

OBJETOS DE HORMIGÓN. LA INFLUENCIA WRIGHTIANA EN LA OBRA DE DONALD JUDD

CONCRETE OBJECTS. THE WRIGHTIAN INFLUENCE ON THE WORK BY
DONALD JUDD

Pablo Llamazares Blanco, Fernando Zaparaín Hernández y Jorge Ramos Jular
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.
pabloLLamazaresblanco@gmail.com, zaparain@gmail.com, jerjular@gmail.com
Revista EN BLANCO. N° 25. grupo aranea. Valencia, España. Año 2018.
Recepción: 2018-07-08. Aceptación: 2018-09-17. (Páginas 127 a 138)
<https://doi.org/10.4995/eb.2018.10507>



Resumen: Las creaciones escultóricas en hormigón que Donald Judd realizara desde principios de los setenta hasta su fallecimiento en 1994, suponen un intenso encuentro de materia y espacio, que sintetiza los valores del lugar en el que se integran y el profundo arraigo en la cultura americana. De esa manera, el presente artículo analiza, desde la revisión de esos *objetos específicos*, el origen e implicaciones de algunas de sus propuestas de hormigón, a través del estudio del planteamiento original del propio artista y de la documentación gráfica que posibilita su interpretación. A partir de ello, la reflexión se aborda desde una perspectiva que aúna arte y arquitectura de forma simultánea, y que conduce al descubrimiento de los mecanismos con los que Judd se impone en el territorio. Unos mecanismos que nacen del descubrimiento de una nueva espacialidad, desarrollada anteriormente por Frank Lloyd Wright con los proyectos residenciales realizados a partir de los años treinta. Así, podrá comprobarse cómo los objetos analizados de Donald Judd reproducen las geometrías y las disposiciones alternativas que emplea Wright en sus viviendas, expresando una misma identidad americana que, en su caso, se materializa a través de la utilización del hormigón.

Palabras clave: Donald Judd; *Objetos específicos*; Hormigón; Frank Lloyd Wright; Lugar.

Cuando en 1971 el artista estadounidense Donald Judd realiza su primera obra en hormigón, se cumplían diez años de sus inicios en la producción de sus creaciones escultóricas conocidas bajo la denominación de *specific objects*.¹ A la edad de cuarenta y tres años comienza a definir una nueva modalidad de objetos, que constituye la que sería la más simbólica de entre todas las desarrolladas, por las connotaciones que implica la utilización del hormigón más allá de la mera expresión artística. Desde esa fecha hasta su fallecimiento en 1994, Judd se siente atraído por las propiedades de ese material en la elaboración de unos objetos que, constituyendo una parte mínima de su obra, reflejan como ninguno sus aspiraciones espaciales.

Algunas esculturas de Eduardo Chillida, donde el hormigón se pone al servicio del vacío, o el trabajo de Bruce Nauman o Rachel Whiteread que define el espacio desde el vaciado de diferentes objetos cotidianos, evocan propuestas afines donde la elección del material remite a las múltiples posibilidades de interacción con la propia espacialidad. Pero tal vez el caso de Donald Judd sea, de entre los ejemplos referidos, aquel que mejor expresa el resultado de una profunda exploración espacial sobre las posibilidades del hormigón, que se fundamentaba en la propia experiencia

Abstract: *The sculptural concrete creations made by Donald Judd from the early seventies until his death in 1994, represent an intense encounter between matter and space, which synthesises the values of the place in which they are integrated and the deep roots of the American culture. Thus, this article analyses, not only the overview of those specific objects, but also the origin and implications of some of his concrete proposals. This analysis is carried out through the study of the original approach of the artist himself and the graphic documentation that enables its interpretation. Hence, the reflection is approached from a perspective which combines art and architecture simultaneously, and that leads to the discovery of the mechanisms with which Judd became famous in the territory. Mechanisms that result from the discovery of a new spatiality, previously developed by Frank Lloyd Wright with his residential projects that started in the thirties. Therefore, it can be seen how the analysed objects of Donald Judd reproduce the geometries and the alternative layouts that Wright used in his houses. They both expressed the same American identity, which, in Judd's case, he materialises it with the use of concrete.*

Key words: Donald Judd; Specific objects; Concrete; Frank Lloyd Wright; Place.

When the American artist Donald Judd made his first concrete work in 1971, ten years had passed since his beginnings in the production of sculptural creations known as *specific objects*.¹ At the age of forty-three he started creating a new category of objects, which would be considered the most symbolic modality among all the developed ones due to the connotations implied by the use of concrete beyond the mere artistic expression. From that date until his death in 1994, Judd felt attracted by the properties of that material for the development of objects, which, despite being a minimal part of his work, reflected like no other his spatial aspirations.

Some sculptures by Eduardo Chillida, where concrete is placed at the service of the void, or the work by Bruce Nauman or Rachel Whiteread that defines space from the voids around different everyday objects, evoke similar proposals where the choice of material makes reference to the multiple possibilities of interaction with spatiality itself. However, the case of Donald Judd might be, among the aforementioned examples, the one that best expresses the result of a deep spatial exploration into the possibilities of concrete. It was based on the experience of local tradition

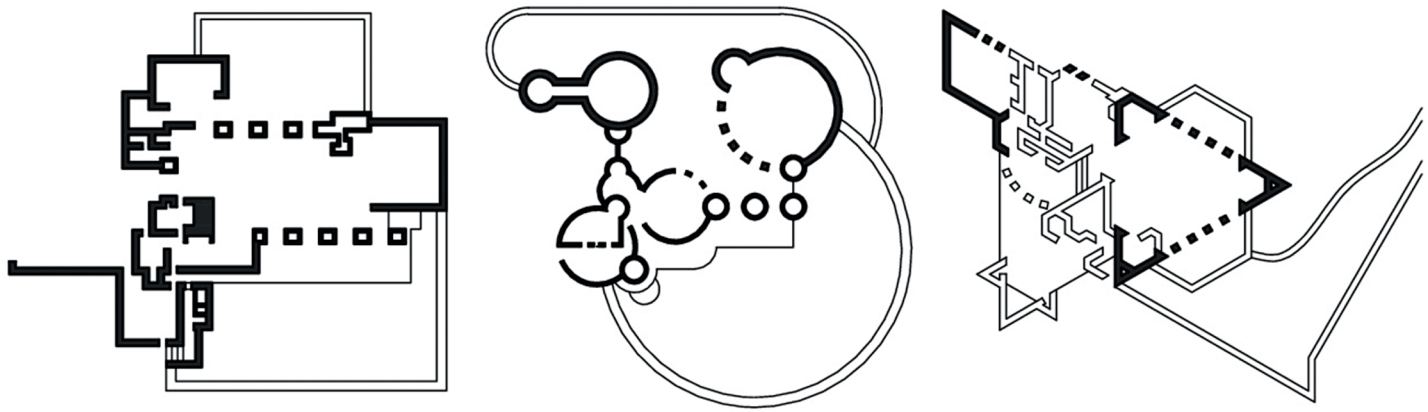


FIG. 1

de la tradición local y que, de una manera más concreta, se traducía en algunos de los planteamientos desarrollados por la arquitectura de Frank Lloyd Wright, fuente de inspiración para él. El propio Judd lo habría considerado como uno de los grandes arquitectos del siglo XX, influyentes en todo el panorama artístico, que “han configurado la historia de la arquitectura en lo que sería un periodo brillante y productivo de la misma”.² A partir de ello, el artista se aproxima a un espacio que ya no se piensa de una manera abstracta, sino que surge de la construcción material.

Así pues, las propuestas de hormigón realizadas por Donald Judd a partir de la década de los años setenta marcan un punto de inflexión en el conjunto de toda su trayectoria artística, debido a que suponen unos objetos de carácter específico que miran hacia atrás y hacia adelante a un mismo tiempo, rescatando algunas de esas experiencias planteadas en el pasado a la luz de sus intereses futuros. Unas propuestas, con las que Judd expresa la naturaleza del territorio.

