

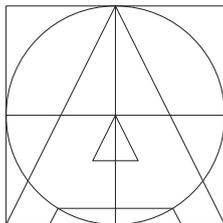


anales

revista de la universidad de cuenca

número 62 (2023)





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 62 (2023)

Editora

Jimena Peñaherrera Wilches. 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 Alburquerque. 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

Juan Luis Crespo Fajardo. Univ. de Cuenca

Ilustración de portada

Juan Largo

Diseño y diagramación

Galo Mosquera

Universidad de Cuenca

Dirección de Cultura

Av. 12 de Abril y Agustín Cueva

Teléfono: (593) 74051000 Ext. 1220

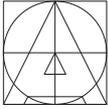
cultura@ucuenca.edu.ec

www.ucuenca.edu.ec

Anales de la Universidad de Cuenca

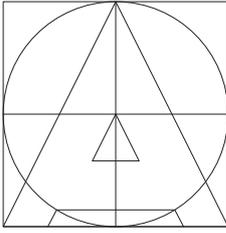
Número 62 - Año 2023

ISSN: 2737-6370



Contenidos

Editorial José Luis Crespo Fajardo	4
Subvertir el canon. Dos propuestas de contravisualidades marrones Verónica Capasso	7
Maurizio Ferraris, crítico de Kant Ernesto Castro	19
Propuesta de Metadatos Dublin Core para esculturas egipcias: Creación de una colección digital en Omeka Beatriz Garrido	35
Análisis del proceso emocional como apoyo a la creación de personajes escénicos Pamela Jiménez Dragucevic	51
Trabajadores de las artes y la cultura: Una configuración dentro de la economía popular y solidaria en Ecuador Patricio Sánchez-Quinchuela	65
Hermenéutica de la Danza en Isadora Duncan: La Re-creación de la Danza Griega Herminia Pagola	79
¿Nombrar es existir? Política pública en torno a la denominación de calles en Cuenca (Ecuador) José Urgilés, Macarena Montes y Galo Carrión	93
Donald Judd en La Fundación Chinati. Algunas notas sobre su noción de espacio expositivo Pablo Llamazares	105
Reinterpretando el recuerdo Juan Largo	125



Donald Judd en La Fundación Chinati. Algunas notas sobre su noción de espacio expositivo

Donald Judd at The Chinati Foundation. Some notes on his notion of exhibition space

Pablo Llamazares Blanco

Universidad de Valladolid (España)

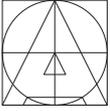
pablo.llamazares@uva.es

Fecha de recepción: 19/08/2023

Fecha de aprobación: 08/11/2023

Resumen:

El interés de Donald Judd en las condiciones expositivas de su trabajo y el de artistas coetáneos, habría sido decisivo en una actividad arquitectónica, con la que testó la espacialidad de la exhibición artística. Es por ello que, con la investigación que se presenta, quiere descubrirse alguna de esas claves de su noción de espacio expositivo, con las que llevó a cabo dichas intervenciones en la arquitectura. La interpretación de esas claves adquiere especial relevancia en un contexto interdisciplinar, pero muy especialmente en la práctica expositiva, por su singular aplicación en La Fundación Chinati. Una institución resuelta a modo de *colonia artística* en Marfa, Texas, donde la postura crítica del artista estadounidense quedó plasmada en la adecuación de sus instalaciones. Así pues, el estudio parte de la visita de los espacios que integran dicha fundación y de la consulta *in situ* del material original elaborado por Judd. Una metodología que ha permi-



tido profundizar en ese planteamiento espacial, que llevó al artista a trabajar activamente en la adecuación expositiva. A partir de ello, se reconocen sus intenciones de fusionar arte y arquitectura, en un todo unificado e integrador que hace de La Fundación Chinati un museo único.

Palabras clave: *arquitectura, arte, Donald Judd, espacio expositivo, La Fundación Chinati.*

Abstract:

Donald Judd's interest in the exhibition conditions of his work and that of contemporary artists, would have been decisive in an architectural activity, with which he tested the spatiality of the artistic exhibition. That is why, with the research presented here, we want to discover some of the keys to his notion of exhibition space, with which he carried out these interventions in architecture. The interpretation of these keys acquires special relevance in an interdisciplinary context, but especially in the exhibition practice, for its singular application in The Chinati Foundation. An institution that was designed as an *artistic colony* in Marfa, Texas, where the critical position of the American artist was reflected in the adequacy of its facilities. Thus, the study is based on a visit to the spaces that make up the foundation and on the *in situ* consultation of the original material prepared by Judd. A methodology that has allowed to deepen in that spatial approach, that led the artist to work actively in the exhibition adaptation. From this, his intentions to merge art and architecture are recognized, in a unified and integrating whole that makes The Chinati Foundation a unique museum.

Keywords: *architecture, art, Donald Judd, exhibition space, The Chinati Foundation.*

Introducción: primeras operaciones en Nueva York

A finales de los sesenta, el arte minimalista había alcanzado una notable repercusión en el contexto artístico internacional. A ello contribuyeron destacadas exposiciones como *The Art of the Real: USA, 1948-1968*, que, inaugurada en Nueva York, se trasladó luego a prestigiosas instituciones de París, Zúrich o Londres. La internacionalización de este nuevo arte no solo marcaba el agotamiento de una primera etapa vanguardista, sino que significó la transformación del minimalismo en un movimiento artístico histórico. Pero tras este hecho subyacía una apropiación por parte de las entidades museísticas del éxito minimalista, que hicieron prevalecer sus intereses particulares sobre la comprensión más óptima de su propuesta espacial. Algo que provocó una reacción contraria de los propios artistas, que denunciaron el falso patrocinio de estas instituciones.

El ejemplo más claro a este respecto lo encarna Donald Judd, quien criticó ferozmente la forma en la que se estaba presentando su trabajo y el de otros artistas coetáneos. Judd se mostró contrario a criterios expositivos tradicionales que no conseguían adecuarse a la presentación del arte minimalista, y que ni tan siquiera respetaban el planteamiento de sus autores. La disconformidad a ese respecto se convertiría a partir de entonces en una de sus principales preocupaciones, pues la presentación expositiva condicionaba en gran medida la percepción espacial de toda creación visual. Así lo habría defendido el propio artista, al afirmar que “toda obra de arte (...) se ve favorecida o desfavorecida según el lugar donde se coloque” (Judd, 2016a, p. 811). De ahí partía su interés artístico en la correcta instalación expositiva, que afectaba a todo tipo de obras. Así pues, los esfuerzos de Judd no solo se centra-

rían en el mero desarrollo de creaciones artísticas. En su planteamiento era esencial su cuidada disposición espacial, con la que podía obtenerse una experiencia perceptiva de gran interés. Es por ello que el artista de origen estadounidense comenzó a buscar lugares que fuesen idóneos para exponer de un modo adecuado sus obras y las de otros autores. Ante el reto que implicaba este desafío, un primer intento lo constituyó la intervención desarrollada en el edificio del 101 Spring Street de Nueva York (Figura 1). Una construcción erigida en hierro fundido en el Cast Iron District, que Judd adquirió en 1968 y que rehabilitó con objeto de vivir y trabajar, en la búsqueda de las condiciones más adecuadas para la exposición artística. El edificio había sido erigido en 1870 bajo el diseño de Nicholas Whyte, y se organizaba en cinco plantas sobre rasante y dos sótanos. Casi 1.300 metros cuadrados, en los que Judd llevó a cabo ese triple propósito de vivir, trabajar y realizar exhibiciones.

