

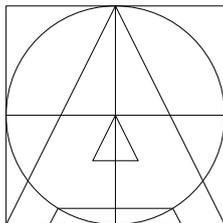
anales

revista de la universidad de cuenca



número 61 (2022)





anales

revista de la universidad de cuenca

Rectora

María Augusta Hermida

Vicerrector Académico

Juan Leonardo Espinoza

Vicerrectora de Investigación

Monserrath Jerves

Directora de Cultura

Jimena Peñaherrera Wilches

número 61 (2022)

Editora

Jimena Peñaherrera Wilches. Univ. de Cuenca

Editora adjunta

Arleti María Molerio Rosa. Univ. de Cuenca

Director

José Luis Crespo Fajardo. Univ. de Cuenca

Consejo Científico

Juana Gil Fernández. Instituto Cervantes de Lyon

Víctor Peralta Ruiz. Univ. Complutense de Madrid

Consuelo Naranjo Orovio. Instituto de Historia-CSIC

Emilio Ros-Fábregas. Institución Milá y Fontanals

Luis Albuquerque. Centro de Ciencias Humanas y Sociales

Miguel Ángel Puig-Samper. Instituto de Historia- CSIC

Javier Collado-Ruano. Univ. Nacional de Educación

Iván César Morales Flores. Universidad de Oviedo

Rubén López Cano. Escola Superior de Música de Catalunya

Corrección de estilo

José Luis Crespo Fajardo. Univ. de Cuenca

Ilustración de portada:

Jessica Monje Narváez

Diseño y diagramación:

Hari Ananda Giraldo V.

Universidad de Cuenca

Dirección de Cultura

Av. 12 de Abril y Agustín Cueva

Teléfono: (593) 74051000 Ext. 1220

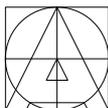
cultura@ucuenca.edu.ec

www.ucuenca.edu.ec

Anales de la Universidad de Cuenca

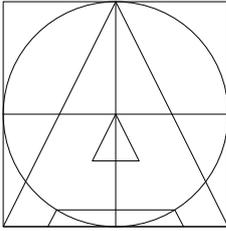
Número 61 - Año 2022

ISSN: 2737-6370



Contenidos

Editorial José Luis Crespo Fajardo	4
De la trama al espacio. Desarrollo y aplicación de la retícula en el trabajo de Donald Judd Pablo Llamazares Blanco	7
Travertinos en formación. Aplicaciones creativas, sostenibles y saludables del aragonito depositado por aguas provenientes de galerías-minas María I. Sánchez Bonilla, Tomás Oropesa Hernández, Mauricio Pérez Jiménez, Francisco J. Viña Rodríguez, Juan A. Álvarez Rodríguez, Antonio-J. Sánchez-Fernández, Attenya Campos de Armas	19
La noción de 'imaginación radical' para cambiar el mundo. Conexiones y disparidades con la visión de Buckminster Fuller Rosa Pera Roca	33
Programación híbrida en Teatros de Ópera: modelos de gestión digital de las obras a partir de 2020 y 2021 Felicitas Casillo	51
Reflexiones en torno a las metodologías y estrategias docentes universitarias dirigidas a la formación en investigación artística Santiago Navarro Pantojo	65
"Soy fortaleza" Jessica Monje Narváez	77



De la trama al espacio. Desarrollo y aplicación de la retícula en el trabajo de Donald Judd

From plot to space. Development and application of the grid in the work of Donald Judd

Pablo Llamazares Blanco

Universidad de Valladolid (España)

pablollamazaresblanco@gmail.com

Fecha de recepción: 01/07/2022

Fecha de aprobación: 15/09/2022

Resumen:

Al margen de la expresión escultórica que Donald Judd desarrolla desde la esfera minimalista, el autor estadounidense explora otras vías creativas, como el trabajo con tramas desde lo superficial. A continuación, se analizan los términos en los que Judd desarrolla ese concepto, y la manera en la que lo aplica en sus creaciones espaciales. Así pues, se acota el estudio a trabajos realizados por el autor a partir de los ochenta, y se analizan de acuerdo con los principios organizativos que se emplean en cada caso. Principios que se sustentan en la aplicación de una retícula como medio en la articulación espacial, y que se analizan para descubrir relaciones entre ellos. Con el estudio se descubre una estrecha conexión entre todas las creaciones analizadas, que se inician con sus series de grabados en el arte, y que se trasladan luego a proyectos e intervenciones en la arquitectura. En definitiva, se detecta la importancia que Judd concede a la retícula en las áreas creativas en las que trabaja en un momento concreto de su carrera, y cómo consigue traducirlo espacialmente, ejemplificando el salto de la trama al espacio.

