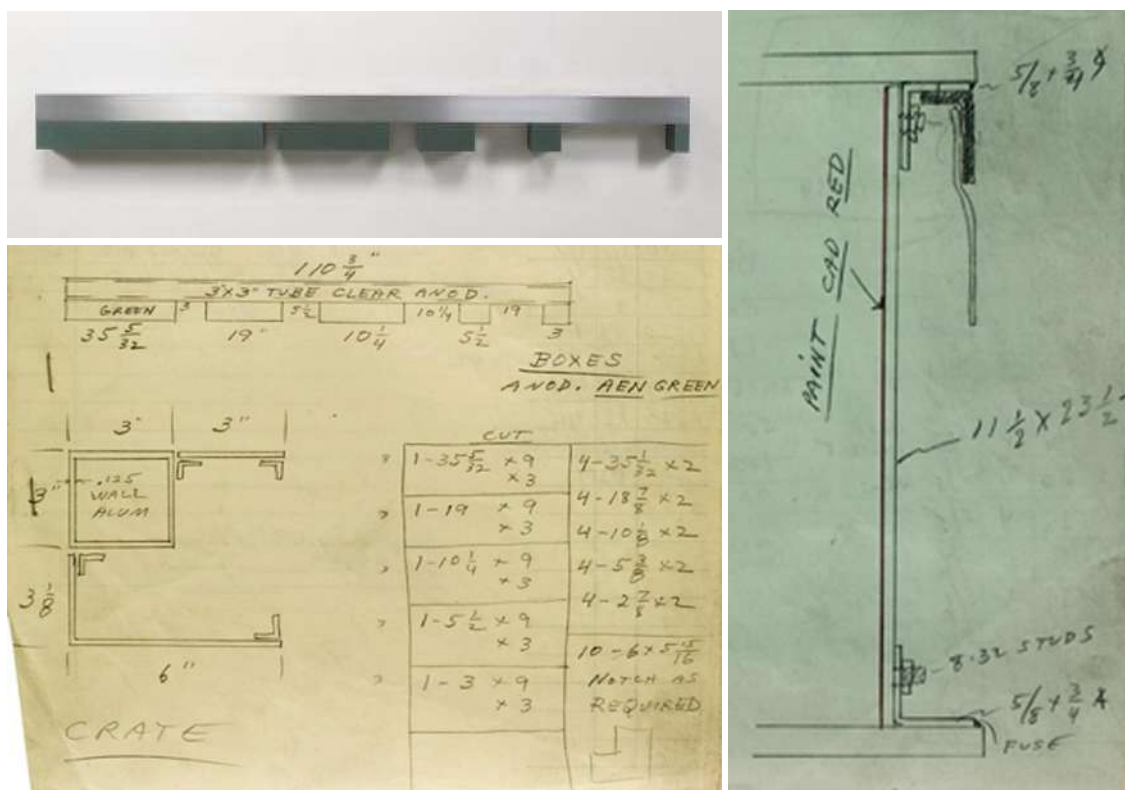
Es muy instructivo ver el modo directo [...] con que se ensamblan estos objetos artísticos. En estas obras no hay ninguna perturbación de la sensación de conjunto por efecto de partes pequeñas que no tengan nada que ver con el enunciado de la obra. No hay particularidades accidentales que induzcan a 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 obra (Zumthor, 2004, p. 14).

Esta aspiración a la unidad final explica la esmerada selección de la escala gráfica, la vista y la información más adecuadas en los dibujos de Judd. Los recursos gráficos que emplea para confeccionar esa documentación técnica, revelan un extraordinario control de las dimensiones,

<sup>8</sup> El arquitecto suizo alude a autores como Joseph Beuys y Mario Merz, para explicar cómo muchos artistas de las décadas de los años sesenta y setenta recurren, en sus instalaciones u objetos artísticos, a los métodos de ensamblaje y unión más sencillos. Reconoce en sus composiciones espaciales un hábil trabajo, cuyo fin es dar forma a un todo mediante un conjunto de partes.

gracias al cual va a detallar la información que se precisa para la construcción de sus objetos. Se especifica de ese modo hasta el último de los elementos que componen cada detalle constructivo, porque se considera que sólo desde un control minucioso de la proporción y la escala es como podría alcanzarse un espacio coherente y sugestivo (Noever, 2003, p. 27).