LOS AÑOS PREVIOS. FORMACIÓN ARTÍSTICA DE DONALD JUDD

Con anterioridad al desarrollo de sus *objetos específicos*, Donald Judd había recibido una sólida formación en filosofía e historia del arte bajo la tutela de Rudolf Wittkower, al mismo tiempo que asistía a los cursos de arte impartidos por la *Arts Students League* de la ciudad de Nueva York. Este hecho llevaría al artista estadounidense a adentrarse en el ámbito de la crítica artística de una manera general, pudiendo profundizar en el interés por el ámbito de la arquitectura que ya había manifestado desde su infancia. El análisis de figuras como Le Corbusier, Walter Gropius o Rudolf Schindler desembocarían en su propia propuesta artística, sintetizando en ella las reflexiones e investigaciones adquiridas en su etapa formativa.³

Esa continua exploración de los planteamientos de los arquitectos más influyentes del siglo XX le llevó a establecer de una manera directa sus aspiraciones espaciales, haciendo una lectura de dichos principios a través de sus *objetos específicos*. Con ellos, Judd habría defendido un espacio de carácter tridimensional, que le permitía emplear todo un repertorio de nuevos materiales que la tecnología ponía a su servicio. Así, materia y espacio componen el propósito fundamental del artista americano, que lo habría expresado de un modo claro:

“Los elementos pequeños, e incluso aquellos más grandes colocados sobre un terreno indefinido, siempre parecen objetos en el espacio, cosas en el mundo. En cambio, lo que se necesita es un espacio creado, un espacio hecho por alguien, un espacio formado como un sólido, definiéndose el espacio y el sólido el uno al otro, y configurando así una única entidad estética”.⁴

and, more precisely, it represented some of the approaches developed by the architecture of Frank Lloyd Wright, source of inspiration for him. Judd himself considered him as one of the great architects of the twentieth century, influential throughout the art world, who “had shaped the history of architecture in what would be a brilliant and productive era of architecture”.² On that basis, the artist approached a space which was no longer thought in an abstract way, but arose from the material construction.

Therefore, the concrete proposals made by Donald Judd from the seventies mark a turning point in his entire artistic career, because they involve specific objects that look back and forward at the same time, rescuing some of those experiences raised in the past in the light of future interests. Judd expresses with these proposals the nature of the territory.

PREVIOUS YEARS. ART EDUCATION OF DONALD JUDD

Prior to the development of his *specific objects*, Donald Judd had received a solid education in philosophy and art history under the tutelage of Rudolf Wittkower. At the same time, he attended art courses taught by the *Arts Students League* of New York City. This fact would lead the American artist to the field of the artistic critic in general, being able to deepen in the field of architecture for which he had already shown interest in his childhood. The analysis of figures such as Le Corbusier, Walter Gropius or Rudolf Schindler would lead him to his own artistic proposal where he synthesises the reflections and research acquired in his formative stage.³

This continuous exploration of the approaches of the most influential architects of the 20th century led him to establish his spatial aspirations, making a reading of these principles through his *specific objects*. With them, Judd defended a three-dimensional space, which allowed him to use a whole repertoire of new materials offered by technology. Thus, matter and space were the main purpose of the American artist, who expressed it in a clear way:

“Small elements and even large ones on an indefinite ground always seem like objects in space, things in the world. Instead, what is needed is a created space, space made by someone, space created as a solid. Space and solid define each other, and thus they configure a single aesthetic entity”.⁴

In those previous years, Judd would come in contact with an architectural modernity, further away from radicalism and the break with local tradition. The work developed by Frank Lloyd Wright where a part of his architecture was focused on the definition of compositional forces through the reinterpretation of tradition caused a great impact on Judd. The latter was aware of Wright’s particular vision concerning the relationship between work and its meaning: “Just as the sunlight embraces the helpless objects,

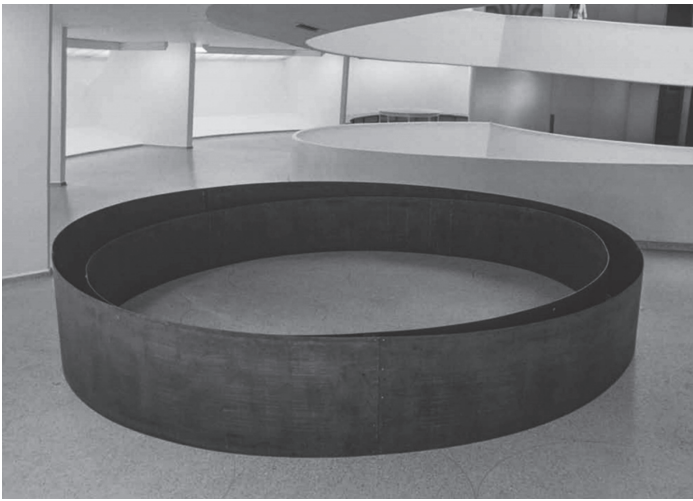


FIG. 2

También en esos años previos, Judd entraría en contacto con una modernidad arquitectónica, más alejada de la radicalidad y de la ruptura con la tradición local. El trabajo desarrollado por Frank Lloyd Wright con una parte de su arquitectura, centrada en la concreción de fuerzas compositivas desde la reinterpretación de la tradición, habría causado un gran impacto sobre Judd, conocedor de su particular visión sobre la relación entre la obra y su significado: "Al igual que la luz del sol envuelve a los objetos indefensos, revelando su forma y su expresión, una luz emana de la propia obra inspirada en la humanidad. Esta luz interior es la garantía de que la arquitectura y el arte son todo uno: su enseña simbólica".⁵ Por lo tanto, en la figura de Wright, Judd parece encontrar todos los elementos con los que va a elaborar una familia de objetos en hormigón, no sólo como base material y espacial para sus obras, sino también como base de un simbolismo propio.

En ese momento, la producción escultórica de Judd va a evidenciar una estrecha relación con las casas proyectadas por Wright después del éxito obtenido con sus *Prairie Houses*, a través de las cuales llevaría la geometría del trazado hasta sus últimas consecuencias, dando como resultado el descubrimiento de todo un repertorio de nuevas naturalezas espaciales. En esas construcciones, con las que se buscaba una alternativa moderna de carácter personal, Wright dio lugar al concepto que sería conocido como arquitectura orgánica. Así, la indagación en dichas formas de carácter orgánico, presentadas como alternativas ante el *Estilo Internacional*, constituye un verdadero estudio topológico de soluciones arquitectónicas (FIG. 1), que daría lugar a trabajos futuros. Entre ellos, destaca el afamado edificio de corte expresionista del *Museo Guggenheim* de Nueva York, obra muy admirada por el propio Donald Judd.⁶ Este edificio expresa un desarrollo concéntrico al que recurriría Judd un tiempo después, atraído por las cualidades espaciales de su interior y no tanto por su falta de integración en la arquitectura circundante.

De esa manera, a partir de 1948 y a través de su aprendizaje, se produce en Judd una aproximación a la materia y al espacio, poniendo de relieve cierto arraigo americano en su relación con algunos planteamientos de la arquitectura de Frank Lloyd Wright. La complejidad orgánica de algunos de sus edificios es sometida a un proceso de simplificación radical por parte de Judd, que configura sus creaciones escultóricas desde el entendimiento más profundo de la esencia de su arquitectura. A la aspiración espacial se le suma entonces un notable interés por lo orgánico, donde se unen "forma y función de la misma manera que lo hace la naturaleza".⁷ Todo ello generaría una base conceptual en el artista, hasta desembocar finalmente en unas obras realizadas en hormigón que establecen un estrecho vínculo con su realidad más próxima.



FIG. 3

revealing their form and expression, a light emanates from the work itself inspired by humanity. This inner light is the guarantee that architecture and art are one and the same: their symbolic emblem".⁵ Therefore, Judd seemed to find in the figure of Wright all the elements with which he would create a family of objects in concrete, not only as a material and spatial basis for his works, but also as a basis for his own symbolism.