Palabras clave: *arquitectura, Donald Judd, espacio, grabados, trama.*

Abstract:

Apart from the sculptural expression that Donald Judd develops from the minimalist sphere, the American author explores other creative pathways, such as working with plots from the superficial. Next, the terms in which Judd develops that concept, and the way in which he applies it in his spatial creations, are analyzed. Thus, the study is limited to works carried out by the author from the eighties, and they are analyzed according to the organizational principles used in each case. Principles that are based on the application of a grid as a means of spatial articulation, and that are analyzed to discover relationships between them. With the study, a close connection is discovered between all the creations analyzed, which begin with his series of prints in art, and which are later transferred to projects and interventions in architecture. In short, the importance that Judd grants to the grid in the creative areas in which he works at a specific moment in his career is detected, and how he manages to translate it spatially, exemplifying the leap from the plot to space.

Keywords: *architecture, Donald Judd, space, prints, plot.*

Introducción

Más allá de la expresión objetual de Donald Judd, desplegada desde la década de 1960, el polifacético autor estadounidense desarrolla otras vías de exploración en lo creativo durante la década de los ochenta, donde se resta importancia a lo tridimensional. Una de esas exploraciones se centró en el reconocimiento de las posibilidades del espacio, obtenidas desde el trabajo con una superficie plana. Esto implicaba el enorme reto de no caer en el ilusionismo espacial por el que había abandonado el medio pictórico, examinando las posibilidades de la trama sobre un plano, como vía para acceder a un espacio físico y real. Es decir, Judd recurre a una exploración superficial de la trama, que no se entiende como una representación espacial en dos dimensiones, sino como una operación para la organización del espacio que trasciende el plano.

Supone ésta una exploración desarrollada por otros artistas vinculados a la tendencia minimalista, como es el caso de Carl Andre. Este autor ya había examinado las posibilidades de articulación espacial generadas desde lo superficial, con la creación de suelos que el espectador recorría en su experiencia. Se trataba de propuestas cuyo tratamiento del suelo trazaba un mapa del espacio desde una trama o cuadrícula virtual, determinada en sus coordenadas con elementos unitarios, como sus famosos ladrillos refractarios. Así pues, no existía una presencia del objeto artístico como tal entendido en sentido minimalista, y se ponía atención en las relaciones espaciales y perceptivas del espectador, que se generaban desde el plano del suelo. Algo a lo que Judd se aproxima algunos años más tarde, con los trabajos que se analizan a continuación.

Resulta especialmente interesante el caso de Donald Judd, pues inicia su exploración con las superficies tramadas desde sus series de grabados, y lo traslada luego a algunos de sus proyectos e intervenciones que plantea en la arquitectura. Es precisamente en lo arquitectónico donde la trama y sus posibilidades organizativas sobre el plano adquieren una gran relevancia en la configuración de espacios. Según afirma Francis D. K. Ching al respecto, la articulación del plano del suelo en la arquitectura, ayuda a “definir una zona del espacio dentro de un contexto espacial de mayor envergadura” (2008, p. 100). Algo que, además, permite definir posiciones en el espacio y recorridos de circulación en el mismo. Tras la acotación de ese plano, la concreción de una trama es capaz de proyectarse de manera tridimensional, organizando el espacio en distintas unidades físicas. Es por ello que la continuidad y regularidad de esa trama permite distribuir la espacialidad situada sobre un plano, y organizar sus componentes interiores ahí dispuestos, estableciendo entre ellos una relación conjunta y común.

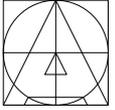
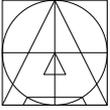


Figura N° 1

Fotografía de Donald Judd posando para Laura Wilson en 1993.
Photo © Laura Wilson. Fuente: Wilson, L. (2016). Donald Judd in Marfa. *Chinati Foundation Newsletter*, 21, 20. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>



Y al margen de su aplicación en la arquitectura, Judd siempre se había sentido atraído por las tramas reconocidas en los patrones geométricos del tejido de tartán, así como por otros elementos de la cultura de Escocia. Así lo reconoce Sterry Butcher al hablar de la música y los tartanes escoceses, cuya estructura configurativa en ambos casos se reconoce en el trabajo de Judd (2012, pp. 17-18). En el caso de los estampados del tartán, y pese a no contar con una ascendencia escocesa, se habría hecho con un gran número de prendas que reproducían sus patrones, como las icónicas camisas con las que se solía vestir (Figura 1). Se trataría de patrones de sobra conocidos en el ámbito de lo arquitectónico, como en la obra más temprana de Frank Lloyd Wright, de raíces galesas, así como en algunos de los proyectos firmados por Louis I. Kahn.

