

## OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR

OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR

Pablo Llamazares Blanco (<https://orcid.org/0000-0002-5159-3817>)

Fernando Zaparaín Hernández (<https://orcid.org/0000-0002-9659-2906>)

Jorge Ramos Jular (<https://orcid.org/0000-0002-4213-0060>)

**RESUMEN** Donald Judd siempre defendió, como parte de su minimalismo, la estrecha relación que mantenían sus creaciones artísticas con el contexto en el que se insertaban. De ese modo, Judd forjó la idea de activación del espacio a través de todo un conjunto de características espaciales, que se proyectaban más allá de los límites del objeto hasta alcanzar el entorno más inmediato. Su propuesta para la calle Steinberggasse de la ciudad de Winterthur, como una intervención de carácter urbano, constituye el paradigma de todos sus *objetos específicos* ubicados en el espacio exterior. Así pues, el presente artículo analiza, desde la revisión de ese proyecto, en qué manera se logra la referida activación espacial en su propuesta, desde el estudio del planteamiento original del artista y de la documentación gráfica realizada para llevar a cabo su interpretación. Una reflexión abordada desde una perspectiva urbana, que conduce al descubrimiento de los mecanismos empleados por Donald Judd en su intervención de tipo escultórico. En definitiva, podrá comprobarse cómo las tres fuentes instaladas en la calle establecen un estrecho vínculo con el paisaje urbano, con la topografía y con el orden subyacente que la arquitectura determina con el lugar. Todo ello conduciría así a una experiencia sensorial del ser individual con la propia realidad física: el descubrimiento de la esencia fenomenológica que resulta de unos objetos en el *espacio-soporte* de la calle Steinberggasse.

**PALABRAS CLAVE** objetos; *espacio-soporte*; Donald Judd; Steinberggasse; fenomenológico.

**SUMMARY** Donald Judd always defended, as part of his minimalism, the close relationship that his artistic creations had with the context where they were inserted. Thus, Judd built the idea of space activation through a whole set of spatial characteristics, which were projected beyond the limits of the object until they reached the most immediate environment. His proposal for the Steinberggasse street of the city of Winterthur, as an urban intervention, constitutes the paradigm of all his *specific objects* located in the open space. Therefore, this article analyses the review of that project, how the aforementioned space activation is achieved in his proposal and the study of the original approach of the artist and the graphic documentation made to carry out his construction. A reflection approached from an urban perspective, which leads to the discovery of the mechanisms used by Donald Judd in his sculptural intervention. In short, it will be possible to see how the three fountains installed on the street establish a close relationship with the urban landscape, with the topography and with the underlying urban planning defined by the architecture based on the place. Accordingly, all this would lead to a sensory experience of the individual with his own physical reality: the discovery of the phenomenological essence that results from some objects in the *space-support* of Steinberggasse street.

**KEYWORDS** objects; *space-support*; Donald Judd; Steinberggasse; phenomenological.

Persona de contacto / Corresponding author: pablollamazaresblanco@gmail.com Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

1. Winterthur. Plano del casco histórico de la localidad y su entorno más próximo.
2. Winterthur. Localizaciones de los dos espacios urbanos a intervenir con el concurso.



En noviembre de 1988, el ayuntamiento de la ciudad suiza de Winterthur convocó un concurso para la remodelación de diversos espacios urbanos del casco histórico de la localidad. En la convocatoria se dieron cita arquitectos, ingenieros y paisajistas de la referida ciudad del cantón de Zúrich, tratando de dar respuesta a una revitalización y reforma del núcleo tradicional para mejorar sus aspectos sociales y funcionales<sup>1</sup> (figuras 1 y 2). Todo ello supuso el punto de partida para un nutrido número de estudios de arquitectura, que desarrollarían sus propuestas en torno a unas líneas de investigación muy concretas, basadas en la peatonalización del centro y la consiguiente restricción del tráfico rodado. Los proyectos presentados al concurso por todos los participantes, que fueron profesionales locales en su totalidad<sup>2</sup>, persiguieron la idea de conservar el espacio abierto de las distintas localizaciones urbanas, dando cabida a la

actividad continuada de la ciudad, así como de expresar las proporciones espaciales de esos enclaves con un diseño sencillo que recurría a los materiales adecuados.

A mediados de 1989, en un contexto europeo marcado por toda una serie de revoluciones que llevarían a la disolución del telón de acero y la caída del Muro de Berlín, la oficina Schneider and Prêtre se alzó con el primer premio y recibió el encargo para ejecutar su propuesta, caracterizada por una voluntad de apertura en la eliminación de las barreras a la movilidad del interior de la ciudad. Entre las indicaciones apuntadas en el acta emitido por el jurado, se recomendó a los organizadores del concurso proponer a los autores ganadores del primer premio una revisión de su trabajo<sup>3</sup>, con el único objetivo de puntualizar determinados aspectos del proyecto de ejecución. En esa fase del trabajo, los diferentes enclaves urbanos requerían de una participación ciudadana que

1. Desde mediados los sesenta, y bajo la influencia de reflexiones teóricas como las recogidas en el *Informe Buchanan* publicado en 1963, fueron muchas las ciudades europeas que apostaron por la mejora de la calidad de sus espacios interiores, a través de una premisa básica que se basaba en la restricción del tráfico rodado.

2. Laufende Wettbewerbe. En: *Schweizer Ingenieur und Architekt* [en línea]. Zúrich: Offizielles Publikationsorgan, 1989, vol. 107, n.º 12, p. B69 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0251-0960. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-003:1989:107::194>

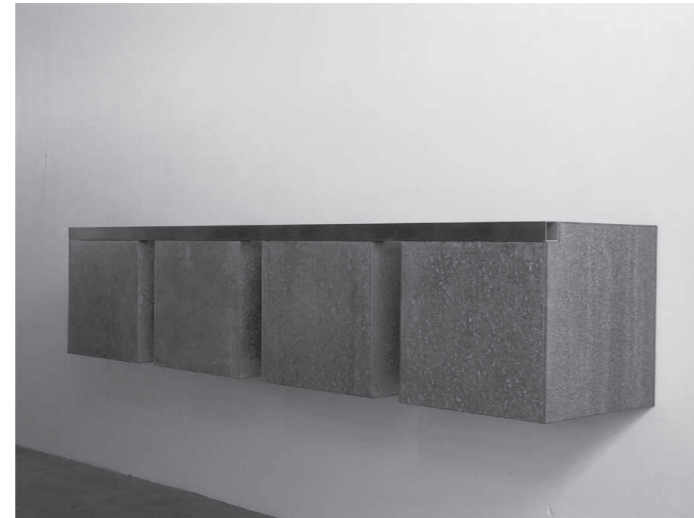
3. Entschiedene Wettbewerbe. En: *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur* [en línea]. Zúrich: BSLA, 1989, vol. 28, n.º 3, p. 41 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0003-5424. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ant-001:1989:28::333>



3

permitiese a los arquitectos tomar las decisiones finales, dando cabida a las actividades del entorno inmediato.

