

Reflexiones espaciales de Donald Judd

Del objeto caja a La Mansana de Chinati en Marfa,
Texas

Spatial reflections of Donald Judd

From the box object to La Mansana de Chinati in Marfa, Texas

Pablo Llamazares Blanco

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 94-111

Resumen. Entre los múltiples temas arquitectónicos abordados por el artista Donald Judd en su trayectoria, fue la noción de límite espacial uno de sus mayores intereses en la década de los setenta, tras el auge del movimiento minimalista. Es por ello que este estudio se propone arrojar luz sobre esta cuestión, desarrollada por el autor estadounidense desde un trabajo simultáneo en arte y arquitectura. Un hecho que pone de relieve su labor interdisciplinar con el espacio, en un trasvase continuado entre áreas de creación que evidenció a lo largo de toda su carrera. En el análisis de esta idea espacial, se examinan cronológicamente sus realizaciones en ambas disciplinas, que comienzan con la exploración elemental de sus objetos caja y avanzan con proyectos más ambiciosos, como lo realizado en su complejo de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas. Una singular intervención con la que trasladaba a la arquitectura los principios espaciales testados con sus objetos, haciendo habitable el espacio contenido en los límites. En definitiva, se descubren unas propuestas en las que ese límite es el mediador de un espacio, específicamente diseñado para promover el interés de espectador o habitante, en la experiencia perceptiva integradora defendida por Donald Judd.

Palabras Clave

Arquitectura
Arte
Donald Judd
Espacio
Experiencia perceptiva
La Mansana de Chinati
Límite
Objetos caja

ABSTRACT. Among the many architectural themes addressed by the artist Donald Judd in his career, the notion of spatial limit was one of his major interests in the seventies, after the rise of the minimalist movement. That is why this study aims to shed light on this question, developed by the American author from a simultaneous work in art and architecture. A fact that highlights his interdisciplinary work with space, in a continuous transfer between areas of creation that was evident throughout his career. In the analysis of this spatial idea, his achievements in both disciplines are examined chronologically, beginning with the elemental exploration of his box objects and progressing to more ambitious projects, such as his La Mansana de Chinati complex in Marfa, Texas. A singular intervention with which he transferred to architecture the spatial principles tested with his objects, making the space contained within the limits habitable. In short, some proposals are discovered in which this limit is the mediator of a space, specifically designed to promote the interest of the spectator or inhabitant, in the integrative perceptual experience defended by Donald Judd.

KEY WORDS. Architecture, art, Donald Judd, space, perceptual experience, La Mansana de Chinati, limit, box objects.

En 1964 y 1965, el polifacético artista estadounidense Donald Judd publicó dos artículos, determinantes en la concepción de una nueva manifestación artística. Dichos artículos, que analizaban el panorama creativo de Nueva York a mediados del siglo XX, trataron de sobreponerse a aquellas lecturas que postulaban al Pop Art como heredero indiscutible del Expresionismo Abstracto. Esa era la tesis fundamental del primero de sus artículos, titulado *Local History*,¹ que ya defendía una continuidad artística más allá del medio pictórico. Pero sería con el segundo, que recibió el título de *Specific Objects*,² con el que Judd hizo saltar por los aires esa continuidad evolutiva, defendida por críticos como el propio Clement Greenberg. En esos términos, Judd se posicionó en favor de una nueva expresión tridimensional que, en su condición de objeto, traspasaba los límites de la pintura y se apropiaba del “espacio real”.³

Todo esto se produjo en un momento en el que la cultura estadounidense, y más concretamente la actividad artística neoyorquina, había forjado una personalidad artística propia. Un hecho recogido en profundidad en recientes publicaciones, como *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*.⁴ Un relato sobre el intenso periodo cultural vivido en la ciudad de Nueva York tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, que recoge el desarrollo de los diferentes movimientos artísticos genuinos. De una manera más general, y con un enfoque arquitectónico, autores como Joan Ockman también han identificado hechos fundamentales de ese periodo, que ayudan a contextualizar lo acontecido a nivel creativo. A través de *Architecture Culture, 1943-1968*,⁵ atribuye a una industria que dejó de funcionar tras la guerra, grandes logros en el impulso en la utilización de nuevas técnicas y materiales. Por otro lado, también repasa la evolución arquitectónica sobre el concepto de espacio, que viró hacia valores estéticos, como superación de los principios funcionalistas. Dos realidades, con gran repercusión en el contexto neoyorquino.

Se trató de un periodo que, en la gestación de nuevas ideas, manifestó con fuerza una destacada relación entre el arte y la arquitectura. Una relación potenciada especialmente desde el ámbito del arte, que encontró en la industria y en su arquitectura nuevas vías de creación. Fue tal el interés a este respecto, que llevó a la organización de grandes exposiciones, como la celebrada en el Museum of Modern Art en 1964 bajo el título de *Twentieth Century Engineering*. Una muestra que, como otras, reparaba en la componente estética de ese tipo de construcciones, y que estudios recientes relacionan con el origen creativo del Minimal Art.⁶ Una nueva tendencia en la que desplegó su trabajo Donald Judd, y que planteó un nuevo tipo de objeto artístico, cuyo léxico entraba en relación con formas industriales como las incluidas en la referida muestra. Y sin ser asimilados como pintura o escultura, dichos objetos no solo constituyeron una superación de las prácticas existenciales y subjetivas del Expresionismo Abstracto y el Pop Art. Lo que es más importante, basaron su razón de ser en una presencia espacial identificada desde la forma.