En el caso de Judd, esos motivos que comprenden los referidos cuadros escoceses, se trasladarían de manera directa a unas series de grabados, que inicia a finales de los ochenta. Grabados en los que reproduce determinadas tramas, que también persiguen una activación espacial en su percepción. Y a partir de esta experiencia, desarrollada desde la impresión sobre papel, Judd es capaz luego de emplear esas posibilidades de la trama en la organización espacial de ciertas propuestas arquitectónicas. Propuestas que desarrolla en esos años, trabajando en distintas escalas, y que supone la traslación directa de sus ideas del arte a la arquitectura. Así, y sin caer en los efectos ilusionistas que rechazaba, Judd es capaz de generar un espacio desde la trama, trabajando únicamente desde una disposición reticular de líneas sobre el plano.

Exploración de la trama con series de grabados

Cómo se ha avanzado en la introducción, Judd lleva a cabo la referida exploración de la trama desde la técnica del grabado, a la que recurrió desde sus inicios artísticos. Ha sido Brenda Danilowitz quien ha abordado con mayor profundidad esta serie de obras, y por tanto supone un referente como punto de partida a este respecto. Es de destacar su aproximación rigurosa a la aplicación de la técnica por parte de Judd, por la cual reconoce el proceso indirecto, experimental y colaborativo propio del medio, que sigue de forma escrupulosa el artista (Danilowitz, 2014, pp. 5-6). Pese a los condicionantes propios de la técnica, Judd llevó a cabo su exploración en el medio, y lo hizo de una manera cómoda como él mismo reconociera: “creo que es un poco contradictorio para mí hacer grabados, pero me gusta hacerlos” (Poetter, 2011, p. 121).

En la definición de sus patrones, Judd iniciaba un proceso de diseño con dibujos, desde el que obtenía un repertorio de soluciones tramadas, para trasladar luego a sus grabados. En este punto ya se reconoce una primera definición de dos rectángulos concéntricos, sobre la que se superponen toda una serie de líneas ortogonales, dispuestas a intervalos regulares. Se trata de bocetos y modestos tanteos gráficos, con los que el artista también toma decisiones relativas a la tonalidad cromática de los elementos de las tramas. Esto se aprecia muy bien en series como la realizada en 1990, recogida de una manera parcial (Figura 2), en la que se llegan a incluir hasta tres colores por grabado, y donde las líneas adquieren distintos grosores. Se sabe además que muchos de los bloques de madera en cada serie, sirvieron para su reproducción posterior en otros colores.

Como se puede advertir en estos trabajos, aquellos aspectos compositivos basados en un equilibrio de contrastes desplegados en una trama no constituían ninguna novedad, pues artistas del grupo De Stijl ya habían apostado mucho antes por ello. Se reconoce todo esto en propuestas como las de Piet Mondrian, figura relevante del movimiento, quien ejemplifica en sus obras tales principios creativos. Obras configuradas desde todo un conjunto de líneas negras y perpendiculares, superpuestas a un fondo blanco, que conducen a la organización de distintas áreas cromáticas, buscando un equilibrio de la superficie. A este respecto cabe señalar que su obra, y la de otros artistas europeos, fue expuesta en la ciudad de Nueva York a mediados del siglo XX (Cohen-Solal, 2014, pp. 28-29), causando un gran impacto sobre aquellos autores que se estaban iniciando en el arte. Como aportación novedosa, Judd incluyó en sus grabados una componente simétrica, con la que circunscribía el patrón de la obra al formato.