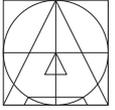
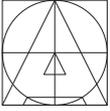


Figura 1.
Fotografía exterior del edificio en el 101 Spring Street de la ciudad de Nueva York, tomada en 2019.
Fuente: Fotografía de Jorge Ramos Jular.



En el año 1969 Donald Judd inició la renovación del edificio, ejemplificando un tipo de intervención arquitectónica respetuosa con las preexistencias. La acción fundamental se concretó en la limpieza de los espacios superpuestos en altura, organizando el programa desde una pretendida mezcla de usos. La planta baja albergó una sala de exposiciones y otros eventos, la primera una cocina con comedor, la segunda su estudio de creación, la tercera un área de estar y la cuarta un dormitorio (Figuras 2 y 3). Su intervención supuso una acción de respeto sobre

el edificio original, que Brigitte Huck ha definido como una “adaptación sensible de lo existente; una redefinición del espacio a través de acciones mínimas” (2003, p. 35). Con ello, Judd ejemplificó una primera exploración espacial, de aquellas condiciones más adecuadas para los propósitos señalados. En lo que a la acción expositiva se refiere, la intervención de Judd asumía la realidad arquitectónica como base, en la integración tridimensional con sus objetos escultóricos.

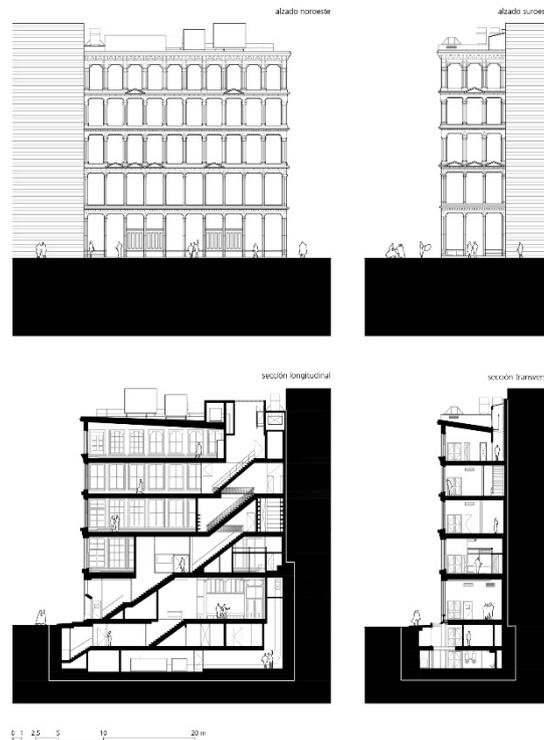


Figura 2.
Plantas del edificio en el 101 Spring Street de la ciudad de Nueva York.
Fuente: Elaboración propia.

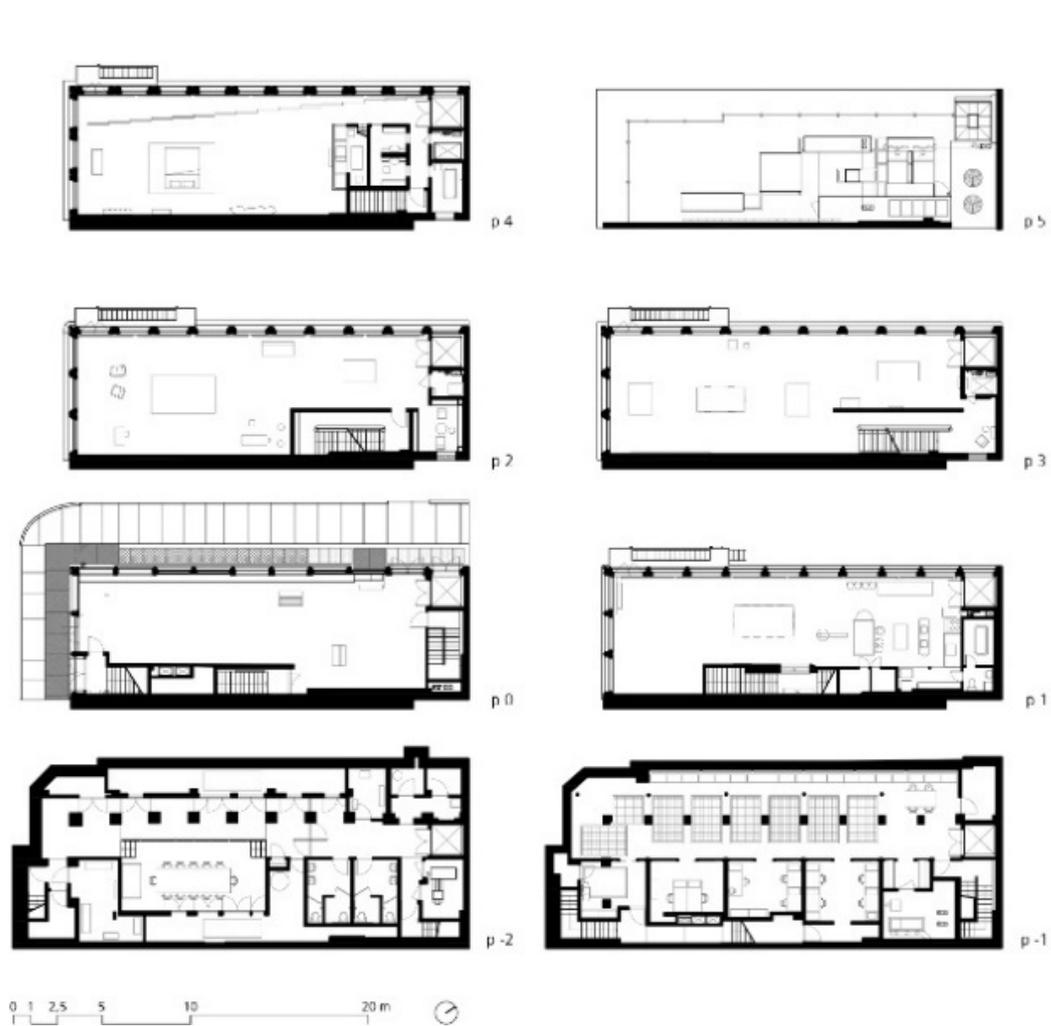
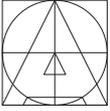


Figura 3.
Alzados y secciones del edificio en el 101 Spring Street de la ciudad de Nueva York.
Fuente: Elaboración propia.