No obstante, este interés espacial del Minimal Art contaba con los antecedentes de la escultura europea de autores como Henry Moore o Naum Gabo. En el contexto español, Jorge Oteiza ejemplificó como ningún otro el recurso a esa expresión escultórica, con propuestas como las que componen su serie *Desocupación espacial del cubo*. Se trató de un recurso a las posibilidades espaciales de la forma cúbica, a la que también atendieron artistas estadounidenses, interesados desde los años sesenta en la activación espacial de su presentación. Por su singular trabajo con el espacio, destaca lo desarrollado por autores como Tony Smith, Robert Morris o el propio Judd, con una gran presencia formal.

Tras la publicación de *Specific Objects*, Donald Judd inició su particular exploración artística con el espacio, como material básico de creación. El artista llegó a darse cuenta de las implicaciones espaciales de trabajar con objetos, determinantes para un nuevo programa artístico: “Hasta la obra más pequeña, la más sencilla, crea a su alrededor un nuevo espacio, puesto que hay espacio dentro de ella”.⁷ En algunos de sus objetos realizados en esos años, como la obra *Untitled* de 1965 (figura 1), se reconoce su interés por lo cerrado y lo abierto, como exploración de las fuerzas espaciales inherentes a la forma. No obstante, su tendencia fue abrir progresivamente la rotundidad de este tipo de realizaciones, hasta dar con lo que podría denominarse objeto caja. Un tipo de objeto abierto completamente, que revela ante el espectador la realidad del espacio. Sería esta tipología de objetos una de las más notables de su producción, que ejemplifica como ninguna otra la definición de un tipo de arte que se interpreta como “descubrimiento visual de lo real”.⁸ Uno de los principios empíricos de su planteamiento, defendido en su trayectoria.



figura 1
Donald Judd, untitled, 1965, brown enamel on hot-rolled steel. Judd Foundation. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

Desde esa postura creativa, el espacio dejaba de ser un vehículo expositivo, para convertirse en material esencial de sus obras, revelado en una experiencia plenamente real. De ese modo, Judd ponía en relación la espacialidad artística y la arquitectónica, en un diálogo que trascendía las tradicionales demarcaciones entre disciplinas. Así lo prueban algunas investigaciones que

se han presentado en fechas recientes.⁹ El propósito de este estudio es analizar esa tipología del objeto caja desarrollada por Judd, y sus implicaciones conceptuales como límite físico de un espacio. Una concepción que no se gestó solo desde el arte, sino que simultáneamente también lo hizo desde la arquitectura.

El desarrollo de la tipología: exploraciones espaciales desde el objeto caja

Cuando el trabajo de Judd alcanzó reconocimiento en la escena artística internacional y fue asociado a las prácticas del Minimal Art, todavía trataban de imponerse ciertos límites estilísticos desde la crítica de arte. Y para Judd, el debate artístico debía ser menos reduccionista y más flexible que el propuesto por Greenberg y otros críticos como Michael Fried.¹⁰ Así, y huyendo de juicios basados en aspectos excluyentes como los meramente formales, Judd se refugió en la filosofía como fuente esencial en el desarrollo de su trabajo. Una vía creativa ausente en los debates de los sesenta, y que en su caso fue decisiva para forjar una actitud de carácter empírico, próxima al enfoque de autores como Hume, Peirce o Dewey.

Esas claves filosóficas que le brindaron una vía de exploración, cristalizaron como una nueva etapa creativa a comienzos de los años setenta. Más concretamente, constituyó la etapa de desarrollo de sus objetos caja, cuya elementalidad le permitió investigar sobre el estado psíquico y emocional del espectador en la acción perceptiva. La configuración básica de ese tipo de objetos desafiaba en esos términos toda lógica empírica, haciendo evidente “la tensión entre la percepción y la interpretación, entre el sentimiento y el pensamiento, entre la retórica y la lógica”.¹¹ Cuestiones todas ellas consideradas por Judd como una falsa dicotomía, que extendía en su particular planteamiento a otros pares conceptuales como forma y contenido: “La división entre forma y contenido no concuerda con el proceso recíproco de desarrollar el arte ni con la experiencia del espectador en la observación. También tiene los mismos absurdos que la división entre pensamiento y sentimiento”.¹² Se trataba de nociones antitéticas a las que Judd trató de hacer frente, proponiendo una experiencia unificada, que entendía la visión y la comprensión como fases simultáneas de la percepción.

La elementalidad más básica de sus objetos caja posibilitó tal exploración conceptual, incluyendo todo tipo de consideraciones que afectaban a la forma, al material, al color y, por supuesto, al espacio. Era el espacio, y más concretamente la espacialidad interna, uno de los aspectos principales que había guiado el devenir de la escultura moderna. Así lo expresó la crítica de arte Rosalind Krauss, atribuyendo dicha evolución a “la importancia simbólica de un espacio central interior”.¹³ Una consideración que fue definida en sus *Passages in Modern Sculpture*, de 1977, con un enfoque expresado desde el punto de vista de la espacialidad en el arte, y desde otros aspectos como las técnicas de creación. Se trató de un amplio y minucioso

recurso de las prácticas escultóricas del siglo XX, que le llevó a publicar, dos años más tarde, *Sculpture in the Expanded Field*.¹⁴ Un texto para comprender la nueva idea de escultura surgida a partir de los sesenta, interpretada por Krauss como un “campo expandido” de diversas posibilidades de creación, y que se alejaba del formato más tradicional en el que se había resuelto hasta entonces la escultura.