A la vista de sus grabados, destaca la lógica de variaciones con las que Judd sorprende a la percepción visual, haciendo reconocibles los trabajos individuales dentro del esquema general de conjunto que reproduce cada serie. Además, es de destacar el dialogo que se produce por parejas de obras, expresando una condición alternativa de lo positivo y lo negativo desde su contenido interior. Pares de trabajos que, según Richard Schiff, pueden ser interpretados por el espectador como semejantes u opuestos, “semejantes en su estructura y opuestos en sus colores” (2010, p. 18). En todo caso, la simultaneidad cromática disminuye la rigidez de su presentación, aunque altera la percepción nítida de conjunto. Algo explorado previamente por Josef Albers con su obra, donde analizó los límites entre lo físico de una pintura y lo psíquico de su percepción.

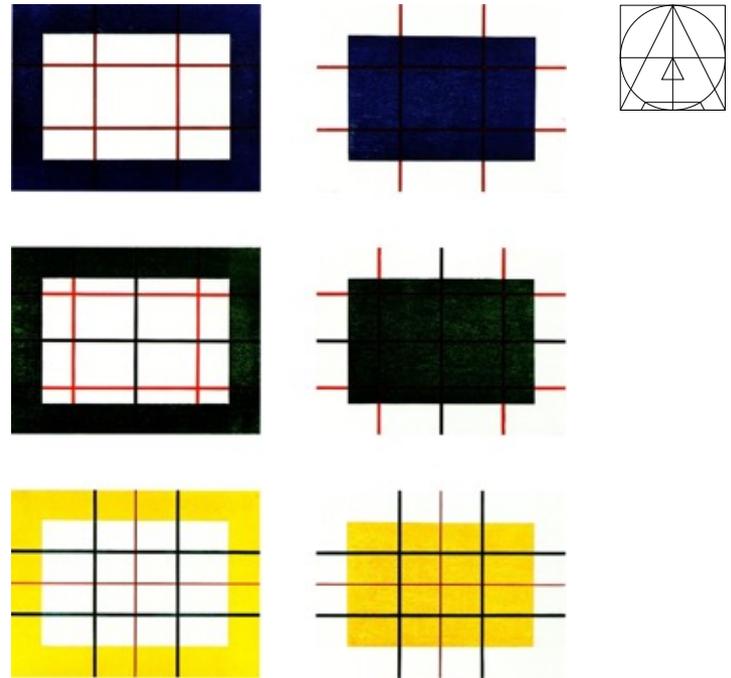
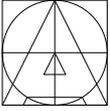


Figura N° 1
Donald Judd, *Series of Twenty Untitled Woodcuts (Six Works)*, 1992-1993.
Donald Judd Art © Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.
Fuente: Schellmann, J. y Jitta, M. J. (1996). Donald Judd: Prints and Works in Editions,
123. Edition Schellmann.

Sobre estos trabajos se reconoce una primera lectura, errónea en su planteamiento, que identifica masas de color y tramas superpuestas en un espacio acumulativo. Un hecho que hablaría de una profundidad interna, y por tanto de un espacio representado sobre la superficie bidimensional del papel, en lo que sería una espacialidad ilusionista, contraria a sus propios principios. Sin embargo, y dado el planteamiento con el que Judd está trabajando en estos años, parecería más acertado pensar que sus gra-



bados reproducen una realidad configurativa en su origen, con capacidad extensiva desde sus bordes. Así pues, en sus obras se hace explícita la capacidad organizativa de la trama, para ordenar aquella realidad que supera sus límites. Una circunstancia que sería trasladada a ciertos trabajos de arquitectura, en los que la trama juega un papel determinante.

Organización superficial de los Concrete Buildings

Como se ha avanzado, en alguna de las acciones arquitectónicas desarrolladas por Judd en paralelo a sus grabados, éste descubrió en la trama el recurso configurativo más idóneo. Así lo entendió cuando se apoyó en esa retícula para diseñar diez edificios de hormigón en Marfa, Texas, con objeto de disponer de espacio museístico, residencial y de oficinas. El proyecto surge de la relación mantenida con la Dia Art Foundation, tras establecerse ésta en la localidad, con la que se firmaron acuerdos para la realización de determinadas obras de arte. Obras que, ante la necesidad de exponerlas, hizo pensar en un complejo expositivo de varias construcciones, como así se desprende de una nota del 30 de marzo de 1983: “proporcionar nuevos edificios necesarios para la instalación de mis obras, realizadas bajo el contrato inicial” (Gachot, 2016, p. 27).