Lo anterior lleva a afirmar que la intervención de su edificio en el SoHo neoyorquino se trató de una integración de arte y vida, en su deseo de tomar distancia con respecto a los fines comerciales de galerías y museos. Su nefasta experiencia con buena parte de estas instituciones en la exposición de su trabajo escultórico, constituyó el detonante principal de la crítica a sus prácticas expositivas. Una personalísima posición inconformista, que habría llevado al artista a testar y proponer las condiciones básicas de espacialidad de la creación contemporánea. No obstante, lo realizado en Nueva York constituyó un primer hito en lo que adecuación expositiva se refiere, y Judd trataría de dar continuidad a su exploración espacial con proyectos más ambiciosos. Esto le llevó a buscar más lugares en los que proponer su particular visión expositiva, aspirando a una integración mucho más fuerte del arte y la arquitectura que soporta su exhibición. Un planteamiento que se ajustaba exclusivamente a sus propios intereses y deseos personales.

Marfa, Texas: un lugar para su proyecto expositivo

A lo largo de las dos siguientes décadas, las de los setenta y los ochenta, Judd desplegó su particular reivindicación espacial, al tiempo que daba continuidad en su trayectoria a la producción de objetos escultóricos. Sin embargo, dicha reivindicación implicaba a su vez una actitud crítica a todos los niveles, fundamental según Judd en la acción creativa. Eso le llevó a tratar como un tema más la cuestión política del país y la ciudad de Nueva York, así como su repercusión sobre el contexto artístico y la actividad expositiva de los museos. Según el propio Judd, “cualquier arte involucra actitudes filosóficas, sociales y políticas”, que conduce a “resistir ante las diversas instituciones y usos del poder, así como

ante la docilidad y el convencionalismo” (2016c, p. 197). Razones todas ellas que le habría llevado a tomar distancia con la realidad neoyorquina.

Y escapando así de aquellos fines comerciales y prácticas abusivas de las instituciones que configuraban el panorama artístico de Nueva York, Judd inició una exploración de territorios geográficos en los que desarrollar un ambicioso proyecto expositivo, acorde a su planteamiento más personal. La primera opción que se presentó para ello fue la costa oeste del estado de Baja California, México, que reunía unas condiciones paisajísticas de enorme atractivo para Judd. Condiciones relacionadas con el estado más natural del territorio, como oposición antagónica a la realidad densa y convulsa de Nueva York. En este enclave, donde pasó algunos veranos acampado, Judd trabajó en el desarrollo de su singular *colonia artística*, alejada de círculos expositivos. Sin embargo, dificultades de tipo legal hicieron descartar la opción de este emplazamiento.



Figura 4.
Fotografía exterior de La Mansana de Chinati en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.

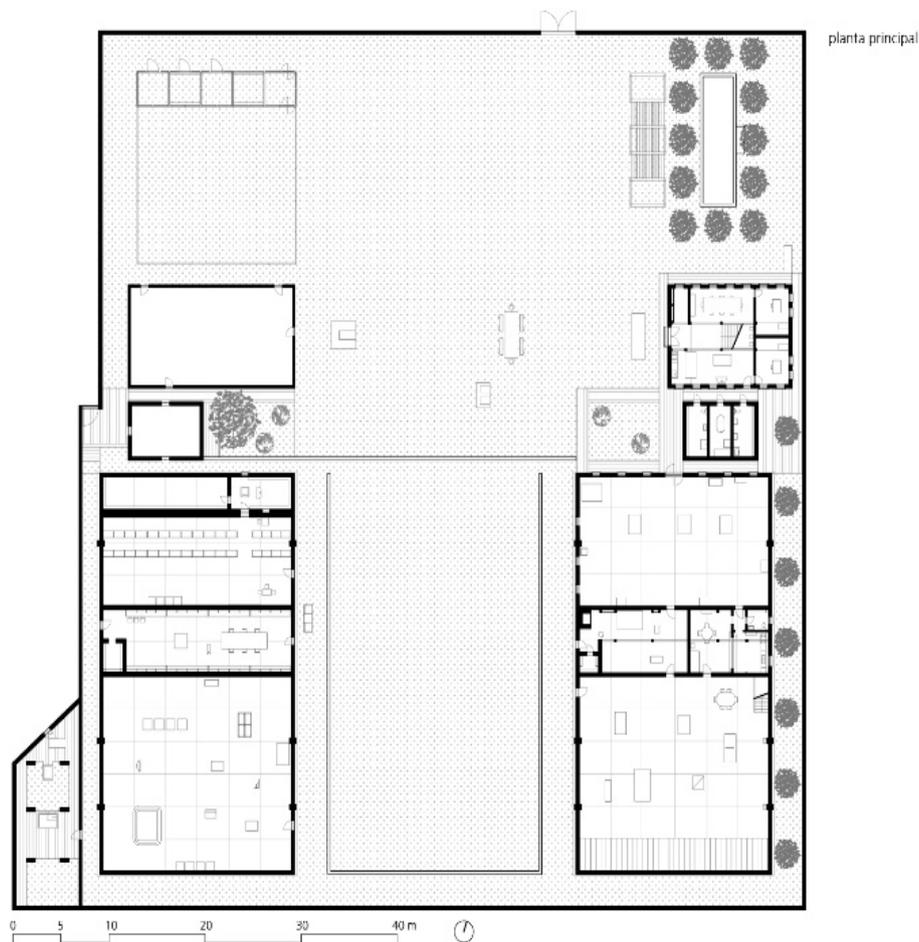
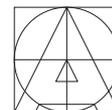


Figura 5.
Planta principal del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa.
Fuente: Elaboración propia.