Y aunque en su ensayo Krauss no reparaba en cuestiones de espacialidad interna, hacía una lectura de las formas minimalistas desde la identificación volumétrica. Así pues, definía estas obras como unas “entidades cuasi arquitectónicas, cuya condición de escultura se reduce casi del todo a la simple determinación de que es lo que está en la sala que no es realmente la sala”.¹⁵ Una expresión que definía a esos objetos como una “combinación de exclusiones”, ofreciendo detalles en la concreción de los nuevos límites de la escultura. A la luz de lo anterior, puede decirse que Krauss habría definido la doble condición espacial de estas obras, la interior y la exterior, aludiendo al contenido y a la forma que lo encierra.

En el caso de Judd, éste llevó su propuesta al extremo desde ambas condiciones. En lo que se refiere a la concepción interior, sus objetos caja se presentaban, según Javier Maderuelo, “expresando insultantemente su vaciedad, enseñando su desocupado interior”.¹⁶ Así lo demuestran arriesgadas y desafiantes obras como *Untitled*, de 1972 (figura 2). Una caja abierta de un metro de alto y poco más de metro y medio de ancho, realizada enteramente en cobre, y cuya base interior estaba esmaltada en color rojo cadmio. En un



figura 2
Donald Judd, untitled, 1972,
copper, enamel and aluminum.
Tate, London. Donald Judd Art ©
Judd Foundation/Artists Rights
Society (ARS), New York.

primer reconocimiento, la condición vacía del objeto no alude a nada más que a su condición de caja, proponiendo una especie de desafío perceptivo para el espectador. Por otro lado, y en lo que se refiere a la concepción exterior, el contorno del objeto se reconoce fácilmente en su aproximación. El efecto fondo-figura descubre su fuerte presencia en el espacio que lo acoge.

En su proximidad, la apertura superior del volumen capta la atención del espectador, que dirige su mirada hacia la poderosa luz roja que emana del interior vacío. Judd consigue con ello una activación espacial que afecta por tanto a su exterior y a su interior, en una exploración simultánea de distintas espacialidades (figura 3). No obstante, es el espacio interior el que suscita un mayor interés, como así lo ha descrito Will Gompertz al expresar “que el efecto de neblina creado por la base pintada de rojo cadmio llena el volumen interior con una luz brumosa, como si se tratara de un atardecer a finales de verano”.¹⁷ Una expresión que recoge muy bien las intenciones de Judd con respecto a la integración de forma y contenido. Se convierte así en un dispositivo perceptivo de naturaleza empírica, que culmina con la solidificación visual del espacio interno que queda contenido en los límites de la caja (figura 4). Pese a los efectos fenoménicos que producen los reflejos del material, lo más destacado de la obra lo constituye esa fuerza que revela el espacio en un acto de descubrimiento.

En definitiva, puede decirse que el recurso a los objetos tipo caja tenía en Donald Judd una gran dimensión filosófica, y proponía una experiencia sorpresiva de enorme impacto espacial. Dicho planteamiento, unido al notable interés arquitectónico mostrado por Judd desde fases iniciales de su trayectoria,¹⁸ le hicieron ir un paso más allá en el trabajo con las posibilidades del espacio. Como a continuación se descubrirá, trasladó su exploración artística a la arquitectura, hasta hacer la caja habitable.

Aplicación arquitectónica: el cerramiento de La Mansana de Chinati, Marfa

A comienzos de los setenta, Judd consideró que las instituciones museísticas exhibían el trabajo minimalista sin ningún tipo de interés y, lo que era peor, sin el más mínimo respeto a sus creadores. Bajo esto subyacía un absoluto desconocimiento de la razón de ser de este tipo de creaciones, que partían de un específico y profundo conocimiento de la realidad espacial. Según el propio Judd, su obra “se exhibe mal y siempre por periodos cortos; en algún sitio debe haber un lugar donde se instalen correctamente”.¹⁹

Ante esa necesidad, Judd ideó un ambicioso proyecto museístico en la pequeña localidad de Marfa, dentro del desierto de Texas, que trataría de convertirse en un claro ejemplo sobre la adecuación expositiva de la espacialidad minimalista. Todo comenzó con la compra en 1974 de unas construcciones industriales en el centro de la población, cuyas características quedaban mermadas por la circunstancia de hallarse en una manzana abierta en un punto muy concurrido de la localidad (figura 5). Y tratando de protegerse frente a ello, levantó un cerramiento perimetral en adobe (figura 6), que delimitaba un patio interior. Una especie de caja de muros, que incorporaba las nociones de espacialidad testadas con sus objetos caja.

El límite arquitectónico propuesto por Judd le habría permitido disponer de un complejo interior, en el que albergar no solo espacios para exponer,

figura 3
Spatial interpretation in axonometric perspective of Donald Judd, untitled, 1972. Drawing by author.

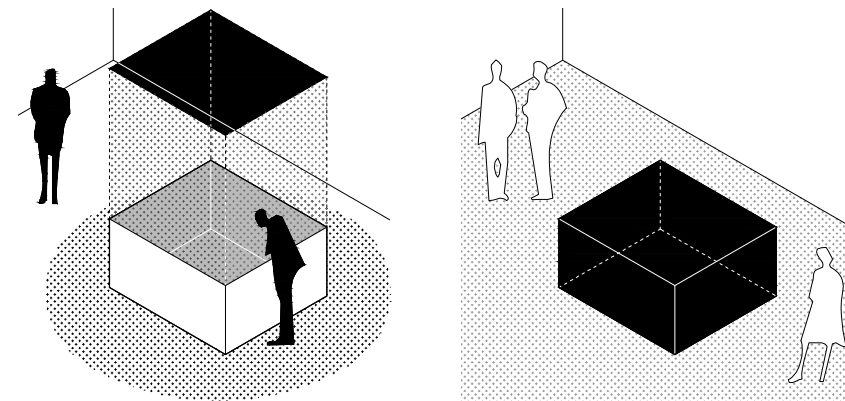


figura 4
Volumetric interpretation in axonometric perspective of Donald Judd, untitled, 1972. Drawing by author.