El paisaje urbano proyectado por Thomas Schneider-Hoppe y Gérard Prêtre en la plaza de Neumarkt y Kasinostrasse respondió a la idea original de adoquinado y definición del drenaje desde la geometría dominante del espacio, pero en el caso de la calle Steinberggasse, la concreción de la propuesta no fue tan inmediata. Los propietarios de los comercios de la histórica vía manifestaron un gran interés en que la intervención contase con algún atractivo especial que la distinguiera, haciéndola reconocible en una ciudad que empezaba a cobrar importancia por sus colecciones de arte. Así, la primera reelaboración del proyecto consistió en reemplazar la fuente de la Fischmädchen, ubicada al comienzo de la calle, coronada por una joven pescadora, realizada en bronce por el escultor suizo Max Weber en 1938 (figura 3). Pero siguiendo las indicaciones del comisario de arte Kasper König, los arquitectos se pusieron en contacto con el artista estadounidense Donald Judd, que en la primavera de 1991 visitaría el lugar y aceptaría de inmediato el encargo para trabajar en la propuesta de intervención en Steinberggasse<sup>4</sup>.



4

#### LA ACTIVACIÓN DEL ESPACIO

Donald Judd siempre estuvo muy interesado por el estrecho vínculo que se establecía entre la obra de arte y el lugar en el que esta se colocaba para su exposición y muestra. Su conexión con la arquitectura, que hacía las veces de marco o escenario de sus creaciones, se puede reconocer desde muy temprano en los primeros trabajos que realizara bajo la denominación de *objetos específicos*. En general, todos ellos presentan una característica común: se encuentran condicionados por el significado del espacio en el que se insertan. De ahí brota la preocupación del artista por el entorno de sus piezas, pues suponen “las circunstancias más básicas a las que debe hacer frente el arte”<sup>5</sup>.

Muchos de sus escritos, entre los que destaca su conocido e influyente ensayo titulado *Specific Objects*<sup>6</sup>, confirman ese destacado interés que Judd evidenció con su obra por la espacialidad del lugar y por cómo esta se transformaba como consecuencia de la estudiada instalación de su trabajo. Este propósito puede observarse desde sus primeros objetos (figura 4), integrados en una nueva tendencia que finalmente sería denominada como *Minimal Art*<sup>7</sup>. Dichos objetos revelan su aspiración

4. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 12 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>

5. JUDD, Donald. 21 February 93. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, p. 14 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>

6. JUDD, Donald. *Specific Objects*. En: William SEITZ, ed. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nueva York: The Art Digest, 1965, pp. 74-82.

7. El filósofo británico Richard Wollheim logró establecer esa denominación para definir el nuevo arte, frente a otras que también se estaban empleando como *ABC Art*, *Cool Art* o *Primary Structures*. Véase WOLLHEIM, Richard. *Minimal Art*. En: *Arts Magazine*. Nueva York: The Art Digest, 1965, enero, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

3. Imagen de la calle Steinberggasse con la fuente de la Fischmädchen en torno al año 1945.

4. Donald Judd, *To Susan Buckwalter*, 1964. Hierro galvanizado y aluminio lacado en color azul. The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

fundamental: Judd descubrió que, “si colocaba una obra en una pared relacionada con una o dos esquinas, o de forma semejante en el suelo o en un exterior junto a un accidente del terreno, podía manipular las distancias y así resaltar el espacio entre ambos, que resultaba tan definido como la obra misma”<sup>8</sup>. A partir de esas palabras se reconoce su deseo de expresar un nuevo planteamiento estético, en el que objeto y lugar configuraban una entidad indisociable. Así, la presencia misma de la obra trascendía para Donald Judd lo físico, con un espacio que sería activado más allá del simple elemento tridimensional<sup>9</sup>.

De esa manera, Judd concibe su arte como un acto simbiótico entre el *espacio-soporte* y aquello ubicado en el interior de sus límites, pero también como un proceso entendido desde la propia percepción. En este sentido, ante la búsqueda de ese espacio activado, su propuesta se relaciona con las ideas de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*<sup>10</sup>, cuando aprecia que en el interior de determinados objetos cotidianos, como el cajón o el cofre, opera el par de contrarios *secreto-descubrimiento*. En esos términos, Judd consigue hacer aparecer la propia inmaterialidad de la materia, desde la presencia física de los objetos que se muestran sin engaño a la mirada del espectador.

#### LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR

La noción de lugar para Judd estaba muy vinculada con la condición perceptiva. Los emplazamientos seleccionados para la exhibición de sus obras, interiores o exteriores, se estudiaban y se planteaban para ser recorridos por el espectador que, en el proceso de aprehensión del objeto, incorporaba un sinnúmero de experiencias sensoriales.

Estas se integran a través del cuerpo, revelando el cariz fenomenológico de su trabajo, puesto que consigue que “nuestros cuerpos y movimientos estén en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro”<sup>11</sup>.

James Lawrence, crítico e historiador del arte de posguerra y contemporáneo, nos pone sobre la pista al referirse a las obras a gran escala de Judd que se relacionan con el suelo, el paisaje o cualquier extensión de espacio reconocido. Estas creaciones, que decidió denominar *objetos topográficos*<sup>12</sup>, abordan todo el conjunto de condiciones específicas del terreno, mostrando una verdad aparentemente inmutable que requiere de una confirmación por parte del observador. De esa manera, dichas obras “apelan a diferentes modalidades de la conciencia que tenemos de nosotros mismos, diferentes distribuciones de sensación y de interpretación”<sup>13</sup>. Judd había dejado constancia de su preocupación por ese lugar concreto en el que se desarrolla el referido encuentro, puesto que era conocedor de que precisamente allí es donde el espectador prueba y modifica su concepto sobre el espacio, así como su relación con el mismo. Así, y a partir de esa experiencia perceptiva, Lawrence se muestra concluyente cuando afirma que dichos *objetos topográficos* “aumentan nuestro sentido de estar en el mundo”<sup>14</sup>.

El descubrimiento de la esencia y su transmisión desde la creación artística supone uno de los objetivos fundamentales de Donald Judd a lo largo de sus múltiples y variadas propuestas en el paisaje. En todos estos encargos, su diseño depurado se concretaba en una solución formal que ponía en relación la línea del horizonte y la pendiente del terreno en el que se localizaba cada

8. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 5, p. 15.

9. Esto guarda una estrecha relación con los planteamientos de Rosalind Krauss, que definen una gran variedad de posibilidades creativas en el nuevo arte bajo el nombre de *campo expandido* de la escultura. Véase KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. En: *October*. Cambridge: The MIT Press, 1979, n.º 8, pp. 30-40. ISSN 0162-2870.

10. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de CHAMPOURCÍN. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

11. PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2.ª ed., trad. de Moisés PUENTE y Carles MUÑO. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 50.