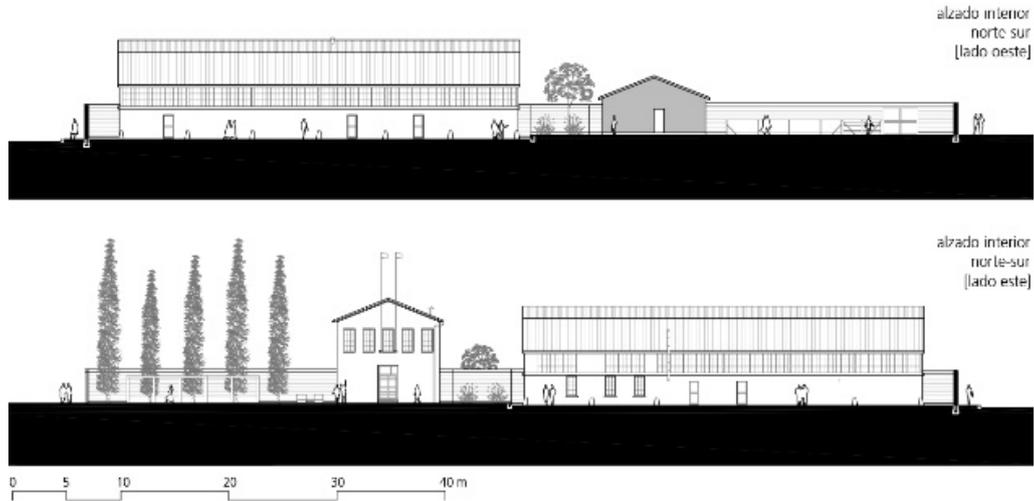
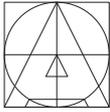


Figura 6.
Alzados y secciones del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa.
Fuente: Elaboración propia.

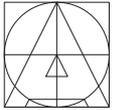
“¿Acaso no puedo encontrar un lugar en Estados Unidos? ¿Algo que pueda permitirme y hacer realidad enseguida?” (Stockebrand y Weiner, 2019, p. 9). Esas eran algunas de las preguntas que se habría hecho Judd tras haber descartado México, y haber persistido en su búsqueda en otras localizaciones de Europa, Canadá, Australia o Islandia. Pero lo cierto es que sus pretensiones de permanecer en Estados Unidos y encontrar un enclave afín al que había descubierto en Baja California, le llevó a poner el foco en el territorio de Texas, que había conocido en su juventud. Más concretamente, en el viaje que hizo en 1946 a bordo de un autobús, para realizar el servicio militar.

Se trató de un territorio que habría recorrido de nuevo a comienzos de los años setenta, y a partir de ello habría decidido que ese sería el enclave idóneo y más adecuado para el establecimiento de su ambicioso proyecto expositivo. Así pues, acabaría seleccionando una pequeña localidad del condado de Presidio que respondía al nombre de Marfa. Una población que había tenido un origen ganadero, y que contaba con unas características idóneas para materializar sus propósitos. Sus planes para Marfa constituirían un punto y aparte con respecto a la hostilidad del contexto artístico del que provenía, así como una declaración de intenciones sobre su planteamiento expositivo.

Pero antes de cumplir con tales planes y de hacer realidad su gran proyecto expositivo en el desierto, Judd desarrolló una intervención previa en Marfa, dando continuidad a lo explorado con su vivienda de Nueva York. En este caso, se habría tratado de la compra en 1973 de un antiguo complejo industrial en el interior de la localidad (Figura 4). Con unas buenas condiciones espaciales, dicho complejo se convertiría tras la intervención en otro ejemplo paradigmático de la integración del vivir, trabajar y exponer, superando con ello lo realizado en el 101 Spring Street (Figuras 5 y 6). Una integración definitiva del arte y la vida, por la que “el arte se convirtió en el núcleo del hogar y cada obra se colocó con el mismo cuidado que el artista hubiera esperado en una exposición de un museo” (Stockebrand, 2004, p.45). El complejo, que con el tiempo recibió el nombre de La Mansana de Chinati, sirvió para diseñar y testar las condiciones expositivas de una instalación permanente, alternativa a la tendencia convencional.

Un planteamiento que respondía a un momento en el que la práctica escultórica había dejado de entenderse en su formato tradicional. Algo que ejemplificaron las propuestas adscritas al Minimal Art, como las desarrolladas por Judd. Con ello, parecía alterarse la acepción clásica del término escultura, englobando muchas y muy diversas variedades de realizaciones. Así lo identificó a finales de los años setenta la crítica de arte Rosalind Krauss, a través de *Sculpture in the Expanded Field*, donde planteaba una definición de la nueva escultura como “lo que está en la sala que no es realmente la sala” (1979, p. 36). Con ello, reconsideró aquellas propuestas creativas como las de Judd, y las definió como “no-arquitectura”. Y fue en esos términos en los que Judd habría desplegado su trabajo escultórico, buscando las mejores condiciones en esa integración entre el

arte y la arquitectura. Los edificios principales de La Mansana de Chinati habrían servido para profundizar en ese planteamiento, probando las mejores condiciones de espacialidad en que se debía presentar su trabajo tridimensional (Figuras 7 y 8). En ese punto, se confirmaba el distanciamiento de Donald Judd de aquellas instituciones que no solo no estaban interesadas en su trabajo, sino que lo exhibían sin el más mínimo respeto por sus condiciones espaciales. Y para Judd, era fundamental el espacio de cada obra y el espacio expositivo en el que se instalaban. Un planteamiento muy alejado de la práctica habitual de los museos, que le llevó a enunciar lo siguiente: “Mi trabajo y el de otros artistas, con frecuencia se exhibe mal y siempre en períodos cortos. En algún sitio tiene que haber un lugar donde la instalación esté bien hecha y sea permanente” (Judd, 2016b, p. 285). Ese sería el leitmotiv de su colonia artística en el desierto.



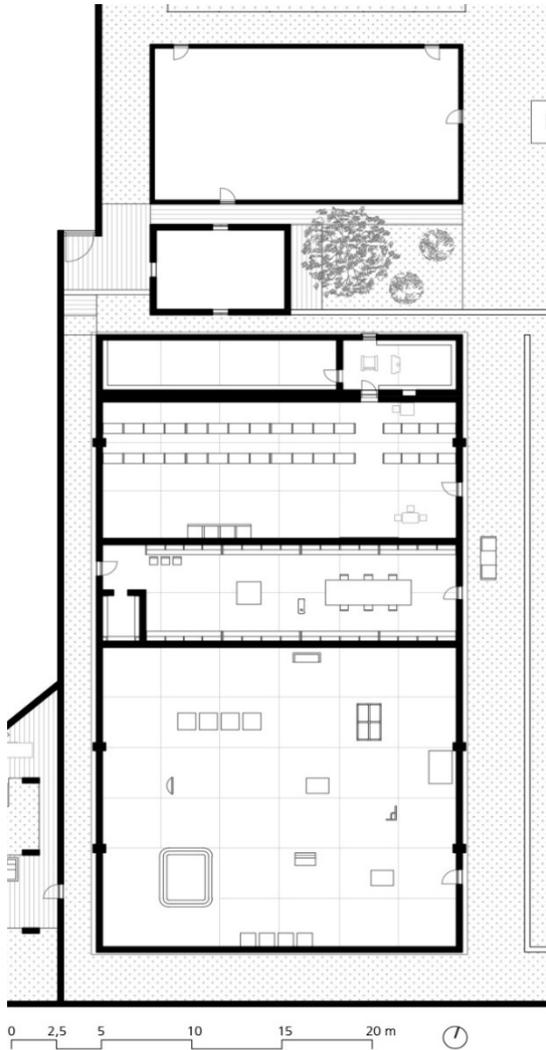
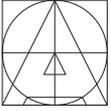


Figura 7.
Planta de las construcciones de La Mansana
de Chinati en Marfa, del lateral oeste.
Fuente: Elaboración propia.