figura 5
Donald Judd in courtyard of La Mansana de Chinati/The Block, Marfa, Texas, 1975. Photo Jamie Dearing © Judd Foundation. The Jamie Dearing Papers, Judd Foundation Archives, Marfa, Texas. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



figura 6
Adobe bricks and west building of La Mansana de Chinati/The Block, Judd Foundation, Marfa, Texas, 1976. Photo © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas.

sino también para trabajar y vivir. Una acción, enfocada a la generación de distintas espacialidades en el interior del recinto. Algo que remite desde su configuración a algunas pinturas realizadas por Josef Albers desde finales de los cincuenta, de las que Judd habría dicho lo siguiente: “En las pinturas de Albers se observa nítidamente una integridad en la disposición de los cuadros dentro de cuadros”.²⁰ Y dado el gran conocimiento que Judd tenía sobre la concepción espacial de Albers, expresado en multitud de reseñas, su interpretación no dista mucho de la expresada por el propio pintor. Al referirse a este tipo de obras, Albers habría afirmado que “se construyen sobre una estructura subyacente en forma de damero; esto proporciona una relación definida de todas las partes y, por tanto, la unificación de la forma”.²¹ Por tanto, se trataría nuevamente de claves sobre la fusión de forma y contenido, presentes en esa organización del cerramiento espacial generado en Marfa.

Desde la aproximación exterior a ese recinto, y salvando las distancias, sucede algo afín a la experiencia perceptiva de los objetos caja. Lo interior se reconoce desde el espacio público, como consecuencia de la visión sugerente de todos los volúmenes que emergen por encima del muro. Sin embargo, y debido a las dimensiones del recinto, esas interferencias perceptivas de la espacialidad al otro lado del límite se suceden en los dos sentidos. Lo ubicado en el exterior también se entrevé desde el patio interno y queda incorporado al complejo, con un mecanismo que recuerda a la técnica del *shakkei* o del paisaje prestado empleada en el jardín japonés. Las visiones interiores así lo prueban (figura 7), con la incorporación de aquello exterior, como la propia sierra de Chinati, que daría nombre al complejo.

Así pues, la operación arquitectónica realizada por Judd en Marfa a partir de un recinto murario, verificaba en la escala de la arquitectura aquellos principios empíricos de sus objetos homólogos. Se habría tratado de una traslación más o menos directa, materializada como esa caja de muros, que proponía distintos tipos de espacialidad en una experiencia perceptiva de carácter elemental. Experiencia de la que también resultaría un reconocimiento de la preeminencia del espacio interior, como volumen del ámbito delimitado que se abre al cielo (figura 8). En correspondencia con ello, las secciones del recinto descubren la misma condición de espacialidad, recogida por el elemento envolvente (figura 9).

Nuevas aportaciones artísticas: la ampliación física de la caja en el espacio
De nuevo en lo artístico, la evolución del objeto caja condujo a una revisión de sus condiciones espaciales, en su integración con el soporte arquitectónico. Aunque las obras precedentes ya hacían de la arquitectura una realidad activa, con su evolución se llevaba al límite la relación contextual, en una definición espacial de mayores efectos perceptivos para el espectador. Como se verá a continuación, la caja como objeto aumentó en el terreno de lo artístico, superpuesto a un estado cero de la arquitectura.

figura 7
Courtyard of La Mansana de Chinati/The Block, Judd Foundation, Marfa, Texas. Photo © Judd Foundation. Judd Foundation Archives, Marfa, Texas.



figura 8
Spatial interpretation in axonometric perspective of La Mansana de Chinati/The Block. Drawing by author.

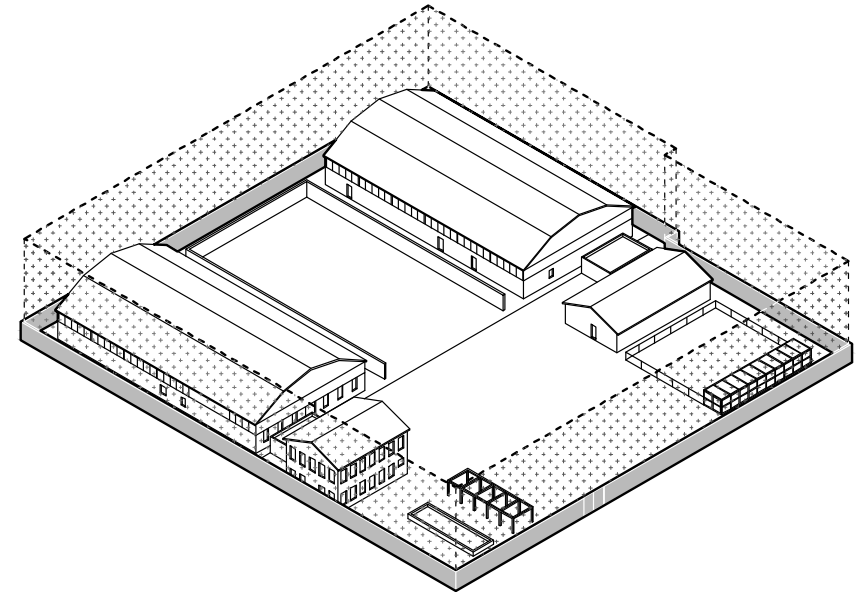
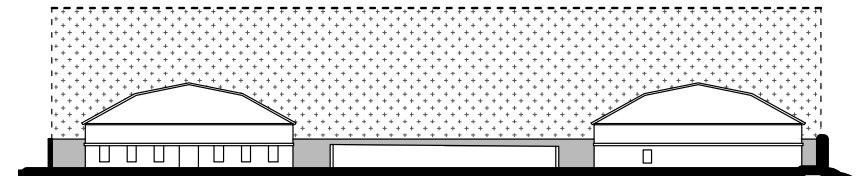


figura 9
Spatial interpretation in cross section of La Mansana de Chinati/The Block. Drawing by author.