Como manifiesta su propio planteamiento, Judd concede una gran importancia al manejo de la escala en su trabajo (Tuchman, 1981, p. 27), que tendría su reflejo en el contraste entre el considerable tamaño de las obras, y las pequeñas proporciones de los detalles que proyecta para su construcción (Figuras 10 y 11). A pesar de trabajar con un amplio abanico de elementos de reducidas dimensiones y espesores, algunos de sus objetos llegan a requerir para su exposición salas completas, donde su destacada presencia invade un espacio, que obliga al espectador a tomar conciencia de la obra en su contexto espacial. La actividad artística de Judd da muestra así de la multiplicidad de escalas en las que se mueve para llevar a cabo sus *objetos específicos*, llegando a lograr en muchos casos una condición de naturaleza *monumentalista*<sup>9</sup>.



**Figura 10.** Donald Judd, *Untitled*, 1976. Aluminio anodizado en colores verde y natural, 21,0 x 408,9 x 20,3 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través del Nasher Sculpture Center.

**Figura 11.** Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #623B*, 1976. Lápiz sobre amarillo, 21,5 x 28,0 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

**Figura 12.** Donald Judd, *Fabrication Drawing Job #986*, 1975. Lápiz sobre papel verde, 21,5 x 28,0 cm (fragmento). Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

<sup>9</sup> El gran tamaño que llegaron a adquirir algunas de esas obras vendría determinado por la utilización de novedosos materiales de alta resistencia y procedencia industrial, transformados con las técnicas empleadas en el ámbito de la construcción y de la arquitectura.

Al analizar algunos de esos detalles constructivos (Figura 12), se descubre el interés del artista por obtener un resultado de una gran claridad y limpieza, con repercusión en las cualidades del espacio al que aspira. Las cotas y las anotaciones que se añaden, como una continuidad de sus croquis previos, terminarían de definir lo tanteado en esos dibujos, para completar con éxito su materialización física en el espacio. Si se repara minuciosamente en esas especificaciones, nos encontraríamos con tres niveles de definición. En primer lugar, Judd precisa la dimensión de los elementos medida en pulgadas. De ahí pasa a concretar las uniones de esos componentes con los términos “*STUDS*” y “*FUSE*”, en alusión a los tornillos o espárragos, y a las juntas o costuras soldadas. Y, por último, establece los acabados con expresiones como “*PAINT CAD RED*”, para acabar de fijar las disposiciones que completarían su pieza.

En definitiva, todos los dibujos que Judd confeccionó como un dispositivo de instrucción para el montaje de sus diseños, completan de esa forma el desarrollo técnico de su trabajo artístico, orientado a su materialización en un espacio que compartiría con la propia arquitectura, en los términos que se han señalado previamente. Es por ello que esos documentos gráficos analizados ya apuntarían hacia un control material y dimensional de las características de ese espacio, que sería activado de manera posterior a través de la percepción. Las obras escultóricas que realizara Donald Judd se convertirían así en una unidad material, mostrando ante la atenta mirada del espectador unas prominentes cualidades espaciales que, en palabras pronunciadas por el propio artista estadounidense, “*ofrecen algo interesante que mirar*”.

#### **4. Discusión. La construcción de un pensamiento teórico sobre el espacio**

Las cuestiones relativas a la composición y la escala que Donald Judd reflejara a través de los dibujos analizados, además de contribuir en la definición del concepto de espacio a través de una visualidad háptica, evidenciarían la voluntad por conseguir la ansiada totalidad en sus creaciones desde sus cualidades perceptivas. Es la percepción una de las cuestiones clave que completa la configuración de la teoría espacial del artista, desarrollada en sus documentos gráficos, por su importancia en la generación de un espacio, que lograría activarse con sus *specific objects* ante la presencia del cuerpo humano. Así, la construcción de sus creaciones artísticas, desde el conjunto de pautas e instrucciones definidas a través de su exposición gráfica, conducen hacia unos efectos de *presencia* y *evidencia*, obtenidos a través de las propiedades de la Gestalt.

Originados desde la experiencia perceptiva, ambos conceptos han sido interpretados por reconocidos e influyentes críticos de la escena artística como un *antropomorfismo crónico* y *teatral* (Díaz, 2011, p. 47), que contradecía sus planteamientos opuestos a la pintura tradicional. Pero sería justamente en el acto de la percepción donde muchos autores han dado con la clave de su propuesta estética, pues consideran que ese punto intermedio entre “*lo que vemos y lo que nos mira*” inquieta a dicho espectador, que toma conciencia del espacio desde la *presencia* y la *evidencia* de la propia obra. Elaborando así un lenguaje propio, el artista completaba su método escultórico propio, posicionándose a

favor de un espacio físico más potente que el representado sobre una superficie plana, superando la definición de sus dibujos.