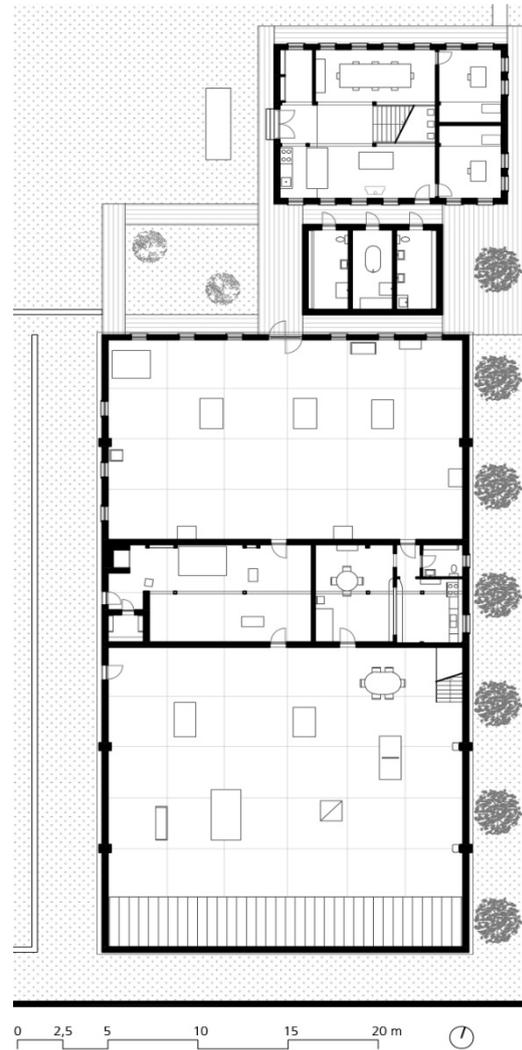


Figura 8.
Planta de las construcciones de La Mansana
de Chinati en Marfa, del lateral este.
Fuente: Elaboración propia.

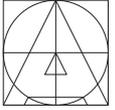
La Fundación Chinati: planteamiento del programa

Con sus actuaciones precedentes en Nueva York y Marfa, que respondían a una actitud plenamente comprometida, Judd sentó las bases de su crítica institucional a los agentes que integraban la escena museística. Y una de sus mayores demandas a este respecto, se basaba en la reivindicación de esa adecuada instalación espacial de las obras exhibidas. Algo que había tratado de llevar a la práctica como una acción ejemplificativa, tanto en el edificio del 101 Spring Street, como en La Mansana de Chinati. Intervenciones en las que recuperaba antiguas estructuras arquitectónicas, con objeto de testar una exposición permanente del arte, que perdurase en el tiempo en su condición original. Un propósito que le había hecho llegar a Marfa, donde, además de lo realizado con La Mansana, iba a desarrollar su gran proyecto expositivo, paradigmático internacionalmente.

Fue entonces cuando surgieron los primeros contactos con la Dia Art Foundation, para colaborar con Judd en la gestación de su *colonia artística* en Marfa. No obstante, en ese punto, todo parece indicar que no quería plantearse como una institución independiente, sino más bien como una sede más de la referida fundación artística. De hecho, sería la propia fundación la encargada de financiar los planteamientos visionarios del artista, tal y como ha quedado recogido en el acuerdo entre ambas partes. Un acuerdo firmado en mayo de 1979, que velaba por que el propio artista pudiera dedicarse “libremente a sus creaciones, sin preocupaciones económicas y sin tener que ocuparse de cuestiones de ventas en exhibiciones” (Fuchs, 1996, p. 4). En suma, un convenio que satisfacía todos los intereses de Judd, para materializar con libertad sus planteamientos.

Sin embargo, el ambicioso proyecto, que requería la intervención arquitectónica sobre diversas construcciones preexistentes, se pararía en 1983 por discrepancias entre ambas partes. Todo apunta a una mala gestión de la fundación, que la sumió en problemas de tipo económico, y que la obligó a detener las obras de rehabilitación, cuando estas ya habían dado comienzo. Pero el deseo de Judd de sacar adelante el proyecto, condujo a prescindir de la Dia Art Foundation y a trabajar en una organización independiente sin ánimo de lucro. Una alternativa realmente satisfactoria para el artista estadounidense, pues brindaba la posibilidad de volver a reestablecer las bases de todo el proyecto, de acuerdo a su planteamiento personal. En ese punto es donde establece los criterios de lo que sería una nueva fundación, La Fundación Chinati, que quería erigirse como un buen “ejemplo de lo que el arte y su contexto deben ser” (Judd, 2016d, p. 486). Una especie de modelo para la exposición artística de la creación contemporánea.

Pero una vez reconocidos aquellos criterios fundacionales del nuevo modelo de museo que aspiraba a instaurar en Marfa, cabe atender a las intervenciones arquitectónicas que se llevaron a cabo para lograrlo. Las construcciones preexistentes en las que Judd habría pensado fueron aquellas que integraban la antigua base militar Fort D. A. Russell en las afueras de la localidad, así como alguna otra edificación auxiliar en el centro de Marfa. Se trataba de construcciones todas ellas que habían caído en desuso, y que contaban con una espacialidad interna, de grandes posibilidades en su adaptación expositiva. Sin ser arquitecto, la acción de Judd afectaba directamente a la arquitectura. Según Luis Rojo y Emilio Tuñón, “al ser responsable del espacio de exposición tanto como de la obra expuesta, Judd amplía los mecanismos de ordenación de los objetos, extendiéndolos al espacio y estableciendo una métrica del mismo” (1993, p. 8).



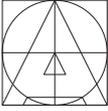


Figura 9.