La interacción entre arte y soporte, que se convertiría en una relación espacial de límites, cuestionaba aquel papel que había desempeñado la pared en la tradición expositiva. Una experimentación espacial seguida por el propio Judd con sus objetos, con propuestas como la presentada en 1976 en la galería Leo Castelli de Nueva York (figura 10). El efecto de esta obra partía de su configuración como un plano de más de diez metros de longitud, en madera contrachapada, superpuesto a la pared de la sala. Se generaba así un nuevo paramento delimitador, que en su espacio frontal promovía una activación de aquel espacio intuido tras la pantalla (figura 11). La espacialidad previa quedaba con ello alterada.

No obstante, los efectos se multiplicaban cuando las intervenciones no se limitaban a un único plano y, por el contrario, incorporaban tres elementos verticales. Ahora sí, encerraban un espacio a modo de gran caja, aunque se prescindía de una cuarta pared en su definición, garantizando con ello la visión perspectiva del conjunto. El campo espacial adquiriría con esta operación una mayor intensidad en su activación, que ilustra como ninguna otra propuesta la obra *Untitled* de 1974 (figura 12). También construida como el caso anterior en madera contrachapada sobre una gran estructura (figura 13), se buscaría una modificación total del límite arquitectónico, como así prueba un dibujo de Judd realizado el mismo año (figura 14).

El propio artista habría dado las claves de las novedosas implicaciones de este tipo de trabajos: “Me había cansado de las grandes piezas que simplemente se colocaban en un espacio indefinido, y quise hacer algo que abordara más el espacio de la sala.”²² Con esas palabras, Judd despejaba las dudas sobre la voluntad de estas creaciones, que pasaba por la generación de un tipo de límite espacial secundario, que modificaba y reconfiguraba el espacio original. El mecanismo consistía en ajustar al máximo el desfase espacial entre el límite de la pared original y el propuesto en madera, de acuerdo con el tamaño total del recinto expositivo. Es esa cuestión la que genera el pretendido interés perceptivo en su aproximación (figura 15), promoviendo una curiosidad inefable. Y el espacio misterioso entre planos animaba a descubrir los secretos ocultos, en una prueba de asociación de los planos de madera con los de la sala. Todo un despliegue espacial, que descubría las posibilidades arquitectónicas de trabajar con los límites.

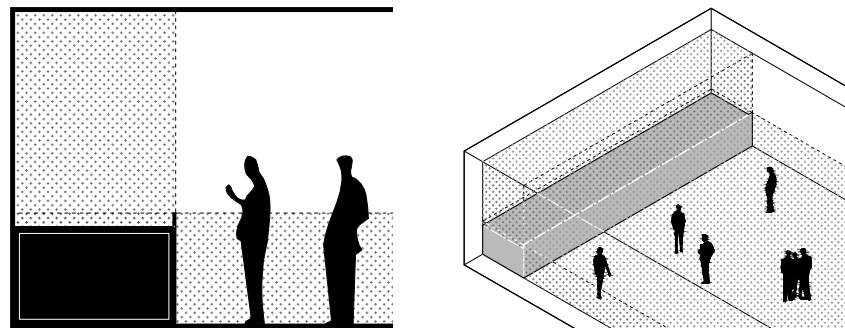


figura 11
Spatial interpretation in section and axonometric perspective of Donald Judd, untitled, 1976. Drawing by author.

figura 10
Donald Judd, untitled, 1976, plywood, temporary installation at Castelli gallery, New York. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

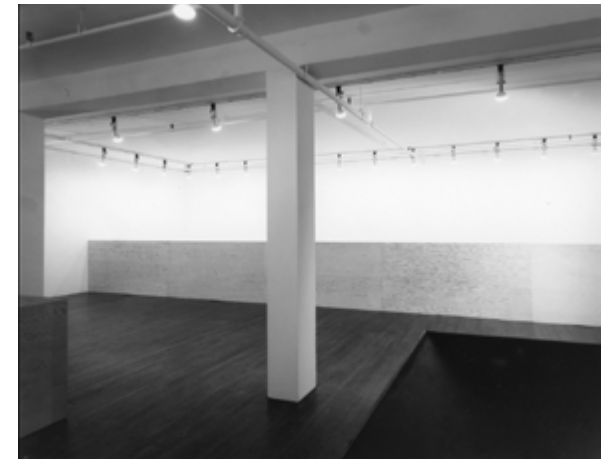


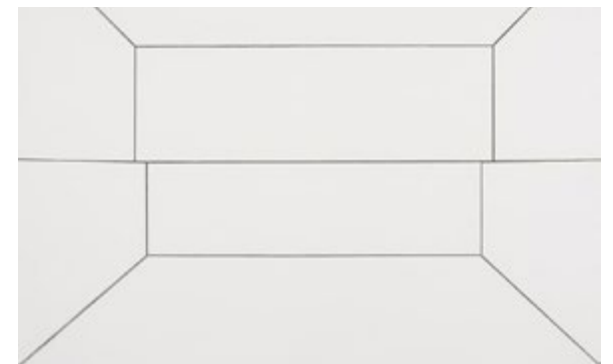
figura 12
Donald Judd, untitled, 1974, plywood, temporary installation at Portland Center for the Visual Arts, Oregon, November 2–December 1, 1974. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



figura 13
In process installation of Donald Judd, untitled, 1974, plywood, temporary installation at Portland Center for the Visual Arts, Oregon, November 2–December 1, 1974. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



figura 14
Donald Judd, untitled, 1974, set of six etchings in black on paper, edition of 35. Tate, London. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