At that time, the sculptural production of Judd showed a close relationship with the houses designed by Wright after the success obtained with his *Prairie Houses*. Through those houses, he would take the geometry of the layout to its full extent, resulting in the discovery of a whole repertoire of new spatial natures. In those constructions, where Wright was looking for a personal modern alternative, he gave rise to the concept that would be known as organic architecture. Thus, the investigation into these organic forms presented as alternatives to the *International Style*, constitutes a true topological study of architectural solutions (FIG. 1), which would lead to future works. Among them, the famous building with expressionistic characteristics called the *Guggenheim Museum* in New York stands out, a work greatly admired by Donald Judd himself.⁶ This building expresses a concentric development to which Judd would refer some time later. He was attracted by the spatial qualities of its interior and not so much by its lack of integration in the surrounding architecture.

In this way, as of 1948 and thanks to his training, Judd approaches matter and space, highlighting a certain American influence in his relationship with some ideas of the architecture of Frank Lloyd Wright. The organic complexity of some of his buildings was subject to a process of radical simplification initiated by Judd, which shaped his sculptural creations from the deepest understanding of the essence of his architecture. The spatial aspiration is then joined by a remarkable interest in the organic, where "form and function come together in the same way that nature does".⁷ All this would give rise to a conceptual basis in the artist, ending up with the creation of concrete works that established a close link with its nearest reality.

NEW PROPOSALS. ENCOUNTER WITH FRANK LLOYD WRIGHT

In the mid-fifties, Donald Judd began as a painter linked to the expressionist style, modifying his technique from figurative elements to elements of an abstract nature.⁸ This is the period when Judd discovered his true interests in relation to unity and totality, which would lead him to get started in his *specific objects*. After abandoning the pictorial medium, he developed a new artistic style away from the fictitious medium in which he had



FIG. 4

LAS NUEVAS PROPUESTAS. ENCUENTRO CON FRANK LLOYD WRIGHT

A mediados de los cincuenta, Donald Judd se inicia como pintor vinculado al estilo expresionista, modificando su técnica de elementos figurativos a elementos de una naturaleza abstracta.⁸ Es este período en el que Judd descubre sus verdaderos intereses en relación a la unidad y a la totalidad, que le llevarían a iniciarse en sus *objetos específicos*. Con el abandono del medio pictórico, desarrolló un nuevo estilo artístico alejado de dichos medios ficticios en los que se había iniciado, apostando por la creación de unas construcciones en las que el materialismo y el espacio se convierten en el eje fundamental de su trabajo. Así, rápidamente su obra comenzó a exponerse en algunos de los mejores museos, interesados en el *Minimal Art*.⁹

Pero a principios de la década de los setenta, las obras de Donald Judd aumentaron en complejidad y en escala, a través de instalaciones que denotaban una apropiación de técnicas y procedimientos propios de la arquitectura.¹⁰ Una de estas primeras obras sería presentada en la *Sexta Edición Internacional del Guggenheim*, celebrada en 1971 en la institución neoyorquina. En la propuesta de Judd, se aprecia la disposición de dos círculos concéntricos confeccionados en acero corten, que repiten de manera interpretativa el modelo concéntrico de la disposición formal y espacial del propio museo, emulando su patrón circular y ascendente (FIG. 2). De esa forma, el borde superior del círculo interior, que reproduce los tres grados de la rampa interior del edificio, discurre paralelo a la pendiente consiguiendo "un acercamiento espacial que pertenece tanto a la arquitectura y al ambiente planeado como a la escultura y las bellas artes".¹¹ El reconocimiento y la traslación a su obra de las cualidades de ese espacio proyectado por Wright se hace así patente, habiéndolo expresado el propio artista a comienzos de los años noventa:

"La única vez que he estado involucrado con el *Museo Guggenheim* de Nueva York fue para una exposición colectiva, en la que hice un trabajo circular en acero para la rampa, en un intento por tratar de reconocer la arquitectura de Frank Lloyd Wright".¹²

Las dos piezas concéntricas desarrollan una cualidad binaria, que sería reproducida en algunas de sus creaciones de hormigón. De dicha obra y de la interpretación del propio edificio de Wright, realizada desde la expresión de la geometría circular y no desde su desarrollo helicoidal, extrajo el artista el planteamiento para la que sería su primera propuesta en ese material: una pieza circular de hormigón, ejecutada en el año 1971 en las inmediaciones de la *Glass House* de Philip Johnson en New Canaan, Connecticut (FIG. 3). Tal es la conexión formal que puede establecerse entre

started. He betted on the creation of constructions where materialism and space became the main axis of his work. Thus, his work quickly began to be exhibited in some of the best museums, which were interested in *Minimal Art*.⁹

Nevertheless, at the beginning of the seventies, the works of Donald Judd increased their complexity and their number, through constructions that reflected an appropriation of typical techniques and procedures of the architecture.¹⁰ One of these first works was presented in the *Sixth International Edition of the Guggenheim*, held in 1971 at the New York institution. In Judd's proposal, it is possible to see the layout of two concentric circles made of weathering steel. These circles repeat in an interpretative way the concentric model of the formal and spatial layout of the museum itself, emulating its circular and ascending pattern (FIG. 2). Thus, the upper edge of the inner circle, which reproduces the three degrees of the interior ramp of the building, runs parallel to the slope achieving "a spatial approach that belongs both to architecture and to the planned environment as well as to sculpture and fine arts".¹¹ The recognition and conveyance in his work of the qualities of that space designed by Wright is thus obvious, having been expressed by the artist himself at the beginning of the nineties:

"The only time I was ever involved with the *Guggenheim Museum* in New York is that for one mass exhibition I made a circular work of steel for the ramp in an attempt to deal with and acknowledge Frank Lloyd Wright's architecture".¹²

The two concentric pieces developed a binary quality, which would be reproduced in some of his concrete creations. From that work and from the interpretation of Wright's own building, created from the point of view of the expression of the circular geometry and not from its helical development, the artist drew the approach for what would be his first proposal in that material: a circular piece of concrete, carried out in 1971 in the vicinity of Philip Johnson's *Glass House* in New Canaan, Connecticut (FIG. 3). Such is the formal connection that could be established between this work and the one carried out in steel, that first piece could be interpreted as the mould or formwork of the second one carried out in concrete. Thus, with an external diameter of three meters and eighty centimetres, the new work was laid on a slightly inclined floor of around two and a half degrees of slope.¹³ In the highest part of the area, the edge of the piece was laid horizontal, while in the lower area, the created wall was bevelled by means of a plane that ran parallel to the ground. This double condition reaffirmed the geometrical and abstract reality of horizontality, as well as the local conditions of the area.¹⁴

Consequently, these considerations, including the reading of Wrightian architecture, express Judd's willingness to prove the commitment established between the work and the location where it is placed. In that search for the integration of all elements, concrete is presented as the material with which it is possible to achieve a unity, being an inseparable part of the environment, materialising it in works that express the specific relationship with the place itself.¹⁵

TOPOGRAPHIC OBJECTS. CONCRETE AS EXPRESSION OF THE PLACE

Donald Judd displayed a constructive procedure similar to that developed in architecture, which gave the object itself a new interpretation.¹⁶ Judd's concrete works are rooted in what authors such as James Lawrence, a post-war and contemporary art historian, have defined as *topographic objects*.¹⁷ Likewise, this expression would revert to the name that the professor and researcher David Raskin had previously given to those creations with a sculptural character: *level/lands works*.¹⁸ In this way, Judd adapts to the ground a structure of concrete that used formwork in wood. The marks on its surface are witnesses of the strength and limitations of the process, reinforcing the link between the object and the place.