Cartel de la apertura de La Fundación Chinati en Marfa. Fuente: Stockebrand, M. (2010). *The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati*. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (p. 35). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Para Judd, era fundamental la conservación de todo tipo de construcciones ya erigidas, antes de acometer su derribo y posterior edificación *ex novo*. Una actitud comprometida con la sociedad contemporánea, a través de la cual recuperar la historia y memoria de un lugar como Marfa. El cambio de uso daría a su vez una segunda vida a esos edificios, a través de una operación definida como reutilización adaptativa. Puede avanzarse que lo que el artista trataba de hacer era devolver cada edificio a un estado original, poniendo de relieve los valores espaciales que les eran propios. Unos valores que acabarían por determinar la espacialidad de las creaciones artísticas a instalar, a modo de integración total de arte y arquitectura. Así lo habría expresado en el manifiesto de La Fundación Chinati, al afirmar que “*el arte y la arquitectura, así como todas las artes, no tienen que existir aisladamente como lo hacen ahora*” (Judd, 2016d, p.486).

Se trataba de un planteamiento con claros antecedentes en la historia de la arquitectura del siglo XX. La Escuela de la Bauhaus ya habría defendido la creación arquitectónica como obra de arte total. Una idea que también defendieron autores como Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion en su manifiesto *Nine Points on Monumentality*, de 1943 (1993, pp. 29-30). Un texto que proponía la colaboración de arquitectos y de artistas en la generación de un trabajo integrado, que se beneficiaba de los intercambios entre medios de expresión. Se habría tratado de experiencias, a partir de las que luego Judd habría configurado su particular planteamiento interdisciplinar.

Así pues, con el establecimiento de La Fundación Chinati, que abriría sus puertas en octubre de 1987 (Figura 9), Judd se aproximaba al concepto de *Gesamtkunstwerk* que enunciara Richard Wagner. Una idea que le habría llevado a desarrollar una obra de arte total en el paisaje texano, desde la integración espacial de disciplinas creativas. Un reto de enorme envergadura, acometido desde actuaciones interdisciplinares, que conduce a analizar cada una de las intervenciones espaciales allí materializadas.

Acción espacial: integración de arte y arquitectura

La primera de las intervenciones se habría realizado entre 1979 y 1985, y consistió en la rehabilitación de los pabellones de artillería de la base militar Fort D. A. Russell (Figuras 10 y 11). Ya desde su planteamiento se fijaba el carácter de la operación a desarrollar a partir de las preexistencias, basado en “un concepto estético de estructura y arte, que pudiera ser removido al ser desmantelada” (Stockebrand, 2004, p. 55). Ahí se reconoce la intención de crear una simbiosis de arte y arquitectura, a modo

de una entidad estética unificada. Debía partirse de las dos construcciones seleccionadas, que databan de 1939, y que habrían sido erigidas como cobertizos auxiliares del fuerte. Dos edificaciones que se configuraban desde una estructura de hormigón armado y un cerramiento de ladrillo, generando dos grandes plantas rectangulares, de gran similitud.

En la acción que comprendía la fusión artística y arquitectónica, el autor relacionaba la pauta métrica de las estructuras preexistentes, con la propuesta artística de su interior. “Las decisiones del artista entran de lleno en el campo de la arquitectura, como así lo demuestra el uso que se hace de la malla ortogonal de vigas y pilares” (Rojo y Tuñón, 1993, p. 8). Así se reconocería en su levantamiento (Figura 12), donde se identifica con total claridad la integración de sus 100 Untitled Works en el referido ritmo espacial de la arquitectura. La propuesta en los pabellones cobra especial relevancia, dado que Donald Judd desarrolló al unísono la intervención arquitectónica y la instalación artística. Algo excepcional en la integración de disciplinas, que no solo revelaba una correspondencia unívoca de contenido y continente, sino que daba lugar a una experiencia total de gran efecto perceptivo. La espacialidad que quedaba implícita en los pabellones, respondía a las obras escultóricas que el espectador se encontraba a su paso.

En el establecimiento de la fundación artística, Judd quiso demostrar que sus principios expositivos no solo eran válidos para la adecuación espacial de su trabajo, sino también para la de artistas coetáneos. Y así lo hizo con la compra de otro edificio en Marfa, este en el centro de la localidad, que intervendría con objeto de exponer una selección de la obra de John Chamberlain, de acuerdo a sus criterios de diseño más específicos. Se trató de un artista que era

muy valorado por Judd, y al que quiso dar una gran visibilidad en un contexto plenamente adecuado. El edificio escogido, que había sido erigido en 1943 y contaba con una disposición longitudinal, se consideró apropiado para la presentación de su trabajo. La intervención tuvo lugar entre 1981 y 1986, mejorando las condiciones arquitectónicas que hicieron óptima su reutilización (Figuras 13 y 14).

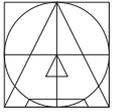


Figura 10.
Fotografía exterior de los Artillery Sheds en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 10.
Fotografía exterior de los Artillery Sheds en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.

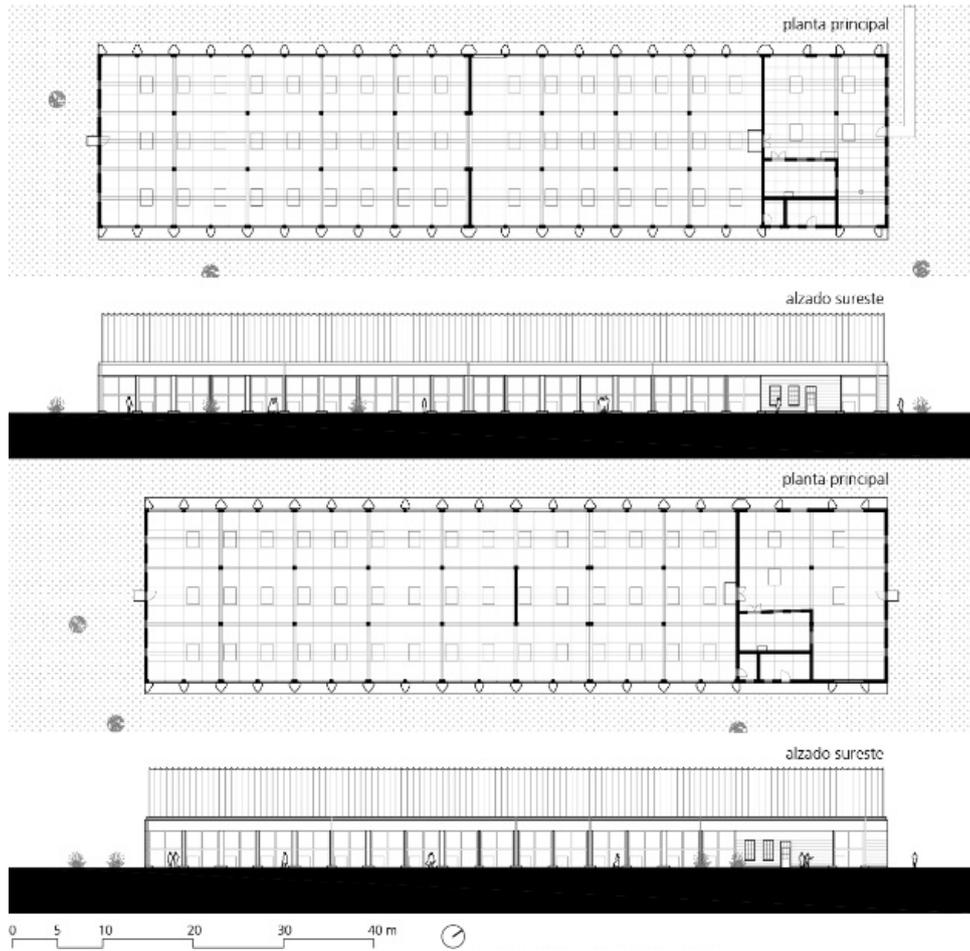
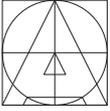