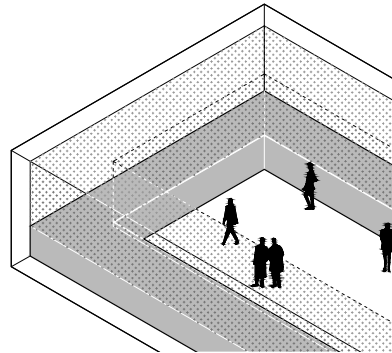


figura 15
Spatial interpretation in section and axonometric perspective of Donald Judd, untitled, 1974. Drawing by author.

figura 16
Donald Judd, untitled, 1976-1985, adobe bricks and cement, La Mansana de Chinati/The Block, Marfa, Texas. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



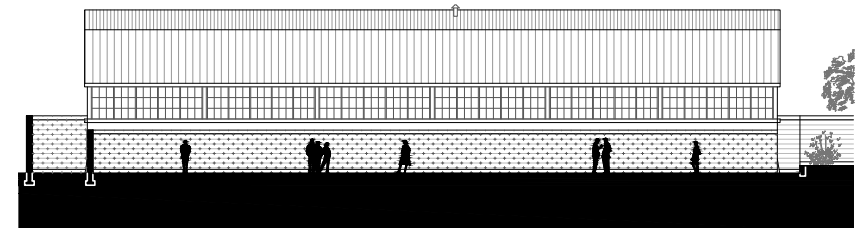
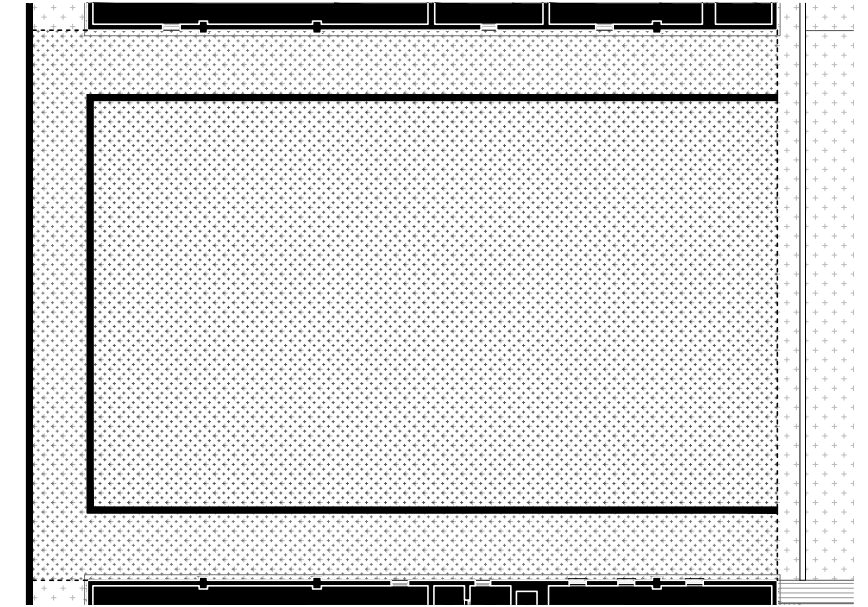
De nuevo a la arquitectura: el doble muro de La Mansana y otros proyectos

Como si se tratara de la misma actividad creativa, y coincidiendo temporalmente en la misma década, Judd llevó a cabo una traslación directa de sus obras anteriores a la arquitectura. Ocurrió de nuevo en Marfa, en el interior de La Mansana de Chinati, donde habría tratado de verificar el efecto y posibilidades espaciales que esa configuración podía aportar a lo arquitectónico. La operación consistió en la construcción de un segundo muro interior al recinto en forma de U, abierto del lado del acceso (figura 16). Fue una intervención que empleaba nuevamente el adobe en su construcción, como el cerramiento perimetral externo. Con ello, Judd resumía del siguiente modo la propuesta: “Los dos muros componen una obra que es tanto arte como arquitectura, aunque esta distinción no suele tener importancia”.²³

Asumiendo el carácter interdisciplinar de esta propuesta, la novedad partía de la experiencia perceptiva que se generaba. Como se desprende del levantamiento gráfico elaborado (figura 17), el segundo de los muros incorporado en el interior alcanzaba una altura inferior a la del exterior, que coincidía con la parte baja de las ventanas de los edificios principales. Y en su condición abierta hacia el acceso principal de La Mansana, el espacio quedaba revelado desde la cuarta pared, ocultando a su vez otro espacio perimetral. Un espacio que albergaba los accesos a dichas edificaciones principales, generando un recorrido trasero de conexión. Por su singularidad, Judd llegó a considerarla como una obra difícil de clasificar.²⁴

No deben perderse de vista aquellos efectos perceptivos de obras y propuestas previas, por los que llegaba a obtenerse una cualidad integradora del conjunto. Brigitte Huck también lo ha identificado en este caso, al describir el doble muro de La Mansana de Chinati como “una gran obra de arte que se muestra como un todo unificado”.²⁵ En cualquier caso, lo más destacado aquí lo constituye el empleo de un recurso artístico, como elemento mediador y organizador funcional de la arquitectura.

figura 17
Spatial interpretation in plan and section of Donald Judd, untitled, 1976-1985, La Mansana de Chinati/The Block. Drawing by author.