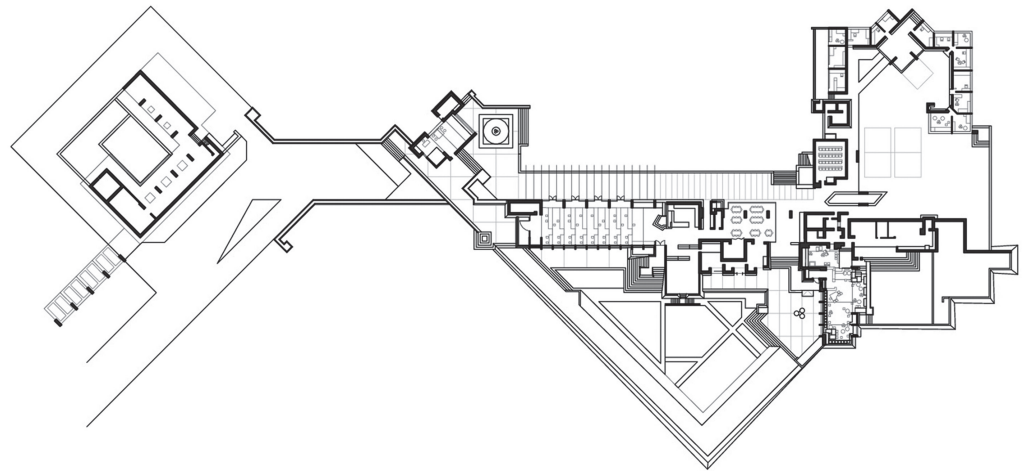
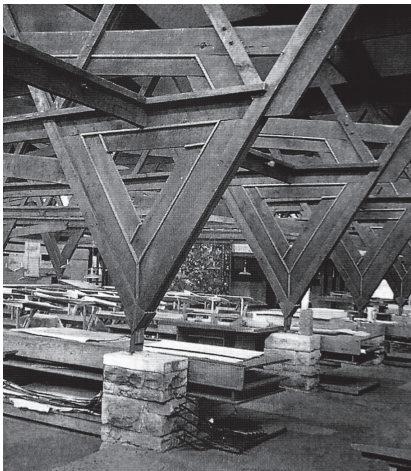


FIG. 5

esta obra y la ejecutada en acero, que podría interpretarse a esa primera pieza como el molde o encofrado de la segunda, ejecutada en hormigón. Así, con un diámetro exterior de tres metros y ochenta centímetros, la nueva obra se asentó sobre un suelo ligeramente inclinado de alrededor de dos grados y medio de pendiente.¹³ En la parte más elevada del terreno el borde de la pieza se dispuso horizontal, mientras que, en la zona más baja, el muro creado se biseló por medio de un plano que discurría paralelo al suelo. Esa doble condición reafirmaba la realidad geométrica y abstracta de la horizontalidad, así como las condiciones locales del terreno.¹⁴

En consecuencia, esas consideraciones, desde la lectura de la arquitectura wrightiana, expresan la firme voluntad de Judd por evidenciar el compromiso que se establece entre la obra y el lugar que ocupa. En esa búsqueda del carácter integrador de todos los elementos, el hormigón se presenta como el material con el que lograr una unidad inherente al entorno, concretándose en unas obras que expresan la relación específica con el propio lugar.¹⁵

LOS OBJETOS TOPOGRÁFICOS. HORMIGÓN COMO EXPRESIÓN DEL LUGAR

Donald Judd despliega un procedimiento constructivo similar al desarrollado en la arquitectura, que dota al propio objeto de una nueva interpretación.¹⁶ Las obras de Judd realizadas en hormigón hunden sus raíces en lo que autores como James Lawrence, historiador del arte de posguerra y contemporáneo, han definido como *objetos topográficos*.¹⁷ Así mismo, esa expresión retomaría la denominación que el profesor e investigador David Raskin realizara con anterioridad para esas creaciones de carácter escultórico: *level/lands works*.¹⁸ De ese modo, Judd adapta al terreno una estructura de hormigón encofrada en madera, cuyas marcas en superficie atestiguan la fuerza y las limitaciones del proceso, reforzando el vínculo entre el objeto y el lugar.

Eso se aprecia muy bien en la pieza que realizara en 1974 para la *Art Gallery of South Australia*, en Adelaide, donde emplea el hormigón en una configuración formal que raramente maneja, la disposición triangular (FIG. 4). Este objeto recurre a una geometría oblicua, del mismo modo en que lo hiciera Frank Lloyd Wright con su proyecto de *Taliesin West*, cerca de Phoenix, Arizona, y otros anteriores (FIG. 5). La planimetría de ese proyecto no expresa un control absoluto sobre el territorio, sino que consigue un maridaje perfecto con el mismo desde una poética que aún denota ciertos tintes neoplásticos.¹⁹ La relación con la pieza de Judd en Adelaide parte de la colocación de la obra en un ámbito abierto en el que, por efecto de su

The piece he made in 1974 for the *Art Gallery of South Australia*, in Adelaide, showed it perfectly. He used concrete in a formal configuration that would seldom have the triangular layout (FIG. 4). This object used an oblique geometry, in the same way that Frank Lloyd Wright did with his project of *Taliesin West*, near Phoenix, Arizona, and with other previous ones (FIG. 5). The planimetry of this project did not express an absolute control over the territory, but it achieved a perfect union from a poetic point of view that still showed a certain neoplastic touch.¹⁹ The relationship with Judd's piece in Adelaide is based on the placement of the work in an open space where, due to its form, attracted the viewer's attention onto the space where it was contained. This fact reflected a constant in his creation, since:

"The spatial field of an object depends on the characteristics of the object. In the case of Judd's work, the expansion that we discern from the contemplation of his work arises from the expansion of the space that the material outlines, defines and encloses".²⁰

In these terms, concrete gives meaning to the space where it is located, at the same time that it strengthens its connection with the place and enhances its presence in it.²¹ However, perhaps the work that best illustrates these ideas is the one carried out for the project *Skulptur Projekte 77* in Münster, as part of a collective exhibition of sculptures, located in different parts of that German city.²² The piece, with the layout of two concrete rings next to Lake Aasee (FIG. 6), was one of the most representative *topographic objects*, with a double inner space that activated the immediate environment as none.

This proposal established a total connection with the place, by explicitly linking its outer and inner rings with the ground and water planes respectively. That geometry took over the landscape, in the same way that Wright did with his non-built project for the *Ralph Jester House* in Palos Verdes, California (FIG. 7). The difference between both cases is that Judd's work conveys the expression of the closed and static character of the circle, while Wright's proposal obeys a more extensive development, whereby all spaces "seem to gradually fade within the surrounding environment by means of galleries and terraces".²³ Despite that, it is not surprising the connection of his work with Wright's project, since he describes his approach as follows:

"Frank Lloyd Wright wrote that a house with an exterior view should always be built below the top of a hill. In other words, it should not be located at the top of it but out of the reach of the wind, mainly to fit nicely into the landscape".²⁴

forma, atrae la atención del espectador sobre el espacio que encierra. Este hecho supone una constante de su creación, ya que:

“El campo espacial de un objeto depende de las características que dicho objeto imponga. En el caso de la obra de Judd, la expansión que nosotros discernimos de la contemplación de su obra surge de la expansión del espacio que el material delinea, define y encierra”.²⁰

En esos términos, el hormigón dota de significado al espacio en el que se encuentra, al mismo tiempo que fortalece su conexión con el lugar y realza su presencia en el mismo.²¹ Quizá la obra que mejor ilustra esas ideas sea la realizada para el proyecto *Skulptur Projekte 77* de Münster, como parte de una exposición colectiva de esculturas, ubicadas en distintos puntos de la ciudad alemana.²² La pieza, con la disposición de dos anillos de hormigón junto al lago Aasee (FIG. 6), constituyó uno de sus *objetos topográficos* más representativos, con un doble espacio interior que activaba como ninguno el entorno inmediato.