Figura 12.
Plantas principales y alzados de los Artillery Sheds en Marfa.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 13.
Fotografía exterior del Chamberlain Building en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 14.
Fotografía de detalle de la fachada de acceso del Chamberlain Building en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.

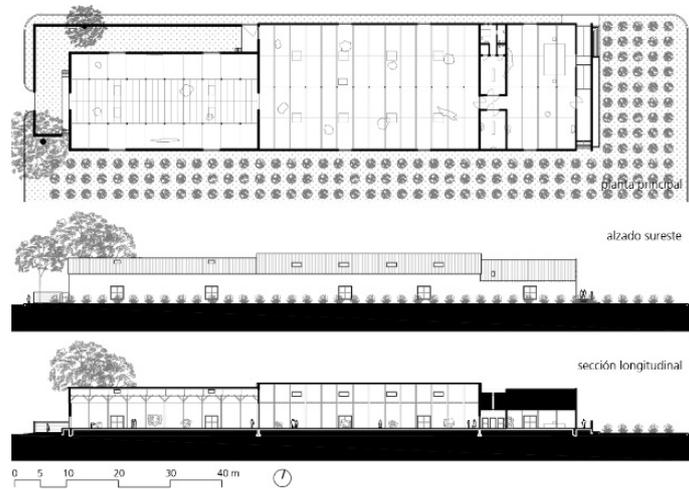
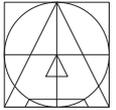
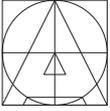


Figura 15.
Planta principal, alzado y sección del Chamberlain Building en Marfa.
Fuente: Elaboración propia.



Sería el propio Chamberlain el que supervisaría *in situ* la instalación de sus obras en el edificio rehabilitado por Judd, verificando según su criterio más personal la integración del arte y la arquitectura (Stockebrand y Weiner, 2010b, p. 114). Una integración que se habría logrado desde la fuerza espacial que planteaba Judd con su intervención, en un nuevo intento por obtener un todo unificado que posibilitara una experiencia de grandes efectos perceptivos. Algo que también se reconoce desde la lectura del levantamiento gráfico elaborado (Figura 15), donde se identifica el estratégico posicionamiento de las obras de Chamberlain. Las mismas se dispusieron a ambos lados del eje longitudinal que sigue la edificación, en puntos seleccionados por su iluminación, generando con ello un montaje sorpresivo que activa espacialmente el recorrido expositivo.

Una tercera intervención, completaría la propuesta expositiva que Judd quiso establecer con la apertura de La Fundación Chinati en Marfa. Se trataría de la intervención llevada a cabo en el edificio que sería conocido como Arena (Figuras 16 y 17), de nuevo en el recinto de lo que fue Fort D. A Russell. Con una configuración que recordaba en cierta medida a las intervenciones precedentes, la estructura de esta construcción salvaba una gran luz, ofreciendo un espacio diáfano, perfectamente iluminado. El edificio, empleado como hangar de aviones en su origen y como sala ecuestre en sus últimos años de uso, comenzó a renovarse sin un propósito claro. Stockebrand y Weiner apuntan a que Judd habría querido rehabilitar el edificio como estudio de arte (2010a, p. 132), tratando de ofrecer un espacio complementario a la oferta artística de la fundación. Un hecho que, de alguna manera, redundaba en la integración de usos o en la mezcla de un programa, que acabaría definiendo el novedoso planteamiento de La Fundación Chinati.

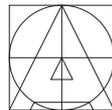
Pese a que esta última construcción reunió dos pequeñas obras de David Rabinowitch, la intervención, efectuada entre 1979 y 1986, finalmente se habría destinado a albergar la realización de eventos públicos de La Fundación Chinati (Figura 18). En este caso la arquitectura no se destina de manera principal a la exposición de arte, sino que sería el soporte mismo de una experiencia interior, menos definida. Una experiencia por la que cobra protagonismo la condición vacía de lo arquitectónico, en un estado perceptivo, de gran poder sugestivo para el espectador. Desde su singularidad, la intervención también respondería a los principios de integración espacial defendidos por Judd. A partir de su resultado, puede decirse que la arquitectura se habría intervenido como continente de un recorrido perceptivo por su interior, que se convierte en la obra misma de arte. Algo que ofrece un resultado enormemente sorpresivo en su experiencia espacial.



Figura 16.
Fotografía exterior del Arena Building en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 17.
Fotografía de detalle del patio exterior en el extremo
sur del Arena Building en Marfa, tomada en 2022.
Fuente: Fotografía del autor.