12. Con esa denominación, James Lawrence se refiere a lo que otros autores como David Raskin hubieran definido previamente con el nombre de *objetos level-lands*. Véase LAWRENCE, James. *Donald Judd's Works in Concrete*. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 7 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>

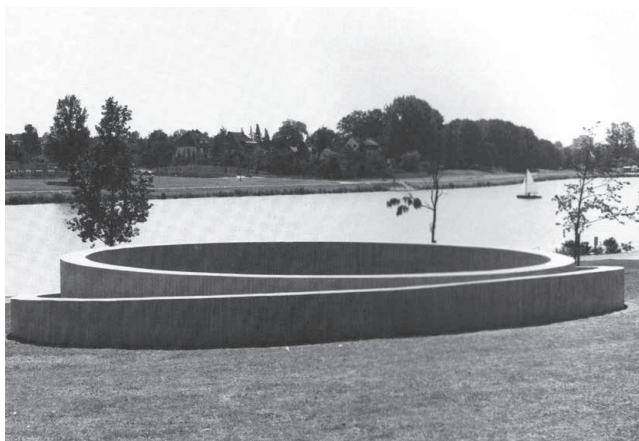
13. *Ibid.*, p. 13.

14. *Ibid.*





5



6

5. Donald Judd, *Untitled*, 1971. Hormigón. The Philip Johnson Glass House, New Canaan, Connecticut.
6. Donald Judd, *Untitled*, 1977. Hormigón. Skulptur Projekte 77, Münster, Alemania.
7. Donald Judd, *Plan for Winterthur fountain n.º 2*, 1992. Lápiz sobre papel. Kunst Museum Winterthur.
8. Donald Judd, *Plan for Winterthur fountain n.º 1*, 1992. Lápiz sobre papel. Kunst Museum Winterthur.

se asientan. La primera obra de estas características es la realizada en 1971 en los jardines de la Glass House de Philip Johnson en New Canaan, Connecticut (figura 5). Sin embargo, la que ha adquirido una mayor importancia sería la realizada para el proyecto *Skulptur Projekte 77* seis años más tarde en la ciudad de Münster, Westphalia, por el hecho de poner en relación agua y tierra a través de dos elementos concéntricos de hormigón, cuyos bordes superiores discurren de manera paralela al lago y a la ladera, respectivamente (figura 6). En ambas, los diferentes tonos y texturas que adquiere el hormigón se adaptan a las condiciones del entorno y revelan, sobre la rotundidad de su volumen, el inexorable paso del tiempo. Con todo ello, y sin olvidar aquellas cualidades relativas a la forma, la geometría y la materialidad, así como al propio espacio, “nos encontramos estos objetos del pasado más reciente en nuestro presente, afinando nuestra comprensión sobre ellos con base en el tiempo, el movimiento y nuestra capacidad mental”<sup>17</sup>.

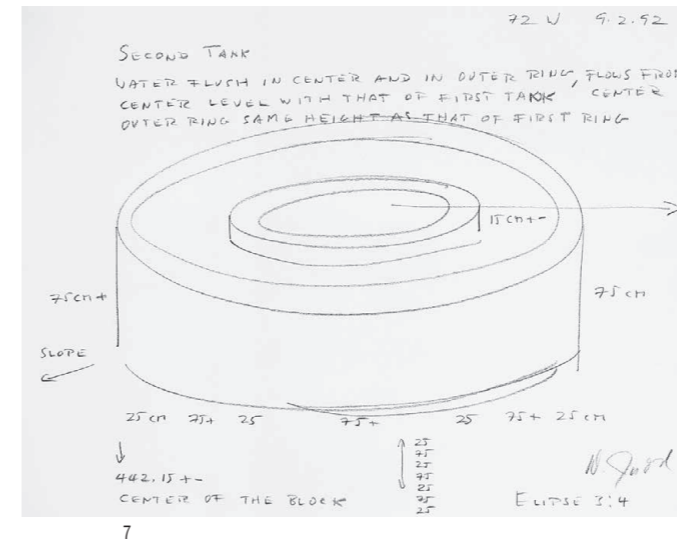
Judd realizó esa serie de *objetos topográficos* como apropiación de un lugar que carga de significados, a través de los cuales el espectador vive una experiencia sensorial con el entorno más inmediato. Sus propuestas en el paisaje se constituyen como verdaderos dispositivos fenomenológicos desde los que se posibilita el reconocimiento de las características de ese lugar aprehendido por medio de los sentidos, de acuerdo con los planteamientos realizados a principios del siglo XX por Edmund Husserl, y ampliados desde una óptica más reciente por autores como Juhani Pallasmaa o Georges Didi-Huberman. Además, ese espacio sería recordado, en los términos que se apuntan en *Cuerpo, memoria y arquitectura*, debido a que es algo único y afecta a nuestro cuerpo, capaz de generar todas las relaciones necesarias para ser incorporado a nuestro universo personal, a nuestra memoria<sup>18</sup>.

15. JUDD, Donald, *op. cit. supra*, nota 5, p. 16.

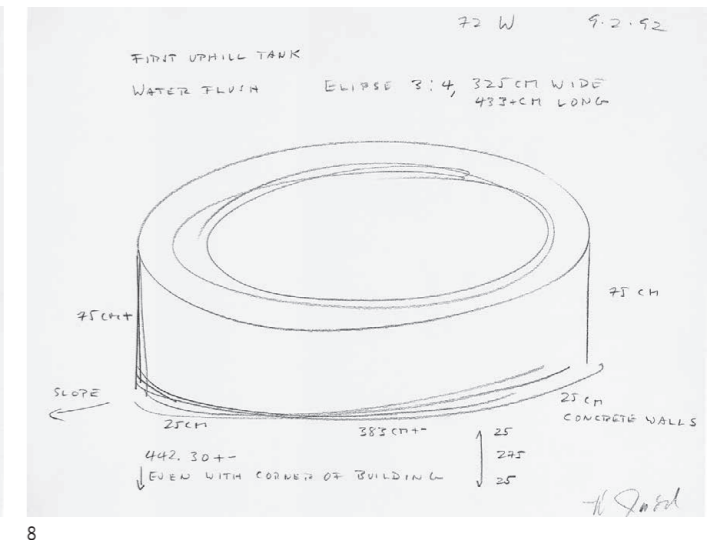
16. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 12, p. 8.

17. *Ibid.*, p. 17.

18. BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Trad. de María Teresa MUÑOZ. Madrid: Hermann Blume, 1982, p. 119.



7



8

#### STEINBERGGASSE, MATERIAL DE PROYECTO

A la vista de lo expuesto, podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿cómo manifiesta Donald Judd esas pretensiones de sus *objetos topográficos* en el espacio público de las ciudades? En el proyecto para la reurbanización de la calle Steinberggasse de la ciudad suiza de Winterthur, al que la firma de arquitectos Schneider and Prêtre le había invitado a participar, encontramos la respuesta a ese interrogante. Judd plantea con su propuesta tres órdenes de experiencia espacial: en primer lugar, incorpora a su diseño las condiciones locales de la calle; en segundo lugar, expresa la condición ideal del plano horizontal; y, por último, hace referencia a una cualidad fenomenológica como argumento fundamental de la experiencia individual. A través de ese planteamiento, es posible reconocer un nexo con las ideas que en los años setenta planteara Henri Lefebvre con *La producción del espacio*<sup>19</sup>, en las que defendía una existencia del ser basada en unas dimensiones históricas, sociales y espaciales. Pero la traslación más directa la podemos encontrar de la mano de Edward Soja cuando, a lo largo de los noventa, coincidiendo con los años en los que el propio Judd desarrolla su proyecto para Steinberggasse, establece tres categorías espaciales que se relacionan con lo percibido o material, lo concebido o mental y lo vivido<sup>20</sup>, de manera equivalente a lo que plantea el artista americano.