Esta propuesta establecía una conexión total con el lugar, al vincular de manera explícita sus anillos exterior e interior con los planos de la tierra y del agua respectivamente. Esa geometría se apoderaba del paisaje, de la misma manera en que lo hiciera Wright con su proyecto no construido para la *Ralph Jester House* en Palos Verdes, California (FIG. 7). La diferencia entre ambos casos radica en que la obra de Judd se traduce en la expresión del carácter cerrado y estático del círculo, mientras que la propuesta de Wright obedece a un desarrollo más extensivo, por el que todos los espacios “parecen disolverse gradualmente en el ambiente circundante por medio de galerías y terrazas”.²³ A pesar de ello, no es de extrañar la conexión de su obra con el proyecto de Wright, puesto que describe sus planteamientos del siguiente modo:

“Frank Lloyd Wright escribió que una casa con vistas hacia el exterior debería construirse siempre por debajo de la cima de una colina. Es decir, no debería ubicarse en la parte superior de la misma sino fuera del viento, principalmente para ser discreta en el paisaje”.²⁴

Con todo ello, y gracias a las cualidades del hormigón, la propuesta artística de Münster consiguió mostrarse como un conjunto integrador que logra envolver nuestro comportamiento.²⁵ Esta idea nos traslada una idea de lugar entendido como recinto. Así pues, tal y como establece Rudolf Arnheim en sus teorías de la percepción, la forma más lógica de un recinto espacial es la de simple simetría céntrica, en especial la redondez.²⁶ Esto también se relaciona con la idea existencialista del lugar, por la que el tamaño limitado de lugares va acompañado de una forma centralizada, que alude al sentido de concentración. Este nuevo lugar activado espacialmente, será básicamente circular, y consta por lo tanto de un centro y un anillo que lo rodea.²⁷ Como vemos, esto sucede con los *objetos topográficos* de Judd, casi todos de forma circular, constituyendo, en su relación con el lugar, una especie de *crómlech neolítico* contemporáneo.²⁸

LOS AÑOS FINALES. REENCUENTRO EN EL PAISAJE AMERICANO

Los más de veinte años que Donald Judd dedicara a la producción de sus *objetos específicos* de hormigón, suponen un punto de conexión en el que confluyen dos cuestiones vitales apuntadas anteriormente: el interés por las cualidades de la materia y el deseo de evidenciar los valores del lugar. Y fue precisamente en el paisaje desértico del oeste de Texas, donde Judd exploraría todas esas características del territorio americano, desarrollando unas propuestas que culminan y cierran las investigaciones en torno a esa tipología de objetos.²⁹ Unas propuestas que, volviendo la mirada a Wright, aúnan materia y lugar con un lenguaje formal muy próximo.

En todos estos casos, las estructuras circulares de hormigón van a constituirse como los elementos fundamentales de cada organización, puesto que establecen las relaciones entre las partes de cada propuesta, al tiempo que proporcionan una calma y sosiego, en aquellos casos en

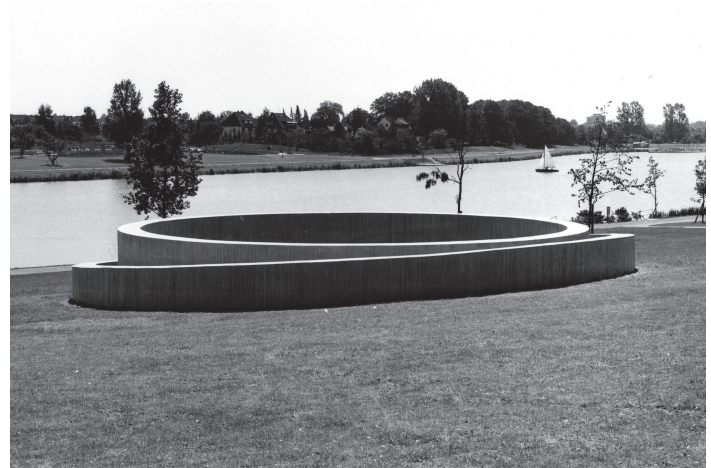


FIG. 6

Bearing that in mind, and thanks to the qualities of concrete, the artistic proposal of Münster managed to show itself as an integrating ensemble that is able to involve our behaviour.²⁵ This idea brings us the concept of place understood as an enclosure. Therefore, as Rudolf Arnheim stated in his theories of perception, the most logical form of a spatial enclosure is that of simple centric symmetry, especially roundness.²⁶ This is also related to the existentialist thought of place, where the limited size of places is accompanied by a centralised form, which refers to the concept of concentration. This new spatially activated place was basically circular, and therefore consisted of a centre and a ring that surrounded it.²⁷ As we can see, this also happens with the *topographic objects* of Judd, since they are most of them circular, and they create, in its relation with the place, a kind of contemporary *Neolithic cromlech* or *stone circle*.²⁸

FINAL YEARS. REUNION IN THE AMERICAN LANDSCAPE

The twenty years or so that Donald Judd devoted to the production of his *specific objects* of concrete, served as a point of connection where two vital questions previously discussed converged: the interest for the qualities of the matter and the desire to show the values of the place. Furthermore, it was precisely in the desert landscape of western Texas, where Judd would explore all those characteristics of the American territory, developing proposals that culminate and close investigations on this type of objects.²⁹ These proposals combined matter and place with a very formal language, being very similar to those of Wright.

In all these cases, circular concrete structures were the main elements of each organisation, since they established the relationships between the parts of each proposal, while conveying calm and serenity in those cases where water was contained in the interior. This would also happen with other interventions, such as the elliptical fountains proposed for the Swiss city of Winterthur (FIG. 8), where their particular conditions are determined by the nature of the place. In this new intervention, Judd set three elliptical objects, incorporating different waterfalls, to establish a spatial development that was based on the relationship between the horizontal level and the slope of the street. Thus, he managed to organise the urban space in identical areas and to take over the convex shape of the square.

Nevertheless, coming back to the American landscape, the model of *Ralph Jester House* by Wright shows, as other proposals of *Land Art*, how the intervention is subject to the natural environment without being able to alter its course. Therefore, Judd also considered that his concrete objects in the Texan landscape should arise from the

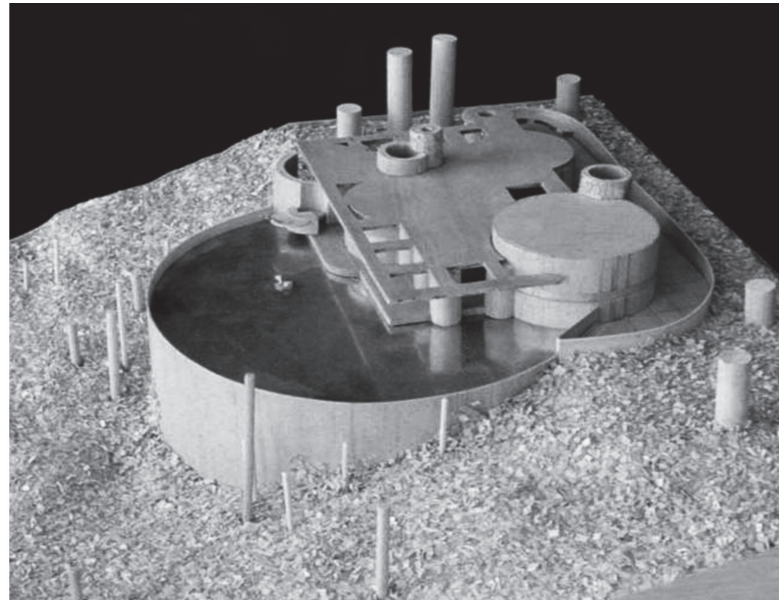
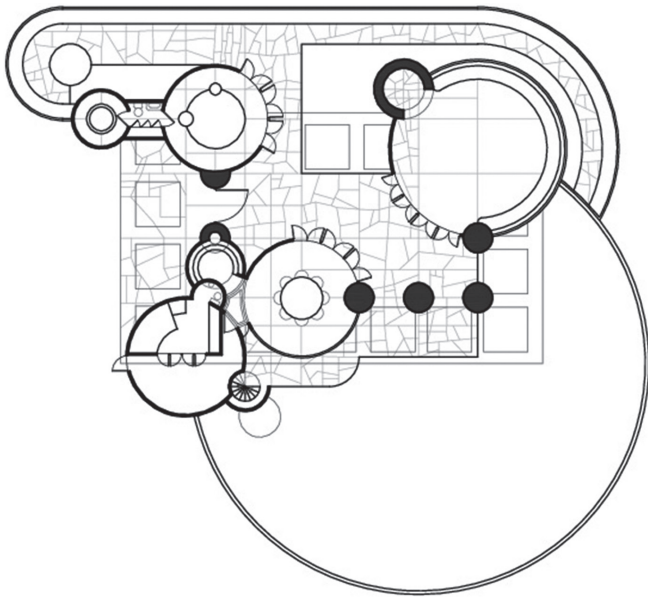