Cabe añadir que, al final de la década de los setenta, este recurso del doble muro volvió a ser empleado por Judd en la arquitectura. Esto se produjo ante el desarrollo de un proyecto no construido para una vivienda en la localidad de Lubbock, Texas, realizado entre 1979 y 1980.²⁶ Este proyecto proponía trabajar con muros de tres metros en la configuración de un cerramiento, diseñado con bloque de hormigón,²⁷ y planteaba una distribución del programa habitacional, en relación con el límite generado por el recinto. En el desarrollo de la propuesta se reconocen distintas versiones, que en un primer momento contemplaron la ejecución de un único muro, y que luego pasaron a contemplar uno segundo interno. A partir del levantamiento de cada una de esas versiones se reconoce esa exploración en torno a la idea de límite físico que sigue Judd (figura 18), a partir de aquellos principios desarrollados con sus objetos caja. Las diferencias entre esas tres propuestas radicaban en las posiciones relativas de los módulos habitacionales con los recintos. La más compleja espacialmente sería la última, por la inclusión del segundo muro.

Como se ha visto, la evolución del objeto caja devino en la arquitectura en lo que se ha denominado caja de muros, explorando el potencial de su espacialidad interior como reformulación de la idea de patio. Según el propio artista, “un patio se puede rodear, duplicar, cuadruplicar, convertirlo en una población e incluso extenderlo para configurar una ciudad”.²⁸ En suma, estableció criterios prácticos en la configuración de los límites del espacio, con los que proponer acciones más complejas.

Consideraciones finales: sobre la noción de límite espacial de Donald Judd

A la luz de lo anterior, se ha expuesto cómo Judd inició una destacada exploración espacial en torno a sus objetos tipo caja, tras el auge minimalista y el reconocimiento de su obra más temprana. Una exploración desplegada simultáneamente entre el arte y la arquitectura, que esencialmente versaba sobre la noción de límite espacial. La singularidad de esta acción interdisciplinar habría consistido en la actuación individual del propio Judd trabajando en ambas disciplinas, y que supuso una constante a lo largo de toda su trayectoria.²⁹ Además, es de destacar cómo la influencia arquitectónica experimentada en los albores del Minimal Art, en autores como Donald Judd devino en una acción directa en la arquitectura.

El punto de partida habría sido la adopción de una postura empírica, con la que propuso una experiencia de enorme impacto perceptivo para el espectador. Cuando se trató de sus objetos más pequeños, sus primeros objetos caja, límite y espacio se reconocían más fácilmente como un conjunto unificado, con la consiguiente identificación de forma y contenido. Cuando dichos objetos crecieron, o cuando extendieron sus ideas a la arquitectura, dicha identificación se volvió más compleja, desde un límite que hacía las veces de elemento mediador entre el espacio interior y el exterior. El proyecto

más importante a este respecto, en ese trasvase disciplinar de conceptos, se habría producido con las intervenciones desplegadas en La Mansana de Chinati en Marfa, Texas. Un ambicioso proyecto de arquitectura que situaba al habitante en el interior mismo de la espacialidad contenida, como evolucionado desarrollo de la posición preeminente y externa que en el arte tenía el espectador al contemplar los objetos. Un cambio de roles motivado por la variación de escala, que modificaba el punto de vista en una activación espacial generada bajo los mismos criterios.

En definitiva, lo analizado confirma un trabajo en dichos campos desde una materia común, que no es otra que el espacio.³⁰ Un elemento esencial de la creación arquitectónica, que eleva el interés en un polifacético artista como Donald Judd, al trabajar con las mismas claves de la arquitectura.

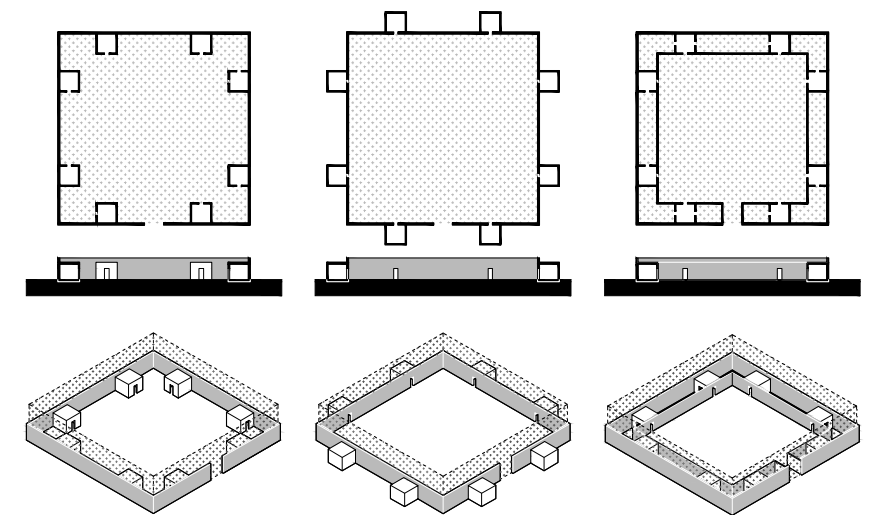


figura 18
Planimetry and spatial interpretation in axonometric perspective of Donald Judd, project of enclosure on a city-block, 1979-1980. Drawing by author.

1. JUDD, Donald. “Local History”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, pp. 120-132.

2. JUDD, Donald. “Specific Objects”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, pp. 134-145.

3. JUDD, “Specific Objects”, p. 141.

4. COHEN-SOLAL, Annie; GOLDBERGER, Paul; GOTTLIEB, Robert (eds.). *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

5. OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture Culture, 1943-1968: A Documentary Anthology*. Nueva York: Rizzoli, 1993.