Si hacemos una lectura de la propuesta de Judd a la luz de esas categorías espaciales de Soja, nos vamos a

encontrar, en primer lugar, con la condición material de unos objetos ubicados ahora en el corazón de una ciudad histórica. Cuando en 1991 Judd fue requerido por los mencionados arquitectos, ganadores del concurso y adjudicatarios del proyecto, la idea original pasaba por reemplazar la fuente original de la Fischmädchen de Max Weber, sustituyéndola por una nueva que encajase con el nuevo proyecto. Sin embargo, la propuesta de Judd conservaba la fuente existente, al tiempo que incorporaba otras tres más repartidas a lo largo de la calle, marcando el curso de un antiguo arroyo de la ciudad que fluía por el centro de la misma. Con ese planteamiento, el hormigón fue el material escogido para realizar gran parte de los *objetos topográficos* y, en este caso, las fuentes de Steinberggasse. Un material excepcional por su singularidad, que ofrece una maleabilidad en su configuración formal y posee, al mismo tiempo, un aire de permanencia con un aspecto pétreo. En definitiva, le “ofrece muchas posibilidades de interacción directa con las condiciones de la tierra, el agua y el ambiente construido”<sup>21</sup>.

A los pocos días de su visita al lugar, en abril de 1991, Judd presentó unos dibujos preliminares en los que planteaba las tres nuevas fuentes con una forma elíptica, descendiendo por la pendiente de la calle de este a oeste, al igual que el referido cauce histórico hasta desembocar en el río Eulach. Pero con su segunda propuesta (figuras 7 y 8), el artista se adentra en esa cualidad material definida con su trabajo desde los sesenta.

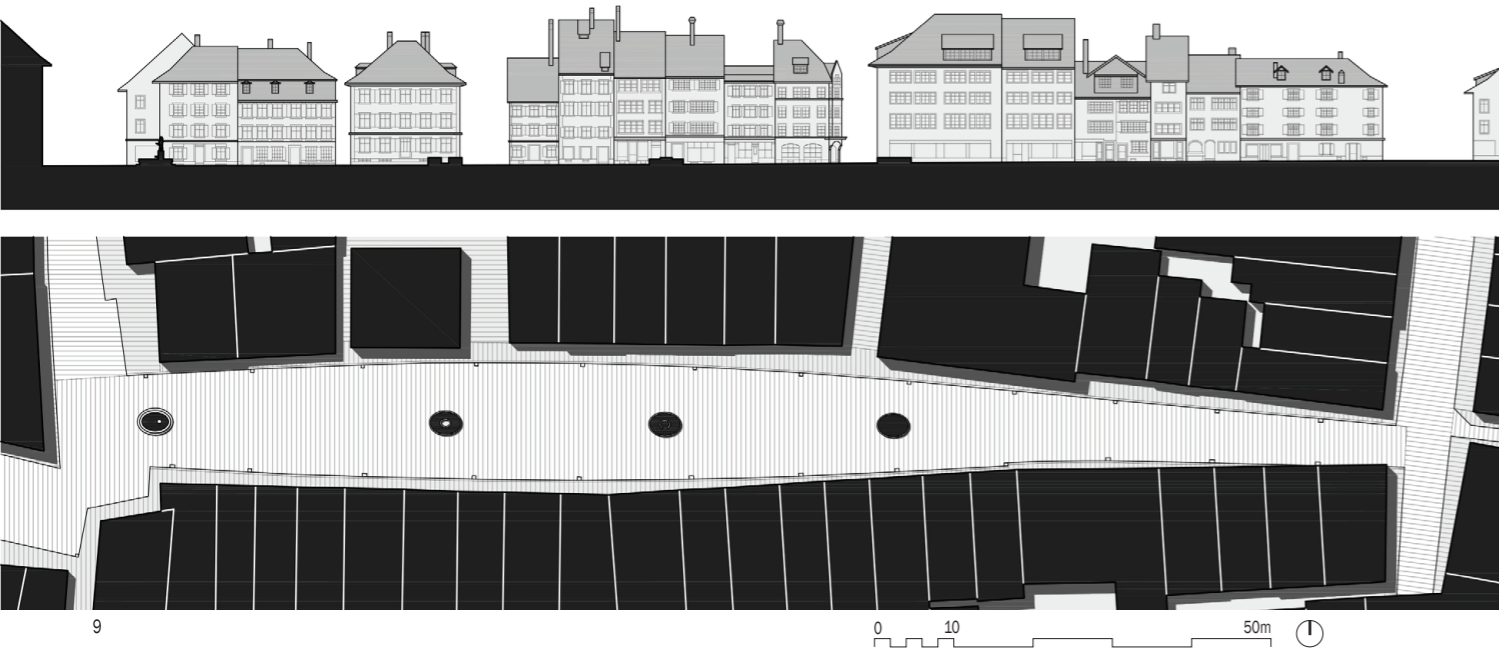
19. LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Trad. al inglés de Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 2013.

20. DELGADO, Ovidio. *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2003, p. 96.

21. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 12, p. 7.