A través del repaso efectuado a la documentación gráfica de la que el artista se sirvió en el diseño de sus creaciones escultóricas, se puede comprobar cómo Donald Judd empleaba toda una serie de conceptos arquitectónicos, que configuraron la teoría espacial de su trabajo personal. La utilización de los referidos términos de composición, escala y percepción en la definición de sus objetos, evidenciaba un lenguaje muy personal, que le haría aproximarse a una condición de naturaleza arquitectónica. Todo ese vocabulario que el artista toma prestado de la arquitectura<sup>10</sup>, sería lo que le habría llevado a profundizar en la idea de espacio como algo nuevo en el ámbito del arte, acercando así posturas entre ambas disciplinas.

De esa manera, desde el recorrido efectuado por el dibujo de Donald Judd, se ha podido comprobar cómo éste es más *instrumental* que *expresivo*, al servicio de la construcción final de la obra y la generación de unos valores espaciales arquitectónicos. Frente al dibujo tradicional de aquellos escultores que enfatizaban contornos y sombras, como era el caso de Auguste Rodin o el referido Jorge Oteiza, aquí se prioriza una línea clara sin texturas que no deja lugar a dudas en la descripción técnica de los objetos. Tal y como ha podido probarse, la expresión gráfica está acompañada de textos telegráficos con los que se definen materiales e instrucciones de montaje. A través de los ellos, Judd describe sus creaciones con esos términos alusivos a la composición, la escala y la percepción, que toma prestados de lo edificatorio para profundizar en ese nuevo aspecto espacial, radicalmente nuevo en el ámbito del arte (Judd, 1993, p. 13). Mientras que la pintura y la escultura habían reflexionado sobre la espacialidad desde su representación (Krauss, 1979, p. 30), Donald Judd se propuso hacer esa reflexión construyendo los objetos mismos que la expresaban, del mismo modo en que lo hace la arquitectura:

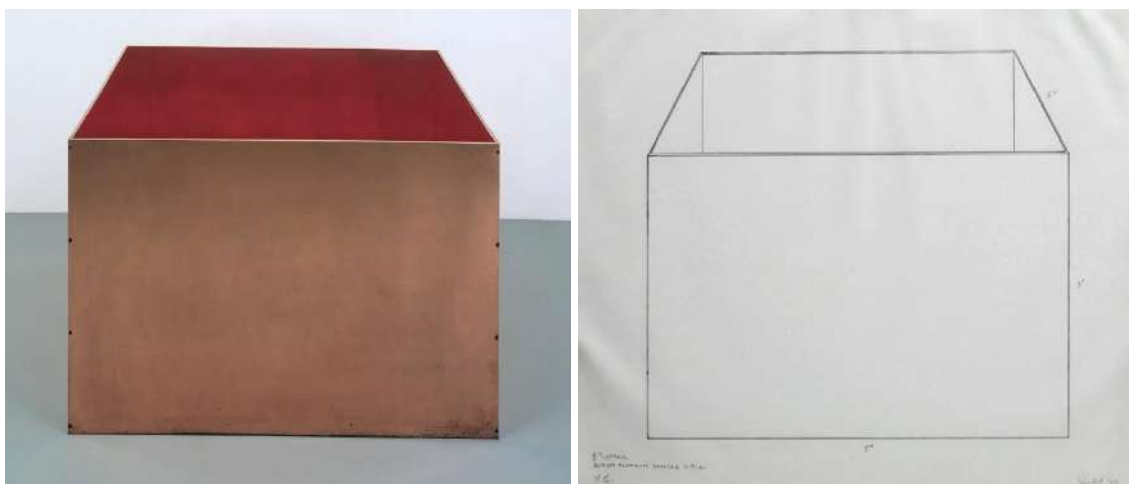
La obra de Judd, de manera general [...], se concibe como una serie de estudios e investigaciones sobre su gran obsesión: traspasar los límites del espacio de la representación y de la abstracción a través de la expansión continua de esos tres aspectos fundamentales del arte: el material, el espacio y el color (Peñaranda, 2013, p. 124).