Para llevar a cabo la ordenación de sus edificios, se realizó una primera operación de organización, resuelta desde la superposición de dos retículas en el terreno. Una primera fue ideada como una malla integrada por doce cuadrados de 36 metros de lado, que en su conjunto configuraban un rectángulo de 144 x 108 metros. Con esa base, se planteó la posibilidad de emplazar un edificio en cada uno de los diez cuadrados perimetrales que componían

el rectángulo total, liberando el espacio de los dos cuadrados centrales. El segundo orden reticular, superpuesto al anterior, supuso una segunda retícula para la conexión de los diez edificios, generando un recorrido de comunicación por el conjunto. De esa forma se definían las dos cuadrículas a las que Judd se habría referido: “una mayor pero no lineal, y otra menor pero lineal” (1989, p. 89). Dibujos como el que aquí se rescata demuestran la presencia de esa doble retícula enunciada por el propio autor (Figura 3), presente en los desarrollos posteriores del proyecto.

De ese desarrollo destaca uno de los dibujos que fuera realizado para el proyecto por Claude Armstrong, uno de los arquitectos que colaboraron con Judd, resumiendo las características de la propuesta en clave minimalista (Figura 4). En cada una de las esquinas se dispuso información técnica de las construcciones, reservando el espacio central para narrar, en perspectiva axonométrica, el sistema configurativo de la trama doble. Destacaría gráficamente aquello relativo a los recorridos de comunicación, entendiéndose su funcionamiento con las volumetrías de los diez edificios planteados. Cabría añadir, además, la información gráfica que incorpora el dibujo en relación con las volumetrías de los edificios. Volumetrías que, apoyándose de nuevo en lo modular, se resolvían como tramas de fachada en la organización de aperturas.

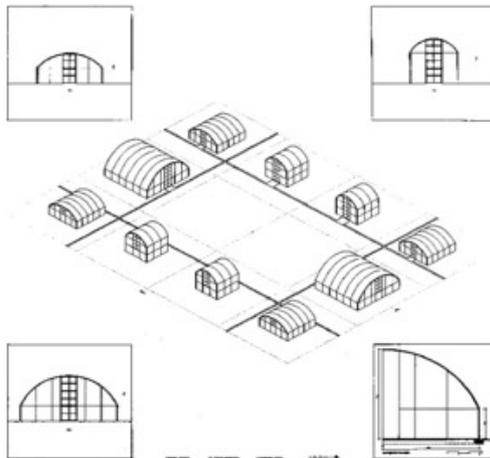
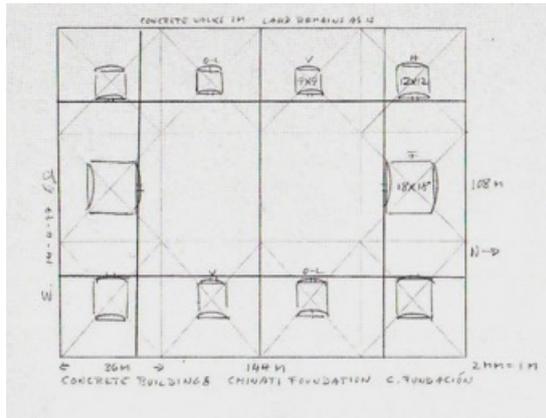


Figura N° 3

Donald Judd, *Plan for Concrete Buildings*, 1987.

Image © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas. Fuente: Judd, D. (1989). *Concrete Buildings*. En M. Stockebrand (Ed.), *Donald Judd Architektur* (p. 89). Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz.

Figura N° 4

Claude Armstrong, *Drawings for Concrete Buildings*, 1989.

Image © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas. Fuente: Gachot, R. (2016). *Donald Judd: The Concrete Buildings*. *Chinati Foundation Newsletter*, 21, 41. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>



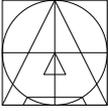
Figura N° 5

Fotografía de los Concrete Buildings.

Image © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas. Fuente: Judd, D. (2016). *Concrete Buildings*. *Chinati Foundation Newsletter*, 21, 93. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

A la vista de lo anterior, se hace evidente la relación entre los Concrete Buildings, como así se denominado el proyecto, y sus series de grabados desarrolladas en paralelo. Como en estas obras, la trama representaba un microcosmos en su origen, a modo de patrón extensible, siendo en este caso una cuestión más factible, por la ausencia de limitaciones en sus bordes. Constituía el proyecto el deseo de definir un modelo ideal de museo, que tuviera la capacidad de crecer en dichos bordes si era necesario.