FIG. 7

los que albergan agua en su interior. Algo que ocurriría con otras de sus intervenciones, como las fuentes elípticas planteadas para la ciudad suiza de Winterthur (FIG. 8), donde sus condiciones particulares quedan determinadas por la naturaleza del sitio. En este nuevo caso, Judd dispone tres objetos elípticos, incorporando distintos saltos de agua, para establecer un desarrollo espacial que se basaba en la relación entre el nivel horizontal y la pendiente de la calle. Con ello, consigue organizar el espacio urbano en zonas idénticas y se apropia de la forma convexa de la plaza.

Pero volviendo al paisaje americano, la maqueta de la *Ralph Jester House* de Wright evidencia, al igual que determinadas propuestas del *Land Art*, cómo la intervención queda sometida al medio natural sin que se consiga alterar su curso. Así, Judd también consideró que sus objetos de hormigón en el paisaje de Texas debían surgir de las condiciones específicas que establece el propio enclave americano, desde la interpretación de carácter esencial que puede reconocerse en su lectura de la arquitectura wrightiana. Y sería de ese modo como el artista elaboró toda una serie de diseños con hormigón armado, en los que pone aún más si cabe de relieve el plano horizontal como hiciera Wright, a través de la incorporación de la superficie cristalina del agua que contrasta con la propia pendiente del terreno. Es el caso de su propuesta no realizada de una secuencia de piscinas al oeste de Texas y de sus estanques naturales de la *Ayala de Chinati* (FIG. 9), ejercicios de madurez donde el lugar concilia las condiciones paisajísticas con las necesidades funcionales.

Es en obras como el estanque de la ilustración, donde Donald Judd apuesta por desencadenar un encuentro entre tiempos diversos desarrollados a través de la construcción. Judd entiende que la expresión material del hormigón, desde la precisión y perfección física que persiguiera a lo largo de toda su trayectoria artística, admite la huella del molde como narración de las distintas fases de ejecución, entablando una conversación con el pasado pero desde el presente.³⁰ Con todo ello, y ante el descubrimiento de las características del paisaje propio de Texas, “nos encontramos estos objetos del pasado más reciente en nuestro presente, ampliando nuestra comprensión sobre ellos con base en el tiempo, el movimiento y nuestra capacidad mental”.³¹

specific conditions established by the American enclave itself, from the essential interpretation of the Wrightian architecture, which can be easily recognised. Thus, the artist produced a whole series of designs with reinforced concrete, where he highlighted even more, if possible, the horizontal plane, just as Wright did, through the incorporation of the crystalline surface of the water that contrasted with the slope of the ground. This is the case of his non-built proposal of a sequence of swimming pools in western Texas and of his natural ponds in *Ayala de Chinati* (FIG. 9), maturity exercises where the place reconciles the landscape conditions with the functional needs.

In some works such as the pond of the illustration, Donald Judd betted on creating a reunion between different eras of construction. Judd understood that the material expression of concrete, from the precision and physical perfection that he pursued throughout his artistic career, admitted the trace of the mould as a narration of the different phases of execution, engaging in a conversation with the past but from the present.³⁰ Taking this into consideration, as well as the discovery of the characteristics of typical Texan landscape, “we find these objects of the most recent past in our present, broadening our understanding of them based on time, movement and our mental capacity”.³¹

The connection between territory and time that he sensed in an accurate way thanks to the natural mark of the wood that appeared on the surface, was turned into the use of the stony expression of the local architectural tradition with some objects which, like Wright’s analysed houses, were developed in nature as a living being. If we compare his proposal for the landscape of *Las Casas* of the late eighties with the planimetry of *David and Gladys Wright House*, designed by Frank Lloyd Wright almost forty years before (FIG. 10), we found a very similar use of circular geometry in the characteristic American landscape. Both cases, bearing in mind the basic difference of functionality, consolidated the conception of a space that is presented in an inherent way to the plastic form and that Wright defended with his own material construction.³² Accordingly, both creations developed the same idea of geometric relationship with regard to a single point, thanks to “their concentric placement, closed spaces and firm roots in a certain place”.³³

La conexión con el territorio y su tiempo que intuyó de una manera acertada desde la marca natural de la madera que se plasmaba en su superficie, se transformó en la utilización de la propia expresión pétreo de la tradición arquitectónica local con unos objetos que, como las casas analizadas de Wright, se desarrollaban en la naturaleza como un ser vivo. Si se establece una comparativa de su propuesta en el paraje de *Las Casas* de finales de los años ochenta con la planimetría de la *David and Gladys Wright House* que Frank Lloyd Wright proyectara casi cuarenta años antes (FIG. 10), se aprecia un uso muy similar de la geometría circular en el característico paisaje americano. Ambos casos, desde la diferencia básica de funcionalidad, consolidan la concepción de un espacio que se presenta de manera inherente a la forma plástica y que Wright defendiera desde su propia construcción material.³² Así, las dos creaciones desarrollan una misma idea de relación geométrica con respecto a un único punto, a partir de "su colocación concéntrica, espacios cerrados y raíces firmes en determinado lugar".³³

El conjunto de objetos de hormigón analizados con este estudio, a la luz de las viviendas de Wright realizadas en las tres décadas de los treinta a los cincuenta, revela la aproximación de Judd a un espacio de carácter existencial, percibido como fenómeno.³⁴ Ello se deduce de la proximidad a esas casas de Wright con las que se impone sólidamente en el terreno, mientras que determinadas líneas horizontales definen un lugar y, al mismo tiempo, sugieren una extensión infinita.³⁵ De una manera idéntica a lo que sucede con los *objetos topográficos* de Donald Judd, Wright se serviría de unos mecanismos o elementos, que define como "planos paralelos a la tierra que hacen que el edificio pertenezca al terreno".³⁶ Las mismas estrategias empleadas por Judd y por las que ambos redescubrieron significados arquetípicos propios de la tradición americana.³⁷ Una realidad que, a partir de lo anterior, llevaría al propio artista a reafirmar la conocida expresión pronunciada por Frank Lloyd Wright: "Soy americano, hijo de la tierra y del espacio".³⁸

CONSIDERACIONES FINALES

Tal y como ha podido probarse, Donald Judd realiza durante más de veinte años un conjunto de *objetos específicos* confeccionados en hormigón, que guardan una estrecha relación conceptual y formal con las casas más tardías de Frank Lloyd Wright, en las que explora unas formas orgánicas y naturalistas como alternativa al *Estilo Internacional*.³⁹ A raíz de su profundo conocimiento en arquitectura y, de un modo más concreto, en la obra de Wright, Judd descubriría unas naturalezas espaciales, reinterpretadas con dichos objetos de hormigón instalados en el paisaje. De ahí que su actitud haya demostrado, a través de sus innumerables intervenciones, unos planteamientos que abogaban por un equilibrio entre la naturaleza, la geometría y lo arquitectónico.⁴⁰