6. LLAMAZARES BLANCO, Pablo; ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge. “Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX”, *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, vol. 8, núm. 1. Alicante, 2020, p. 16.

7. JUDD, Donald. “21 February 1993”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 811.

8. PÉREZ CARREÑO, Francisca. “Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte”. En: MADERUELO RASO, Javier (ed.). *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 63.

9. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2023.

10. Según el propio Judd, Michael Fried pareció querer repetir en su conocido ensayo *titulado Art and Objecthood* la limitación preceptiva impuesta años atrás por Clement Greenberg. En el caso de Fried, éste habría basado su crítica en una interpretación teatral del movimiento minimalista. Véase: FRIED, Michael. “Art and Objecthood”. En: BATTCOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 116-147.

11. SHIFF, Richard. “As It Feels”, *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 19. Marfa, 2014, p. 57.

12. JUDD, Donald. “Art and Architecture, 1983”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 345.

13. KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977, p. 253.

14. KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8. Nueva York, 1979, pp. 30-44.

15. KRAUSS, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 36.

16. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 98.

17. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. CORRIENTE BASÚS, Federico (trad.). Madrid: Editorial Taurus, 2016, p. 373.

18. Esto le llevó a participar en un buen número de proyectos arquitectónicos, realizados por él de una manera *amateur*, o en colaboración con arquitectos cualificados. El primero de ellos tuvo lugar tras la compra en 1968 y posterior renovación del edificio ubicado en el 101 Spring Street de Nueva York.

19. JUDD, Donald. “Judd Foundation”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.).*Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 285.

20. JUDD, Donald. “Josef Albers”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 735.

21. ALBERS, Josef. “On Painting the Variants”. En: LIESBROCK, Heinz (ed.). *Josef Albers: Interaction*. New Haven: Yale University Press, 2018, p. 149.

22. KOHN, Adrian. “Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space”, *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 24. Marfa, 2019, p. 58.

23. JUDD, Donald. “Marfa, Texas”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 430.

24. WYRWOLL, Regina. “Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll”, *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 14. Marfa, 2009, p. 17.

25. HUCK, Brigitte. “Donald Judd: Architect”. En: NOEVER, Peter (ed.). *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 35.

26. Se habría tratado de un encargo que le realiza su propia hermana, tras haber buscado sin éxito viviendas ya construidas que fueran de su agrado en la referida localidad de Lubbock, Texas.

27. JUDD, Donald. “Horti Conclusi”. En: STOCKEBRAND, Marianne (ed.). *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein-Edition Cantz, 1989, p. 40.

28. JUDD, “Horti Conclusi”, p. 41.

29. El polifacético autor evidenció esta labor interdisciplinar, en un trasvase

continuo y simultáneo entre todas las áreas de creación en las que desplegó su trabajo. Sirva como ejemplo complementario otra interferencia explícita de los ochenta, basada en el trabajo afin con una retícula espacial en arte y arquitectura. Véase: LLAMAZARES BLANCO, Pablo. “De la trama al espacio. Desarrollo y aplicación de la retícula en el trabajo de Donald Judd”, *Anales de la Universidad de Cuenca*, vol. 61. Cuenca, 2022, pp. 7-18.

30. LLAMAZARES, *Donald Judd y la construcción del espacio específico*, p. 482.

Bibliografía

Además de la bibliografía presentada a continuación, ha sido fundamental la consulta de documentación original de Donald Judd, conservada en los archivos de la Judd Foundation en Marfa, Texas. Dicho material ha resultado clave en la recomposición teórica de su planteamiento, al mismo tiempo que ha posibilitado el levantamiento gráfico de las obras que se analizan a través del estudio. Por último, cabe añadir que la visita a los espacios examinados, como los de La Mansana de Chinati, ha permitido obtener una visión perceptiva real de los mismos, que trasciende lo meramente teórico.

ALBERS, Josef. “On Painting the Variants”. En: LIESBROCK, Heinz (ed.). *Josef Albers: Interaction*. New Haven: Yale University Press, 2018.

COHEN-SOLAL, Annie; GOLDBERGER, Paul; GOTTLIEB, Robert (eds.). *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

FRIED, Michael. “Art and Objecthood”. En: BATTCOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995.

GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. CORRIENTE BASÚS, Federico (trad.). Madrid: Editorial Taurus, 2016.

HUCK, Brigitte. “Donald Judd: Architect”. En: NOEVER, Peter (ed.). *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

JUDD, Donald. “Horti Conclusi”. En: STOCKEBRAND, Marianne (ed.). *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein-Edition Cantz, 1989.

JUDD, Donald. “21 February 1993”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. “Art and Architecture, 1983”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. “Josef Albers”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. “Judd Foundation”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. “Local History”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. “Marfa, Texas”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. “Specific Objects”. En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

KOHN, Adrian. “Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space”, *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 24. Marfa, 2019.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977.

KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8. Nueva York, 1979.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo; ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge. “Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX”, *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, vol. 8, núm. 1. Alicante.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. “De la trama al espacio. Desarrollo y aplicación de la retícula en el trabajo de Donald Judd”, *Anales de la Universidad de Cuenca*, vol. 61. Cuenca, 2022.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2023.

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

OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture Culture, 1943-1968: A Documentary Anthology*. Nueva York: Rizzoli, 1993.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. “Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte”. En: MADERUELO RASO, Javier (ed.). *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006.

SHIFF, Richard. “As It Feels”, *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 19. Marfa, 2014.

WYRWOLL, Regina. “Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll”, *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 14. Marfa, 2009.