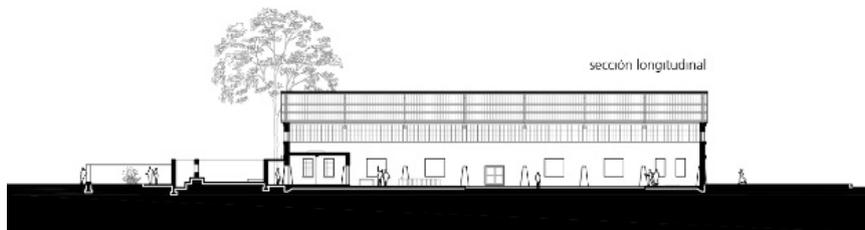
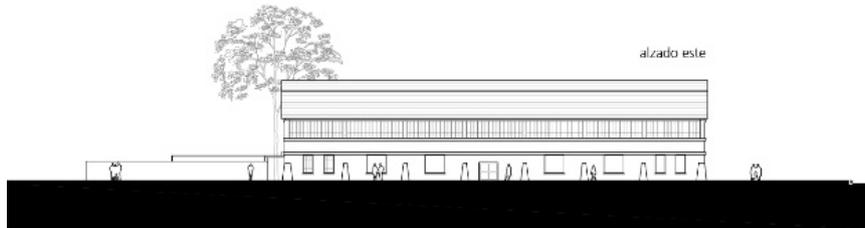
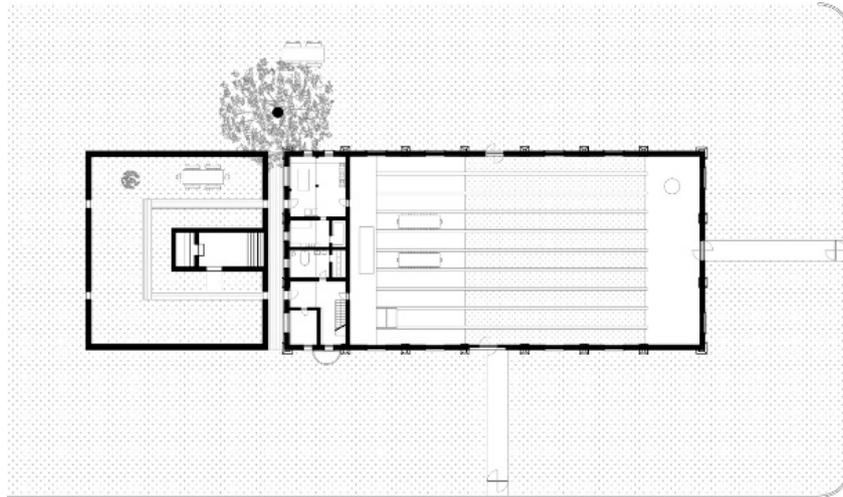
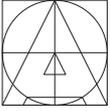


Figura 18.
Planta principal, alzado y sección del Arena Building en Marfa.
Fuente: Elaboración propia.

Consideraciones sobre el enfoque de Donald Judd

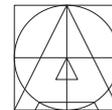
A partir de la exposición efectuada en las líneas anteriores, se enuncian a continuación algunas consideraciones sobre la noción de espacio expositivo defendida por Judd a lo largo de su trayectoria. En primer lugar, resulta especialmente destacado el interés del artista en dicho ámbito espacial donde tenía lugar la exposición del arte. Un espacio que hasta ese momento había funcionado como un contenedor expositivo, pero que con la práctica minimalista adquiría especial protagonismo, dada la influencia espacial de sus propuestas. En este sentido destaca la labor de Judd, quien en la génesis de sus piezas reparó no solo en el espacio inherente a las mismas, sino en el de la arquitectura donde se instalaban. Una acción que revela que, a partir de su creación artística, Donald Judd se aproximó a una adecuación espacial, propiamente arquitectónica.

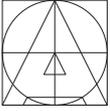
En segundo lugar, cabe atender a estas actuaciones que, desde la arquitectura, el artista estadounidense efectuó para exponer de una manera adecuada su trabajo y el de artistas coetáneos. A este respecto, fue muy destacada su actividad arquitectónica, que, pese a ser realizada desde una postura *amateur*, fue una constante en toda su carrera. Un tipo de intervención que adolecía de las condiciones técnicas más propias de la disciplina, salvo en aquellos casos en los que colaboró con arquitectos o estudios de arquitectura, y que por el contrario ponía el énfasis en dichas condiciones espaciales. De aquellos casos analizados, se desprende la voluntad de Judd por superar todos los límites expositivos que imperaban en el contexto museístico, con una acción crítica que integrara el arte y la arquitectura. Este fue el planteamiento del propio artista que, tras varias actuaciones, desembocó en el establecimiento de La Fundación Chinati en Marfa. Una institución,

donde arte y arquitectura alcanzaron una fusión plena e indisoluble.

Por último, y a la luz de lo conseguido en La Fundación Chinati, es preciso remarcar la experiencia del espectador generada por Judd con sus intervenciones. Se habría tratado de unas operaciones que hacen de la propia experiencia una realidad vivencial, en la que el espectador es partícipe de una propuesta total que trasciende lo meramente artístico. En esa integración de contenido y continente, el público espectador asiste perplejo a un acontecimiento visual, en que los límites entre disciplinas quedan disueltos y se revela un ensanchamiento del horizonte creativo. En definitiva, esto confirma la comprometida actitud de Donald Judd en lo artístico, que supo trasladar su crítica y particular postura museística a una singular propuesta, erigida como ejemplo de la acomodación espacial del arte. Un modelo museístico, donde el arte encuentra su verdadero espacio.

Con ello, también se extrae como conclusión que es el espacio el tema fundamental que vertebra la creación de Judd en el arte y la arquitectura. Algo confirmado desde estudios recientes como Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura (Llamazares, 2023, p. 484), donde se descubre su singular trabajo espacial en los límites de dichas disciplinas. En definitiva, una novedosa labor creativa con las posibilidades del espacio, que haría de lo desarrollado en La Fundación Chinati un gran proyecto expositivo permanente, ideado desde una condición integral.





Bibliografía

Fuchs, R. (1996). The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert. *Chinati Foundation Newsletter*, 1, 1-6.

Huck, B. (2003). Donald Judd: Architect. En P. Noever (Ed.), *Donald Judd: Architecture, Architektur* (pp. 35-38). Hatje Cantz Verlag.

Judd, D. (2016a). 21 February 1993. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 810-818). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Judd, D. (2016b). Judd Foundation. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 284-286). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Judd, D. (2016c). Statement, 1968. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 197-198). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Judd, D. (2016d). Statement for The Chinati Foundation. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 484-489). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.

Llamazares, P. (2023). *Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura* (Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid).

Rojo, L. y Tuñón, E. (1993). Untitled. *Circo*, (2), 1-12.

Sert, J. L., Léger, F. y Giedion, S. (1993). Nine Points on Monumentality, 1943. En J. Ockman (Ed.), *Architecture Culture, 1943-1968* (pp. 29-30). Rizzoli.

Stockebrand, M. (2004). The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at The Chinati Foundation. *Chinati Foundation Newsletter*, 9, 45-61.

Stockebrand, M. y Weiner, R. (2010a). Arena. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (pp. 128-145). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Stockebrand, M. y Weiner, R. (2010b). John Chamberlain Building. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (pp. 106-127). The Chinati Foundation y Yale University Press.

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). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Stockebrand, M. y Weiner, R. (2019). Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. *Chinati Foundation Newsletter*, 24, 4-19.

UCUENCA

CULTURA

arte

música

teatro

literatura

danza

cine

    /CulturaUCuenca