Con todo ello, y de una manera similar a la arquitectura de Wright, los referidos objetos muestran cómo el descubrimiento de la esencia del lugar y su transmisión desde la creación artística supone uno de los objetivos fundamentales de Donald Judd. En todas esas propuestas, su diseño depurado se concretaba en una solución formal, geoméricamente circular en su gran mayoría, que ponía en relación la línea del horizonte con la pendiente del terreno en que se localizaba cada una de las piezas. Con ese mecanismo, Judd habría tratado de apropiarse de esa esencia del lugar que residía en cada emplazamiento o en cada localización, puesto que "como espacio, es siempre beneficioso para sus objetos y carece de significados si no ha sido modificado por el hombre".⁴¹ Así, todas las propuestas en hormigón que se han analizado anteriormente, se constituyen como dispositivos de tipo fenomenológico, desde los que se posibilita el reconocimiento de esas propiedades del lugar que, como Wright, revelan ante el espectador el verdadero espacio existencial.⁴²



FIG. 8

The ensemble of concrete objects analysed in this study, in comparison with Wright's houses built throughout the three decades from the thirties to the fifties, revealed the approach of Judd to a space of existential nature, perceived as a phenomenon.³⁴ This can be deduced from the similarity to those houses designed by Wright, with which his work directly stands on the floor, while certain horizontal lines define a place and, at the same time, suggest an infinite extension.³⁵ In an identical way to what happens with the *topographic objects* of Donald Judd, Wright used mechanisms or elements, which he defined as "parallel planes to the floor that made the building belong to the ground".³⁶ Judd employed the same strategies through which they both rediscovered archetypal meanings of the American tradition.³⁷ A reality that, taking into account the foregoing, would take the artist to reaffirm the well-known expression pronounced by Frank Lloyd Wright: "I was born American, child of the ground and space".³⁸

FINAL CONSIDERATIONS

As it has been proved, Donald Judd designed for more than twenty years an ensemble of *specific objects* made of concrete, which had a close conceptual and formal relationship with the later houses of Frank Lloyd Wright, where he explored some organic and naturalistic forms as an alternative to the *International Style*.³⁹ As a result of his deep knowledge in architecture and, particularly in the work of Wright, Judd discovered some spatial natures, reinterpreted with those concrete objects installed in the landscape. Consequently, his attitude has led, through his countless interventions, to some approaches that advocated for a balance between nature, geometry and architecture.⁴⁰

Thus and similarly to the architecture of Wright, the aforementioned objects showed how the discovery of the essence of the place and its conveyance through the artistic creation is one of the main objectives of Donald Judd. In all these proposals, his refined design was materialised in a formal, geometrically circular solution in most of the cases. This solution connected the horizon line with the slope of the ground where each of the pieces was located. With this mechanism, Judd tried to take over that essence of the place that existed in each location, since "the land is always beneficial as space and if no remade by man has no meaning".⁴¹ Therefore, all the proposals in concrete that have been previously analysed, are considered true phenomenological elements,

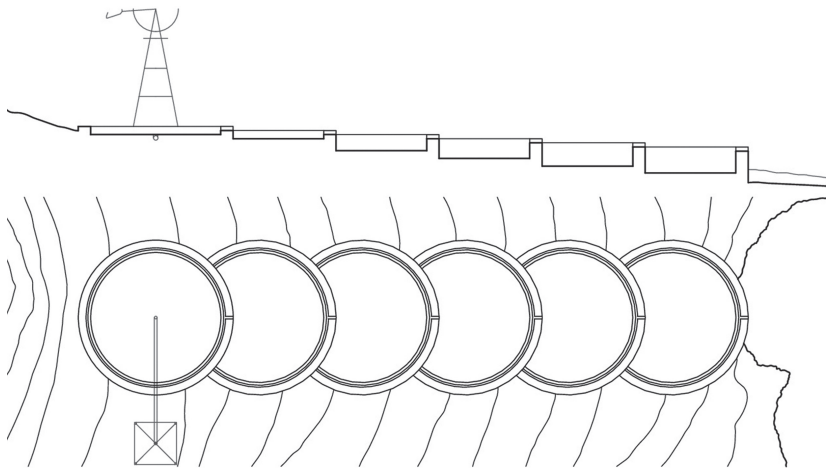


FIG. 9

Por último, resulta destacado aludir al propio material que posibilitara el desarrollo de los *objetos topográficos* analizados. A través del hormigón, Judd refleja, de una manera paradigmática en el conjunto de toda su producción artística, distintas connotaciones relacionadas con el concepto del tiempo, que parten de las denotaciones del proceso por el que no alcanza su anhelada cualidad de perfección.⁴³ Unas marcas que atestiguan esa fuerza y limitaciones del proceso y que manifiestan, ante la vulnerabilidad del tiempo, las propias fuerzas de la naturaleza. Judd defiende con ello la relación entre la forma y el lugar, característica del organicismo wrightiano.⁴⁴

Pablo Llamazares Blanco

Arquitecto (2015) por la Universidad de Valladolid. Ha cursado el Máster de Investigación en Arquitectura (2017) en la misma Universidad, 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

Arquitecto (1989) y Doctor Arquitecto (1995) por la Universidad de Valladolid. Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos (de 2002 hasta la actualidad) en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, de la que ha sido Subdirector de Relaciones Internacionales (2002-2008). Sus proyectos y construcciones están relacionadas con la rehabilitación, la vivienda y los edificios dotacionales (medalla de plata en Interarch 1997, finalista premios Coacyle 2018). Comisario de exposiciones como *Arquitectura del siglo XXI en Castilla y León* y autor de un libro con el mismo título. Ha realizado regularmente estancias en la *Fondation Le Corbusier* de París, desde que dedicó su tesis a este tema, sobre el que ha impartido docencia en cursos de doctorado y ha presentado ponencias en diferentes congresos.

Jorge Ramos Jular

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 (2017-2018). Ha sido Profesor de Teoría de la Arquitectura y Proyectos en la Universidade da Beira Interior, Portugal. 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.

from which it is possible the recognition of those properties of the place that, as Wright did, revealed to the spectator the true existential space.⁴²

Finally, it is important to mention the material itself, which enabled the development of the *topographic objects* under study. Through concrete, Judd displayed, in a paradigmatic way, in the ensemble of all his artistic production, the different connotations related to the concept of time. These connotations come from the denotations of the process, due to which he did not reach his desired quality of perfection.⁴³ These marks that witnessed that strength and limitations of the process, showed, due to the vulnerability of time, the very forces of nature. Therefore, Judd defended the relationship between form and place, the main feature of the Wrightian organic style.⁴⁴

Pablo Llamazares Blanco

Architect (2015) from the University of Valladolid. He has realized the Master's degree in Architecture Research (2017) at the same University, with a collaboration grant in the Department of Architecture Theory and Architectural Projects. Likewise, he has participated through a collaborative stay in the Recognized Research Group for Documentation, Analysis and Representation of the Architectural Heritage. He is currently doing his doctoral thesis on the spatial categories in the Donald Judd's work. His works and researches are oriented to the study of space as an architectural concept, as well as to different topics related to the development of contemporary architecture.

Fernando Zaparaín Hernández

Architect (1989) and PhD in Architecture (1995) from the University of Valladolid. Professor of Architectural Projects (from 2002 to the present) at the School of Architecture of Valladolid, of which he has been Deputy Director of International Relations (2002-2008). His projects and constructions are related to rehabilitation, housing and public buildings (silver medal at Interarch 1997, finalist at Coacyle 2018 awards). Curator of exhibitions as *Arquitectura del siglo XXI en Castilla y León* and author of a book with the same title. He has regularly taken part in the *Fondation Le Corbusier* in Paris, since he devoted his thesis to this subject, on which he has taught doctorate courses and has presented papers at different congress.

Jorge Ramos Jular

Architect (2003) and PhD in Architecture (2014) from the University of Valladolid. Currently Professor of Projects of the School of Architecture of Valladolid. Visiting Professor at the Università IUAV di Venezia (2017-2018). He has been Professor of Theory of Architecture and Projects at the Universidade da Beira Interior, Portugal. Author of several works published and exposed on the relationship between artistic installations, cinema, sculpture and architecture, highlighting the exhibition entitled *Conclusión Abierta. El Espacio Activo de Jorge Oteiza*, exhibited in Italy, Portugal and Spain, who develops his doctoral thesis on the same subject.