9. Steinberggasse, Winterthur. Proyecto de Donald Judd y el estudio Schneider and Prêtre en el año 1992.

10. Imagen aérea de la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur.



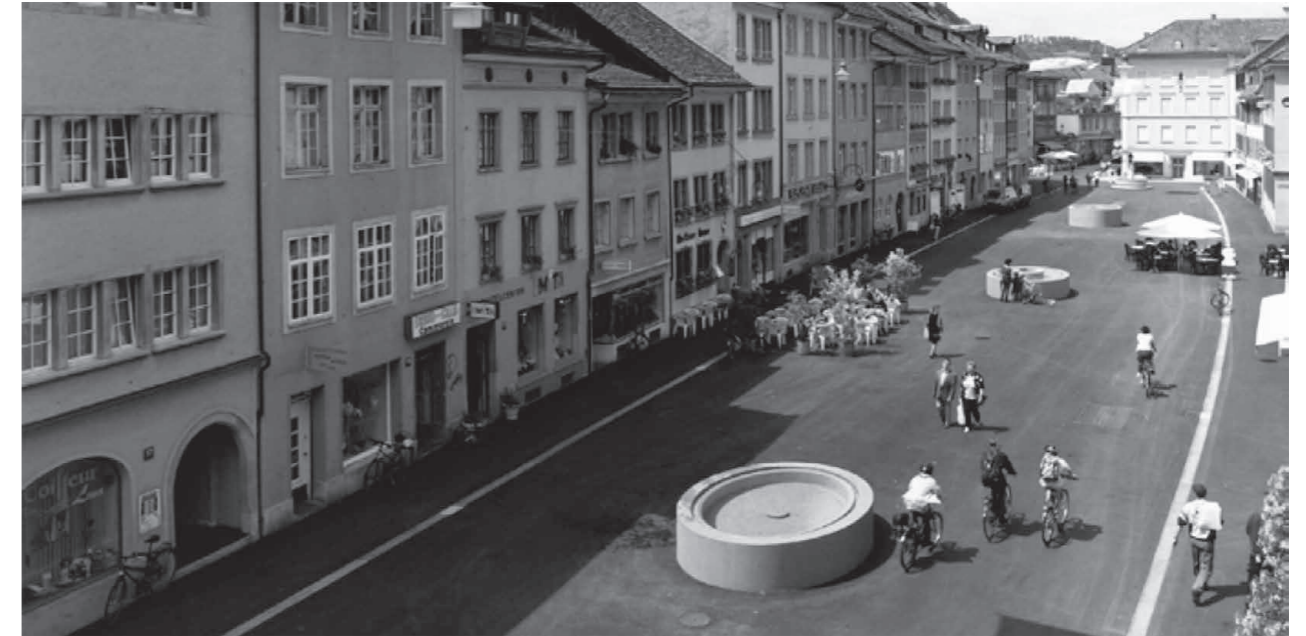
Originariamente, Judd planteó el empleo de la piedra natural para las fuentes, pero el elevado precio le haría declinarse por la utilización del hormigón, sometido a diversos tratamientos para conseguir el aspecto pétreo deseado. Según relata Schneider-Hoppe: “Se hicieron varias pruebas antes de encontrar la mezcla exacta de grava y mortero de cemento que proporcionara la superficie deseada y que además cumpliera con los requisitos estructurales”<sup>22</sup>. La ciudad de Winterthur, sin embargo, ya había decidido pavimentar la calle con asfalto, rompiendo esa idea pétreo que Judd defendiera desde un principio<sup>23</sup>. Los motivos económicos que llevaron a tal elección no convencieron a ninguna de las partes, al considerar que las fuentes podían perderse en la indefinida expansión de asfalto.

A pesar de todos los contratiempos surgidos en el desarrollo del proyecto<sup>24</sup>, Donald Judd encontraría en el hormigón el medio más adecuado para expresar los valores del lugar. Este material le habría permitido realizar los distintos anillos concéntricos que, con una geometría muy específica, parecían hacer alusión a las construcciones prehistóricas que trataban de vincular cielo y tierra, a la manera en la que también lo hiciera Robert Morris con su obra finalizada en 1977 titulada *Observatory*. El hormigón sería en el proyecto de Judd, al igual que la tierra en el de Morris, una expresión de la materialidad de la tierra que emana del propio suelo. La intervención en Steinberggasse supuso la culminación del conjunto de sus *objetos topográficos*, que había realizado durante más de

22. SCHNEIDER-HOPPE, Thomas, *op. cit. supra*, nota 4, p. 13.

23. Ídem.

24. Cuando en mayo de 1993 el Ayuntamiento de Winterthur decidió rechazar el proyecto de Judd por motivos económicos, un nutrido grupo de ciudadanos estableció la asociación Judd Project y consiguió, a través de la organización de diversos eventos y actividades, recaudar los fondos necesarios para llevar a cabo la propuesta.



10

veinticinco años, reflejando como ninguno de ellos la condición material desde un espacio percibido de carácter urbano.

El colaborador habitual de Judd y comisario de arte Peter Ballantine sería el encargado de supervisar las últimas fases de la ejecución del proyecto tras la muerte del artista en 1994, obteniendo un resultado con ciertas desviaciones inevitables de la concepción original del propio Donald Judd (figuras 9 y 10). Sin embargo, el deseo de expresar con el hormigón el referido vínculo con el lugar sería preservado y la propuesta fue terminada en el año 1997. El artista minimalista consiguió, de ese modo, manifestar su preocupación personal por la perfección material que reconoce Rudi Fuchs<sup>25</sup>, a través del profundo entendimiento de aquel significado que lleva implícito el trabajar con el lugar.

#### EL AGUA COMO DISPOSITIVO DE RELACIÓN

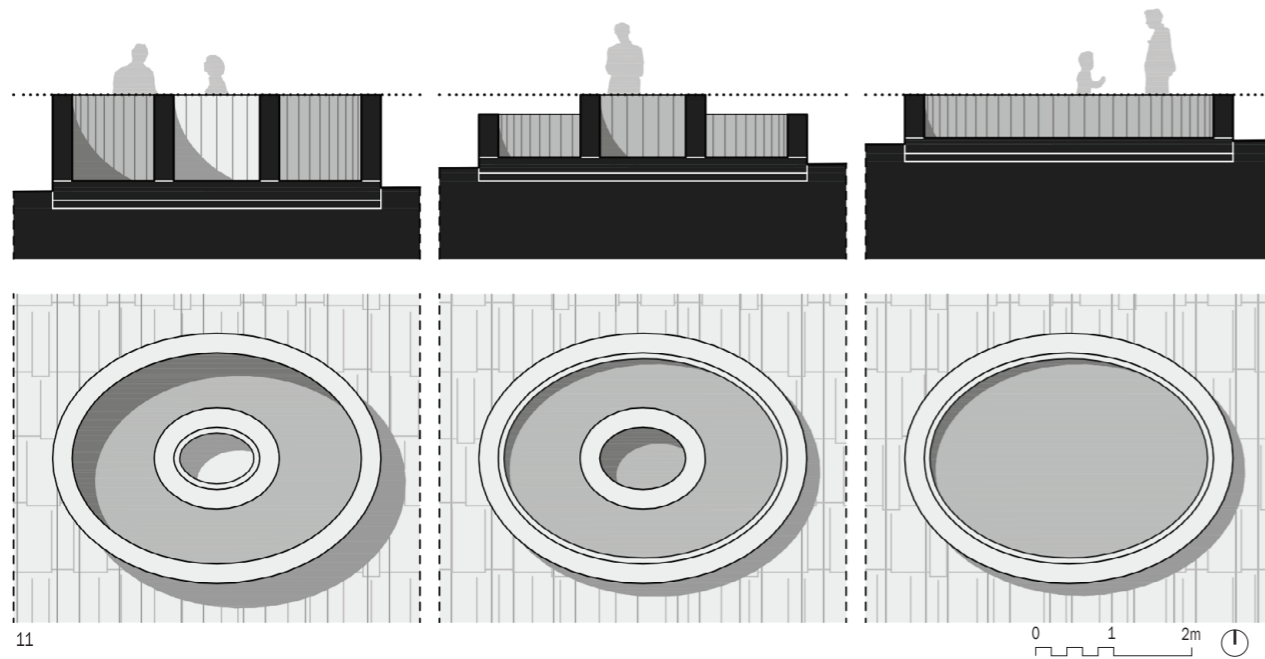
La operación estratégica de colocar una sucesión de fuentes en un *espacio-soporte*, realizadas en un solo material, tiene antecedentes históricos muy significativos. Ejemplos como las tres fuentes barrocas de la Piazza Navona de Roma, o incluso los propios estanques ubicados en los ejes de los jardines franceses del siglo XVII, pudieron ser reveladores para Judd en el propósito de alcanzar la activación de espacio con esos elementos. Sin embargo, el artista centra su atención en obras del *Land Art* como la construida en 1970 por Robert Smithson en el Great Salt Lake, titulada *Spiral Jetty*, pues apreció cómo somete la propuesta al medio natural sin alterar su curso habitual, ya que más bien parece que “la obra se encuentra adherida a este, quedando a su merced, acompañándolo”<sup>26</sup>. De ello se deduce que las condiciones de una obra sujeta a un lugar quedan determinadas por la natu-

25. FUCHS, Rudi. Decent beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: large-scale works*. Nueva York: Pace Gallery Publications, 1993, p. 7.

26. LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 44.



11. Steinberggasse, Winterthur. Esquema en planta y sección de las tres fuentes de Donald Judd.  
12. Fuentes de hormigón dispuestas sobre el eje longitudinal que establece la calle Steinberggasse.



11

raleza del mismo, bien sea este un paisaje o un enclave de carácter urbano. Según afirmara al respecto el escultor Richard Serra, “los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización, tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción”<sup>27</sup>. Judd, partiendo de esa premisa, también consideró que su propuesta en Steinberggasse debía surgir de las condiciones específicas del contexto dado.

Desde los primeros bocetos realizados por el artista puede apreciarse su intención de poner de relieve un plano horizontal de carácter ideal, manifestado por el estado del agua, así como la pendiente de la propia calle. Esta se expresaba a través de unos anillos exteriores, cuyo borde superior discurría paralelo al suelo, del mismo modo en que lo hubiera desarrollado en algunos *objetos topográficos* instalados en paisajes abiertos. Esos anillos externos tuvieron que eliminarse de la propuesta

por razones de espacio, vinculándose con el lugar única y exclusivamente desde la condición horizontal del agua. Las fuentes elípticas eran los elementos fundamentales de la organización, pues establecían las relaciones entre las partes del proyecto y, a su vez, el agua de su interior proporcionaba calma y sosiego en el conjunto de la intervención. La superficie cristalina era capaz de reflejar los edificios construidos de la histórica vía, poniendo de relieve la realidad del entorno. Pero lo más sorprendente de su propuesta era que, al conseguir un mismo nivel horizontal con el agua de las tres fuentes<sup>28</sup>, la pendiente de la calle volvía a aparecer de manera evidente. Al descender por la calle de este a oeste, dichas fuentes ganaban en altura desde el plano común que establecía el nivel del agua (figura 11).

Retomando los planteamientos del geógrafo estadounidense Edward Soja, ahora la propuesta de Judd

27. MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 225.

28. LAWRENCE, James, *op. cit. supra*, nota 12, p. 17.



12

#### OBJETOS PARA LA EXPERIENCIA SENSORIAL

El trabajo que Donald Judd desarrolló con las fuentes en la ciudad de Winterthur le ofreció la posibilidad de seleccionar aquella parte del contexto que quería poner de relieve con el proyecto. Es decir, dichos elementos se convierten en el instrumento perfecto para hacer hincapié en los aspectos que resultan más destacados para el autor. Judd presenta tres objetos elípticos, con diferentes juegos de agua y una cuidada relación entre ese nivel horizontal y la pendiente de la calle, al tiempo que se observa cómo llevó a cabo la estructuración del espacio libre en zonas idénticas, apropiándose de la forma convexa de la plaza<sup>32</sup> (figura 12). Ese paisaje urbano se caracterizaría por unas construcciones que, por su singularidad como imagen del corazón histórico de la ciudad, le llevarían a destacar no solo la propia calle Steinberggasse, sino también sus fachadas<sup>33</sup>, en un acto de aprehensión del lugar.

parece moverse en un espacio concebido o mental que surge de ese plano horizontal del agua, común a las tres fuentes, poniendo en relación su creación artística con el ámbito urbano en el que se integra. Es por ello por lo que muchas veces pertenecientes al panorama crítico han afirmado sobre sus *specific objects*, y por extensión sobre sus piezas para Steinberggasse, que dichos objetos de tipo escultórico “*tratan sobre la contemplación intelectual*”<sup>29</sup>. Pero, tal y como veremos, su propuesta artística no se limitaría de modo único a ofrecer al espectador las características de un espacio ideal<sup>30</sup>, sino que, además, ofrecería una clara intención fenomenológica. Del espacio concebido pasaríamos a un espacio vivido, cuya finalidad sería la de “*obligar al espectador a sentir el momento presente*”<sup>31</sup>.

Tomar conciencia del valor de ese entorno más inmediato, que se convertía en el *espacio-soporte* de la intervención, sería el motor de su propuesta. Para ello, Judd consideraba fundamental la necesidad de un mantenimiento constante, criticado por su elevado coste<sup>34</sup>, que permitiera conservar esa materialidad original de sus fuentes en su relación con el lugar. El contexto urbano generaba un orden en el ámbito de la calle que su propuesta debía entender para expresar la solución, pues “*la capacidad para descubrir, reconocer y organizar los vacíos urbanos como espacios de oportunidad (...) es esencial y fundamental para reestructurar el fragmentado, desordenado y maltrecho espacio público*”<sup>35</sup>. La planimetría ofrece una ordenación que responde a las formas del contorno

29. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE. Madrid: Taurus, 2013, p. 369.

30. En ese anhelo de perfección, Donald Judd delegó la fabricación y el montaje de sus obras a talleres con personal altamente cualificado, eliminando cualquier vestigio de su propia personalidad y autoría.