La propuesta formó parte de aquel conjunto de proyectos de Judd que no llegaron a ejecutarse, al



menos en su totalidad, como consecuencia, según Marianne Stockebrand, de una indefinición técnica que no hacía viable sus construcciones (2010, p. 37). En este caso se iniciaron las obras en 1988, y se detuvieron en octubre de ese mismo año, con tan solo dos de los edificios realizados (Figura 5). Parece que la baja calidad del resultado, los sobrecostes y la falta de recursos económicos, habrían motivado la detención de los trabajos de construcción (Gachot, 2016, pp. 38-39). A su vez, las deficiencias estructurales detectadas hicieron inviable la reanudación de las obras. En cualquier caso, destaca el proyecto por su aplicación directa de la trama explorada con sus grabados, en una traslación directa de ideas del arte a la arquitectura.

Articulación expositiva desde retículas en planta

Además del proyecto anterior, Judd también recurre a la retícula en la organización de espacios interiores, en propuestas que vuelven a estar relacionadas con la ordenación de espacios expositivos. Esto surge a través del comisario austriaco Peter Noever, tras su nombramiento como director del Museo de Artes Aplicadas de Viena en 1986. Ante la decisión de rediseñar el proyecto museístico, Noever invitó a artistas contemporáneos, entre los que se encontraba el propio Judd, para redefinir la exhibición de la colección. Se trataba de una acción encaminada a corregir una situación apuntada por la crítica, relativa a la mala adecuación expositiva a nivel internacional, en museos y galerías. Pese a unas primeras dudas iniciales, Judd aceptaría el encargo de Noever, resolviendo algo que les correspondía a los comisarios (Köhler, 2004, p. 105).

El encargo consistía en la reorganización de una de las salas del museo, que incluía una colección de

mobiliario austriaco y alemán. Muebles que ejemplificaban el desarrollo tipológico, técnico informal de estos objetos, experimentado entre los siglos XVII y XVIII. Pero de entre todo aquello que Judd debía integrar desde sus claves creativas, destaca por su singularidad una estancia original del Palais Dubsky de Brno. Una habitación considerada una obra en sí misma, que debía integrarse en la sala expositiva de mayor tamaño. A pesar de las dudas iniciales, Judd se vio asesorado por el experto en artes decorativas Christian Witt-Döring, con quien tomó las decisiones de la propuesta expositiva. No obstante, en lo que se refiere a la configuración general de la sala, se reconocen aquellos principios de la trama que Judd estaba empleando en otros trabajos. Así pues, parece que el artista se habría encargado de organizar el mobiliario sobre una retícula espacial, dando lugar a la propuesta final (Figura 6).

Con la inclusión de la referida estancia en la sala principal, se fijaba un esquema casi concéntrico, que definía la posición de dos recintos. Más allá de eso, el reto consistía en organizar adecuadamente el ámbito espacial principal con los objetos de la colección. Al examinar la colocación final de los mismos, y desde un proceso de análisis inverso al desarrollo de la propuesta, podrían reconocerse algunos de los principios configurativos que Judd habría seguido en la organización de la muestra. De esa manera, se identifica un primer trazado de líneas ortogonales al recinto, que conecta aquellas posiciones que presentan los objetos. Se trataría de una retícula virtual, reconocida en su organización, desplegada con aparente isotropía en los límites de la sala principal. Algo que habría servido en la modulación del espacio y en su armonización visual.

Con posterioridad a esa intervención en el Museo de Artes Aplicadas de Viena, Judd tuvo otra oportu-



Figura N° 6

Fotografía interior de la sala barroca del Museo de Artes Aplicadas de Viena, tras la intervención de Donald Judd. Photo © Katrin Wißkirchen / Museum für Angewandte Kunst, Wien. Fuente: Museum für Angewandte Kunst Wien. (s.f). Baroque Rococo Classicism. https://mak.at/en/program/exhibitions/baroque_rococo_classicism

tunidad para organizar espacialmente otro recinto expositivo. De nuevo, volvería a recurrir a las posibilidades ordenadoras de la trama desde la superficie del suelo, haciéndolo así mismo desde una presentación explícita de la misma. En este caso, Judd propondría una intervención puntual en el Paleis Lange Voorhout de la ciudad de La Haya, tras la invitación que recibiera por parte de Rudi Fuchs, comisario y crítico de arte holandés. Según ha apuntado Köhler, la invitación por parte de Fuchs habría surgido después de que la administración local propusiera a éste rediseñar el espacio del palacio, para adaptarlo como museo (2004, p. 108). Pero lo que pudo constituir una ocasión para que Judd desarrollara sus ideas sobre la presentación del arte, se quedó finalmente en el diseño del suelo. Así pues, el artista planteó una actuación menos ambiciosa, en la que se apoyaría en lo explorado desde la retícula.