La importancia del discurso gráfico que empleara Donald Judd radica en esa nueva forma de trabajar, que implicaba un distanciamiento con respecto a las distintas prácticas artísticas que le habían precedido a lo largo del tiempo<sup>11</sup>. Sus dibujos constituyeron de esa manera una parte fundamental de su propuesta, como un estadio previo indisociable de la construcción misma de las piezas, llegando a utilizarlo posteriormente como medio para documentarlas, pues el artista consideraba que su representación fotográfica ofrecía unos resultados no objetivos (Figuras 13 y 14). Esta primacía del dibujo se alejaba de la

<sup>10</sup> Donald Judd habría puesto de manifiesto en sus últimos años de vida la falta de un vocabulario propio del mundo del arte, el cual debería ser reconsiderado desde la disciplina arquitectónica, sobradamente familiarizada con ello, para un mayor desarrollo del conjunto de actividades creativas.

<sup>11</sup> La postura adoptada por Judd hace suya la máxima enunciada por su compañero Dan Flavin de “*no ensuciarse las manos*”, reivindicando un nuevo arte como pensamiento.

importancia que, en cambio, la arquitectura moderna había concedido a la fotografía para representar la nueva espacialidad de carácter atmosférico y dinámico que entonces se había gestado (Zaparaín, 2015, p. 136).



**Figura 13.** Donald Judd, *Untitled*, 1972. Cobre, aluminio y esmalte de color rojo cadmio, 91,6 x 155,5 x 178, 2 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la propia fundación.

**Figura 14.** Donald Judd, *Untitled*, 1973. Lápiz sobre papel blanco grueso y texturizado, 79,5 x 57,5 cm. Fuente: Judd Foundation Archives, obtenida a través de la Sprüth Magers Gallery.

Así, todos aquellos dibujos que Judd realizó entre 1964 y 1994, con los que desarrollaría sus creaciones espaciales, demuestran cómo siguió un proceso creativo, que no deja lugar a dudas en su relación con los propios procedimientos que tienen lugar en el ámbito de la arquitectura. Desde los croquis a los planos de detalle que confeccionara, se descubre la figura de un artista que trabajó con las posibilidades del espacio en unos términos afines a los que podría emplear un arquitecto<sup>12</sup>. El desarrollo y posterior articulación del referido concepto espacial a través de los dibujos que confeccionara a modo de polifonía gráfica, confirmaría de esa manera la condición más representativa de todos sus *objetos específicos*, que se despliegan en la experiencia personal del espectador como auténticos estudios de carácter arquitectónico (Flückiger, 2007).

### Agradecimientos

Este trabajo se ha realizado dentro del Grupo de Investigación ESPACIAR de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (España), al que pertenecen los autores, dedicado al estudio de las categorías espaciales en arquitectura y otras disciplinas artísticas. Este equipo desarrolla el Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el

<sup>12</sup> A pesar de no haber cursado estudios reglados de arquitectura, el creciente interés desarrollado desde su infancia llevaría a Donald Judd a abrir una oficina y un estudio en la localidad tejana de Marfa, desde donde realizaría distintos proyectos hasta su muerte en 1994.



programa estatal de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

## Bibliografía

- Díaz, D. (2011). Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno. *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 49, pp. 29-52. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000100002>
- Flückiger, U. P. (2007). *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea: Birkhäuser.
- Judd, D. (1965). Specific Objects. *Arts Yearbook*, 8, pp. 74-82.
- Judd, D. (1993). 21 February 93. En: Fuchs, R. (ed.). *Donald Judd: Large Scale Works*. Nueva York: Pace Gallery, pp. 9-13.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, pp. 30-44.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- Marchán, S. (1994). *La historia del cubo. Minimal Art y fenomenología*. Bilbao: Rekalde.
- Muñoz, M. T. (2016). Dialéctica material: Donald Judd y Philip Johnson. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, 6, pp. 8-13. Recuperado de [http://polired.upm.es/index.php/proyectos\\_arquitectonicos/article/view/3215](http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/3215)
- Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures*. Athens: University of Georgia Press.
- Noever, P. (2003). *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Nueva York: Hatje Cantz.
- Peñaranda, L. (2013). *El espacio de la ilusión: el caso de Donald Judd*. Barcelona: Erasmus Ediciones.
- Rojo, L. y Tuñón, E. (1993). Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. *Circo*, 2.
- Stangos, N. (1987). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tuchman, P. (1981). *Minimal Art*. Madrid: Fundación Juan March.
- Zaparaín, F. (2015). Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia. *Revista Indexada de Textos Académicos*, 4, pp. 136-143. Recuperado de <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/80>
- Zumthor, P. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.