31. GOMPERTZ, Will, *op. cit. supra*, nota 29, p. 374.

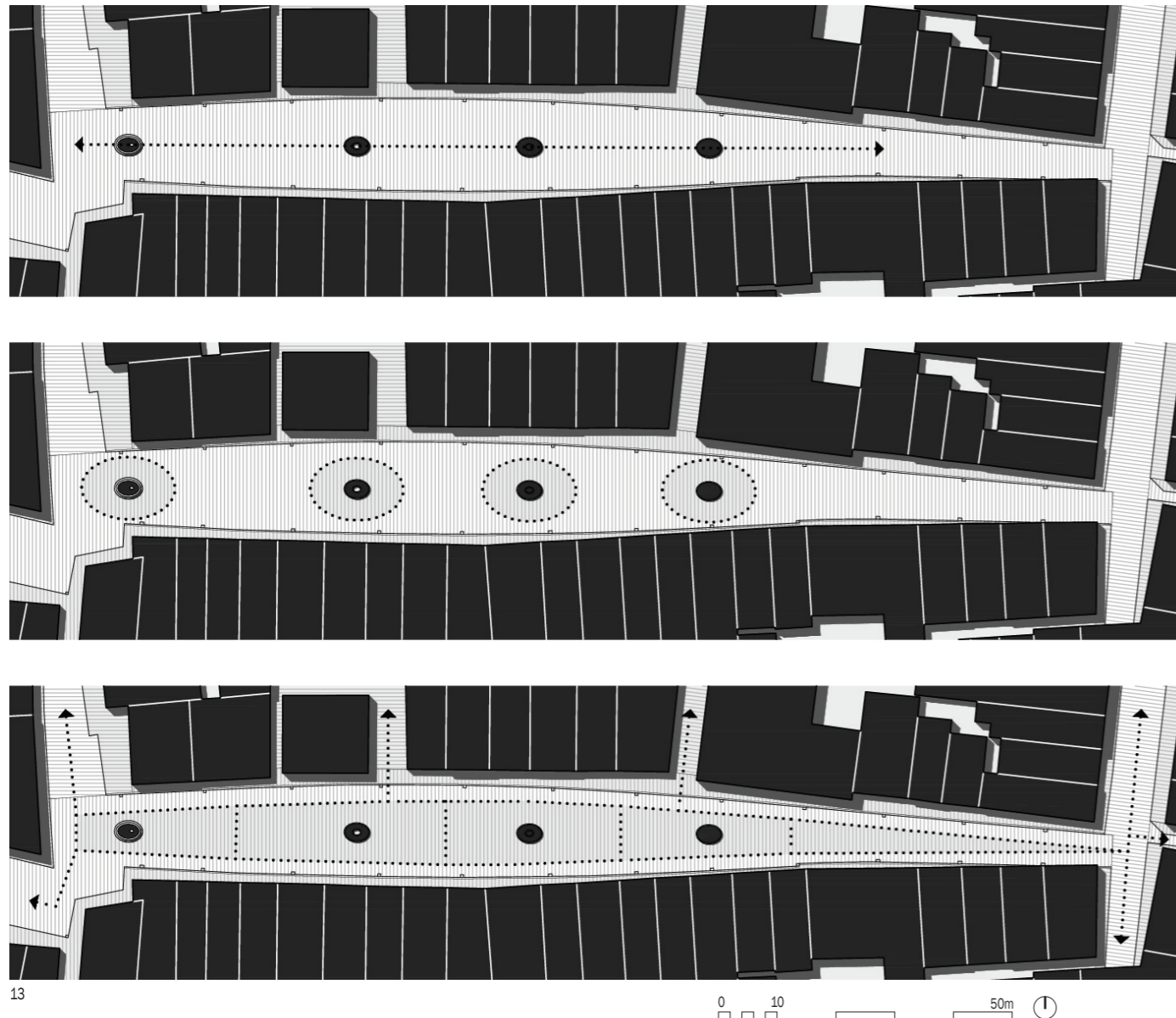
32. WEILACHER, Udo; WULLSCHLEGER, Peter. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trad. al francés de Didier DEBORD y Ursula GAILLARD. Basel: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005, p. 279.

33. Ídem.

34. La prensa local se habría hecho eco de ello, poniéndolo de manifiesto en portada. Véase en: HERTER, David. *Fünf brunnen, fünf geschichten*. En: *Der Landbote* [en línea]. Winterthur: Zürcher Regionalzeitungen, 23 julio 2012, p. 1 [consulta: 26-02-2018]. Disponible en: <https://www.winterthur-glossar.ch/upload/documents/2013/06/15/930.pdf>

35. BELTRÁN, Francisco. El vacío en la ciudad contemporánea. En: *Vacío, sustracción y silencio: resta y renuncia en el proceso creativo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017, p. 78.

13. Steinberggasse, Winterthur. Esquemas de organización, comportamiento y recorridos.



13

0 10 50m

de la calle, soporte de su intervención, que serían las que determinarían la disposición de todos los elementos que configurarían el proyecto. El agua, que desciende desde la parte alta de Steinberggasse, se mueve en el sentido este-oeste hasta alcanzar la fuente preexistente, evidenciando el curso del ya referido arroyo que recorría la calle en su sentido longitudinal. Esta ordenación establece así una fuerte conexión con el entorno que Judd invita a descubrir, desde unas piezas que parecen decir: “Soy como tú me ves, y pertenezco a este lugar”<sup>36</sup>.

A través del minucioso estudio de organización, comportamiento y recorridos (figura 13), el artista se sirve del control de la escala para crear un orden que se vincula con el espacio construido. Judd habría manifestado su interés por esas cuestiones relativas a la proporción y la escala con sus obras escultóricas, ya que, como señala Rudi Fuchs, “*juzgadas desde el espacio que las contiene, el tamaño es relativo*”<sup>37</sup>. De ese modo, la escala desempeña un papel fundamental en dicha ordenación, pues le proporciona un sistema de relación con el entorno, que obliga al espectador a ser partícipe de esa idea de lugar ordenado a través del descubrimiento —como ocurría con los objetos analizados por Gaston Bachelard— de los secretos más profundos de su configuración interna. Una propuesta que apuntaría hacia un realismo fenomenológico, por el que cobran relevancia los sentidos, la percepción y la experiencia.

La propuesta de Judd para la reurbanización de la calle Steinberggasse en Winterthur, al igual que una gran variedad de referencias de arquitectura contemporánea, “ *sintetiza artesanía e industria, percepción sensorial y razón, subjetividad y conceptualidad, naturaleza y tecnología*”<sup>38</sup>. Como sucede con algunas de las obras de Peter Zumthor, el carácter fenomenológico que llega a adquirir el proyecto de Donald Judd se percibe desde la experiencia del conjunto “*que, primero parece telúrico, excavado*

*en la materia, y termina siendo un volumen exento y abierto*”<sup>39</sup>, en consonancia con el entorno, con el *espacio-soporte*. La experiencia adquiere una dimensión fundamental para el espectador.

El proyecto para la Steinberggasse y los *objetos topográficos* que realizara en los años inmediatamente anteriores muestran, de una manera muy nítida, la relación de sus propuestas con ese *espacio-soporte* que el espectador descubre desde la percepción. Ese reconocimiento de la esencia fenomenológica que subyace en la propuesta de Winterthur “*permite de este modo recuperar una trama de significaciones históricas y culturales*”<sup>40</sup>, fundamentales en la organización del conjunto planteada por el propio artista. Además del significado más profundo que ofrece la experiencia sensorial de la propuesta, que completa la tercera categoría espacial planteada por Edward Soja y definida como espacio vivido, el trabajo con los objetos escultóricos en el paisaje urbano de Steinberggasse apunta hacia una espacialidad que se activa más allá de los límites de sus fuentes elípticas.

#### CONSIDERACIONES FINALES

A través del análisis del proyecto de Donald Judd para la calle Steinberggasse de Winterthur, realizado en colaboración con el estudio local Schneider and Prêtre, se aprecia cómo el artista conecta su propuesta con el paisaje urbano que ofrece la referida vía. De ese modo, la configuración de la calle se toma como estructura de referencia, constituyendo un *espacio-soporte* sobre el que se efectúa la intervención. Judd interpreta todo el conjunto de características que definen dicho espacio, como la estructura general del emplazamiento y su topografía, desarrollando una obra de arte total, que incorpora al propio lugar una gran multitud de experiencias sensoriales reconocidas desde la percepción.

36. ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 17.

37. FUCHS, Rudi, *op. cit. supra*, nota 25, p. 7.

38. MONTANER, Josep María. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015, p. 57.

39. *Ibíd.*, p. 58.

40. PANIAGUA, Enrique; PEDRAGOSA, Pau. La esencia fenomenológica de la arquitectura. En: *Revista 180: arquitectura, arte, diseño* [en línea]. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2015, n.º 35, p. 35 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0718-2309. Disponible en: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/32/30>



14. Fuente n.º 3, en la que un niño se encuentra saltando para sumergirse en el agua de su interior.

15. Diversos niños jugando en la Fuente n.º 3, como reflejo de la dimensión social del espacio público.



14



15

Así, y como ha podido probarse, Judd establece en Steinberggasse tres órdenes de experiencia espacial: la condición material de la calle, la condición ideal del agua de las fuentes y la condición fenomenológica de la experiencia del espectador. Como consecuencia, a través de esos niveles se alcanzaría el estímulo fenomenológico necesario que permite al hombre dialogar con la realidad física del lugar, trascendiendo más allá del *espacio-sopORTE* de la calle como mera realidad funcional. Por lo tanto, ese emplazamiento se convierte en el marco en el que se desarrolla la activación espacial, en una intervención urbana en la que Judd reproduce los mecanismos empleados con sus *objetos específicos*.

Con todo ello, el proyecto consigue incentivar la percepción y las relaciones características del espacio público de la calle Steinberggasse, incorporando una nueva dimensión social, que se hace evidente los días de mercado y con la celebración de eventos y festivales culturales. Así, las fuentes de Judd han conseguido integrarse en el día a día de la ciudad, pero conservando claramente su volumen (figuras 14 y 15). La activación espacial que Donald Judd persiguiera con sus objetos se ve enriquecida en el proyecto de Winterthur, que ya no solo consigue activar el *espacio-sopORTE* en el que se desarrolla, sino que, además, activa esa dimensión social que también define al paisaje urbano. ■

#### Bibliografía citada:

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de CHAMPOURCÍN. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BELTRÁN, Francisco. El vacío en la ciudad contemporánea. En: *Vacío, sustracción y silencio: resta y renuncia en el proceso creativo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017, pp. 74-79.
- BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Trad. de María Teresa MUÑOZ. Madrid: Hermann Blume, 1982.
- DELGADO, Ovidio. *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Entschiedene Wettbewerbe. En: *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur* [en línea]. Zürich: BSLA, 1989, vol. 28, n.º 3, p. 41 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0003-5424. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ant-001:1989:28::333>
- FUCHS, Rudi. Decent beauty. En: Rudi FUCHS, ed. *Donald Judd: large-scale works*. Nueva York: Pace Gallery Publications, 1993, pp. 5-7.
- GOMPertz, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE. Madrid: Taurus, 2013.
- HERTER, David. Fünf brunnen, fünf geschichten. En: *Der Landbote* [en línea]. Winterthur: Zürcher Regionalzeitungen, 23 julio 2012, p. 1 [consulta: 26-02-2018]. Disponible en: <https://www.winterthur-glossar.ch/upload/documents/2013/06/15/930.pdf>

JUDD, Donald. 21 February 93. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, pp. 14-18 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>

JUDD, Donald. Specific Objects. En: William SEITZ, ed. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nueva York: The Art Digest, 1965, pp. 74-82.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. En: *October*. Cambridge: The MIT Press, 1979, n.º 8, pp. 30-40. ISSN 0162-2870.

Laufende Wettbewerbe. En: *Schweizer Ingenieur und Architekt* [en línea]. Zürich: Offizielles Publikationsorgan, 1989, vol. 107, n.º 12, pp. B69-B71 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0251-0960. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-003:1989:107::194>

LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, pp. 6-17 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Trad. al inglés de Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 2013.

LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016.

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

MONTANER, Josep Maria. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2.ª ed., trad. de Moisés PUENTE y Carles MURO. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

PANIAGUA, Enrique; PEDRAGOSA, Pau. La esencia fenomenológica de la arquitectura. En: *Revista 180: arquitectura, arte, diseño* [en línea]. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2015, n.º 35, pp. 30-35 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 0718-2309. Disponible en: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/32/30>

SCHNEIDER-HOPPE, Thomas. Donald Judd's Project for Fountains at Steinberggasse in Winterthur, Switzerland. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 1998, vol. 3, pp. 12-14 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter03.pdf>

WEILACHER, Udo; WULLSCHLEGER, Peter. *Guide suisse de l'architecture du paysage*. Trad. al francés de Didier DEBORD y Ursula GAILLARD. Basel: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005.

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. En: *Arts Magazine*. Nueva York: The Art Digest, 1965, enero, pp. 26-32. ISSN 0004-4059.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

**Pablo Llamazares Blanco** (León, 1991) Arquitecto por la Universidad de Valladolid (2015). Ha cursado el Máster de Investigación en Arquitectura en la misma Universidad (2017), con una beca de colaboración en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Así mismo, ha participado a través de una estancia de colaboración en el Grupo de Investigación Reconocido para la Documentación, Análisis y Representación del Patrimonio Arquitectónico. En la actualidad está realizando su tesis doctoral sobre las categorías espaciales en la obra de Donald Judd. Sus trabajos e investigaciones se orientan al estudio del espacio como concepto arquitectónico, así como a distintos temas relacionados con el desarrollo de la arquitectura contemporánea.

**Fernando Zaparaín Hernández** (Burgos, 1964) Doctor Arquitecto (1997) con una tesis sobre Le Corbusier, Profesor Titular de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid (2002), de la que ha sido Subdirector de Relaciones Internacionales. Sus edificios están relacionados con el patrimonio y los usos socio-sanitarios (medalla de plata en Interarch'97). Autor de diversos libros y artículos sobre dibujo, espacio y narración gráfica, como *Cruces de caminos: álbumes ilustrados, construcción y lectura*. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Ha realizado muestras individuales de pintura, las más recientes en la Ciudad Universitaria de París, el Museo de la Universidad de Beira (Portugal) y el Museo de la Universidad de Valladolid.

**Jorge Ramos Jular** (Valladolid, 1976) Arquitecto (2003) y Doctor Arquitecto (2014) por la Universidad de Valladolid. Actualmente Profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid. Visiting Professor en la Università IUAV di Venezia (2017). Ha sido Profesor de Teoría de la Arquitectura y Proyectos en la Universidade da Beira Interior, Portugal (2005-2017). Autor de diversos trabajos publicados y expuestos sobre la relación entre las instalaciones artísticas, el cine, la escultura y la arquitectura, destacando la exposición titulada *Conclusión Abierta. El Espacio Activo de Jorge Oteiza*, expuesta en Italia, Portugal y España, que desarrolla su tesis doctoral sobre el mismo tema.