En la redefinición de ese suelo, Judd trató de desplegar una estrategia de actuación coherente en su conjunto, a pesar de que la planta se componía de diferentes salas. Es por ello que trató de integrar desde lo espacial las distintas áreas estanciales, con un trabajo desarrollado únicamente con el suelo. Ya

en sus primeros esbozos (Figura 7), se identifican líneas que atraviesan y vinculan esas estancias, en un trazado unificador que empieza a ser tanteado en su modulación. En cuanto a su materialidad, se habría optado por la madera en una combinación de colores, generando una retícula con continuidad en todas las estancias. En otros dibujos, como el del 19 de marzo de 1992 (Figura 8), se reconoce con claridad el trazado final en planta, que seguía una proporción elemental de cuartos, tercios y mitades. Ese patrón geométrico esbozado, sería realizado finalmente con cinco tipos de madera diferentes: fresno, angelique, kambala, wengué y merbau. Se habría tratado de maderas empleadas en la ejecución de líneas ortogonales, generando una trama compleja en su superposición. Una red estudiada al detalle por Judd en sus encuentros, con combinaciones como las que se aportan (Figura 9).

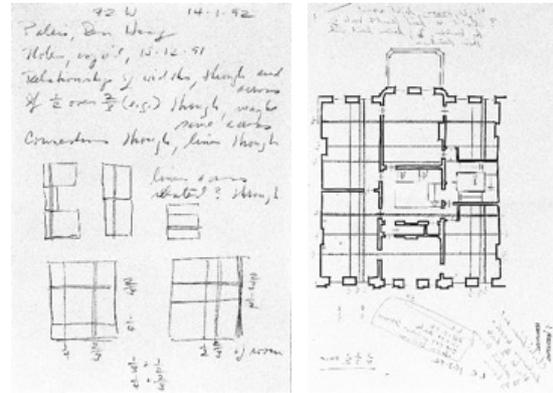
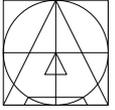


Figura N° 7

Donald Judd, *Sketch and Notes for the Wood Work*, 1992. Image © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas. Fuente: Escher in Het Paleis. (s.f). Donald Judd's Parquet. <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

Figura N° 8

Donald Judd, *Drawing of the First Floor*, 1992. Image © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas. Fuente: Escher in Het Paleis. (s.f). Donald Judd's Parquet. <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

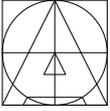


Figura N° 9

Fotografías de los encuentros del suelo del Paleis Lange Voorhout de La Haya. Photo © Escher in Het Paleis, Den Haag. Fuente: Escher in Het Paleis. (s.f.). Donald Judd's Parquet. <https://www.escherinhetpaleis.nl/the-palace/donald-judds-parquet/?lang=en>

Figura N° 10

Fotografía de una sala del Paleis Lange Voorhout de La Haya. Photo © Arjen Veldt / Escher in Het Paleis, Den Haag. Fuente: Which Museum. (s.f.). Escher Museum and its collection. <https://whichmuseum.com/museum/escher-museum-the-hague-210>

Suponen esos encuentros reconocidos al recorrer la planta, fragmentos que con cierta autonomía se van desplegando en las salas del edificio, configurando una retícula que se extiende con carácter unificador por todas las estancias. En ese recorrido expositivo que sigue el espectador, éste va descubriendo toda una serie de conexiones visuales a través de la superficie, en lo que reconoce un diseño que responde a una idea común. Y lejos de lo que podría entenderse como un diseño disruptivo en la espacialidad de las salas, la propuesta de Judd habría supuesto todo lo contrario. Por un lado, conseguía vincular todos los espacios del museo desde un diseño integrador y, por otro, presentaba un sistema de ordenación y cruce de coordenadas para acomodar el contenido expositivo (Köhler, 2004, p. 108). En definitiva, recurre a las posibilidades de la trama al igual que hiciera en Viena, pero aquí se hace visible (Figura 10). Y en su resultado, la retícula consigue guiar el recorrido y distribuir los elementos que integran el museo.

Consideraciones finales

A la luz de lo que se ha expuesto, pueden hacerse unas consideraciones finales como cierre del discurso seguido. En primer lugar, es preciso señalar que el empleo de la retícula por parte de Donald Judd, sucede como una evolución lógica de su trabajo previo. Sin embargo, es en los años ochenta cuando lleva a cabo una exploración más profunda de las implicaciones espaciales de la trama, y fundamentalmente lo hace a través de algunas series de grabados. Una técnica artística con la que estaba muy familiarizado, pues la habría empleado desde el inicio de su trayectoria artística. La importancia de estas obras radica en haber conseguido, desde la superficie del papel, aludir a una organización

espacial que trasciende el plano, sin caer en los efectos ilusionistas a los que siempre se opuso de manera categórica.

Esa organización explorada en sus grabados, donde la trama se revela como mecanismo fundamental en la organización de áreas y regiones, fue aplicada por Judd en proyectos desarrollados en paralelo en la disciplina arquitectónica. Una aplicación llevada a cabo en diferentes escalas, donde el autor trabaja con una malla situada en el plano del suelo, que le permite generar una espacialidad de la que el espectador participa. A partir de lo aportado, y por la envergadura del proyecto, destaca a este respecto lo realizado en su proyecto de los Concrete Buildings, donde parece directa la traslación de ideas. Se reconoce en su diseño una trama generada como combinación de dos órdenes, los cuales sirven a Judd para definir las posiciones de diez construcciones, y organizar al mismo tiempo los recorridos expositivos que las conectan. Es por ello que, con el análisis ofrecido y a la luz del material gráfico aportado, la organización de este proyecto y sus grabados se reconocen como parte de una misma exploración.

Así mismo, se confirma una segunda aplicación de la retícula en la organización de espacios interiores, prueba de esas posibilidades del trabajo superficial con lo tramado. Una retícula que subyace en la ordenación de los objetos históricos del Museo de Artes Aplicadas de Viena, y que se hace explícita en la articulación espacial del Paleis Lange Voorhout de la Haya. En ambos casos sigue comprobándose la presencia de ciertos órdenes configurativos, explorados con sus grabados, que confirman de nuevo aquella relación interdisciplinar que se establece en todo el trabajo creativo de Donald Judd. En estos casos, y de manera análoga a lo que sucedía con

los Concrete Buildings en el exterior, las tramas resuelven la presentación de objetos expositivos en el espacio, al tiempo que definen las direcciones que articulan el recorrido.



Bibliografía

Butcher, S. (2012). Judd, Bagpipes, Tartans, and Time. *Chinati Foundation Newsletter*, 17, 16-19. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter17.pdf>

Ching, F. D. K. (2008). *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Editorial Gustavo Gili.

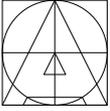
Cohen-Solal, A. (2014). Visual Arts. En A. Cohen-Solal, P. Goldberger y R. Gottlieb (Eds.), *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965* (pp. 6-125). Thames & Hudson.

Danilowitz, B. (2014). Donald Judd: Some Aspects of His Prints. *Chinati Foundation Newsletter*, 19, 4-13. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter19.pdf>

Gachot, R. (2016). Donald Judd: The Concrete Buildings. *Chinati Foundation Newsletter*, 21, 24-92. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter21.pdf>

Judd, D. (1989). Concrete Buildings. En M. Stockebrand (Ed.), *Donald Judd Architektur* (pp. 88-89). Westfälischer Kunstverein y Edition Cantz.

Köhler, T. (2004). *Donald Judd: Architekturen und Projekte, 1968-1994* (Tesis Doctoral, Technische Universität Darmstadt). https://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/546/1/Judd-Publ_final.pdf



Poetter, J. (2019). Back to Clarity: Interview with Donald Judd, 1989. En K. Bell, A. Gray y A. Whitney (Eds.), *Donald Judd* (pp. 109-124). Steidl Verlag y David Zwirner Books.

Shiff, R. (2010). On Donald Judd's Concrete Works. *Chinati Foundation Newsletter*, 15, 18-25. <https://chinati.org/wp-content/uploads/2019/11/newsletter15.pdf>

Stockebrand, M. (2010). The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (pp. 12-49). Chinati Foundation y Yale University Press.

UCUENCA

CULTURA

artes
música
teatro
literatura
danza
cine

   /CulturaUCuenca