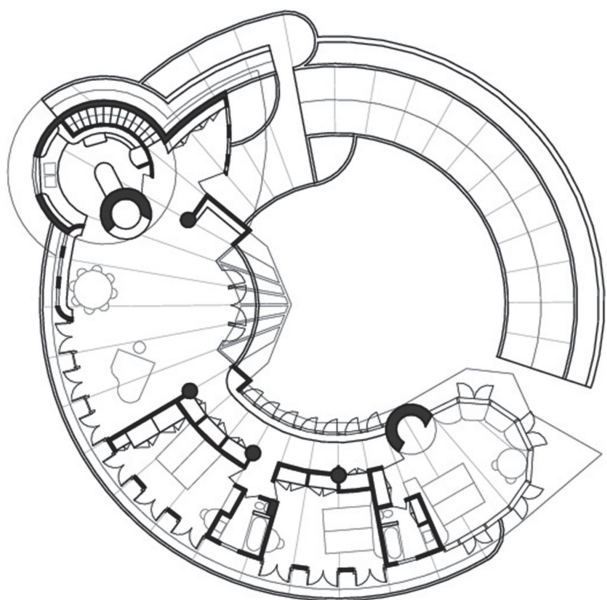


FIG. 10

Figuras / Figures

FIG. 1. Esquemas topológicos de las siguientes viviendas de Frank Lloyd Wright: *Life House* de 1938, *Ralph Jester House* de 1938 y *Vigo Sundt House* de 1941 / Topological diagrams of the following houses by Frank Lloyd Wright: *Life House* from 1938, *Ralph Jester House* from 1938 and *Vigo Sundt House* from 1941. Fuente / Source: Elaboración de los autores / Prepared by the authors.

FIG. 2. Fotografía interior del *Museo Solomon R. Guggenheim* de Frank Lloyd Wright con la obra de Donald Judd titulada *Untitled*, realizada en 1971 en acero laminado en caliente / Interior photograph of the *Solomon R. Guggenheim Museum* by Frank Lloyd Wright with the work of Donald Judd under the name *Untitled*, carried out in 1971 in hot-rolled steel. Fuente / Source: James Lawrence, "Donald Judd's work in concrete", *Chinati Foundation Newsletter* no. 15 (2010): 6 / James Lawrence, "Donald Judd's work in concrete", *Chinati Foundation Newsletter* 15 (2010): 6.

FIG. 3. Fotografía de la obra en hormigón de Donald Judd titulada *Untitled* y realizada en el año 1971 para los jardines de la *Glass House* de Philip Johnson en New Canaan, Connecticut / Photograph of the concrete work of Donald Judd under the name *Untitled* and carried out in 1971 for the gardens of Philip Johnson's *Glass House* in New Canaan, Connecticut. Fuente / Source: Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York; fotografía de Eric Pollitzer / Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York; photograph by Eric Pollitzer.

FIG. 4. Fotografía de la obra en hormigón de Donald Judd titulada *Untitled* y realizada en el año 1974 para los jardines de la *Art Gallery of South Australia*, Adelaida / Photograph of the concrete work of Donald Judd under the name *Untitled* and carried out in 1974 for the gardens of the *Art Gallery of South Australia*, Adelaide. Fuente / Source: Descripción de la obra: Donald Judd, United States, 1928-1994, *Untitled*, 1974-75, Adelaide, reinforced concrete, 126,0 x 760,0 x 660,0 cm (irreg); South Australian Government Grant in association with Marshall & Brougham Pty Ltd 1974, *Art Gallery of South Australia*, Adelaide / Installation documentation: Donald Judd, United States, 1928-1994, *Untitled*, 1974-75, Adelaide, reinforced concrete, 126,0 x 760,0 x 660,0 cm (irreg); South Australian Government Grant in association with Marshall & Brougham Pty Ltd 1974, *Art Gallery of South Australia*, Adelaide.

FIG. 5. Fotografía del interior del estudio de *Taliesin III* construido por Frank Lloyd Wright entre el año 1925 y el 1935 en Spring Green, Wisconsin, y planta general de *Taliesin West* del mismo autor, proyectado en 1938 en el paisaje de Paradise Valley, Arizona / Photograph of the interior of the studio *Taliesin III*, built by Frank Lloyd Wright between 1925 and 1935 in Spring Green, Wisconsin, and the *Taliesin West*'s main floor by the same author, designed in 1938 in the landscape of Paradise Valley, Arizona. Fuente / Source: De izquierda a derecha: Antón Capitel, "La arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, el primer maestro moderno", in *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, ed. Antón Capitel (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), 147; elaboración de los autores / From left to right: Antón Capitel, "La arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, el primer maestro moderno", in *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, ed. Antón Capitel (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), 147; prepared by the authors.

Bibliografía / Bibliography

- Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- Capitel, Antón. "La arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, el primer maestro moderno". In *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, edited by Antón Capitel, 139-166. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Flückiger, Urs Peter. *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*. Basilea: Birkhäuser Verlag, 2007.
- Fuchs, Rudi. "Decent beauty". In *Donald Judd: large-scale works*, edited by Rudi Fuchs, 5-7. New York: Pace Gallery Publications, 1993.
- Gompertz, Will. ¿Qué estás mirando? *150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Translated by Federico Corriente. Madrid: Editorial Taurus, 2013.
- Judd, Donald. "21 February 93". *Chinati Foundation Newsletter* no. 3 (1998): 14-18.
- Judd, Donald. "New York City: a world art center". In *Donald Judd Writings*, edited by Flavin Judd and Caitlin Murray, 72-81. Verona: David Zwirner Books, 2016.
- Judd, Donald. "On Architecture". In *Donald Judd Writings*, edited by Flavin Judd and Caitlin Murray, 402-408. Verona: David Zwirner Books, 2016.
- Judd, Donald. "Russian art in regard to myself". In *Donald Judd Writings*, edited by Flavin Judd and Caitlin Murray, 294-300. Verona: David Zwirner Books, 2016.
- Judd, Donald. "Some aspects of color in general and red and black in particular". In *Donald Judd Writings*, edited by Flavin Judd and Caitlin Murray, 832-858. Verona: David Zwirner Books, 2016.
- Judd, Donald. "Specific Objects". In *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*, edited by William Seitz, 74-82. New York: The Art Digest, 1965.
- Judd, Donald. "Una stanza per Panza". In *Donald Judd Writings*, edited by Flavin Judd and Caitlin Murray, 630-699. Verona: David Zwirner Books, 2016.
- Lawrence, James. "Donald Judd's works in concrete". *Chinati Foundation Newsletter* no.15 (2010): 6-17.
- Lewis, Jim. "What is specific about Specific Objects?" *Chinati Foundation Newsletter* no.13 (2008): 43-44.
- Maderuelo, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Editorial Mondadori, 1990.
- Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura occidental*. Translated by Alcira González and Antonio Bonanno. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975.
- Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamplona: Editorial Pamiela, 2009.

FIG. 6. Fotografía de la obra en hormigón de Donald Judd titulada *Untitled* y realizada en el año 1977 para la exposición al aire libre de esculturas denominada *Skulptur Projekte 77*, que fue celebrada en la ciudad alemana de Münster / Photograph of the concrete work of Donald Judd under the name *Untitled* and carried out in 1977 for the outdoor exhibition of sculptures called *Skulptur Projekte 77*, which was held in the German city of Münster. Fuente / Source: Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York / Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York.

FIG. 7. Planta y maqueta del proyecto no construido de Frank Lloyd Wright para la *Ralph Jester House* en Palos Verdes, California, datado en el año 1938 / Plan and model of Frank Lloyd Wright's unbuilt project for the *Ralph Jester House* in Palos Verdes, California, dated 1938. Fuente / Source: De izquierda a derecha: elaboración de los autores; Historia en Obres. Barcelona: UPC [Consulta: 21 de septiembre de 2018]. Disponible en: <http://www.historiaenobres.net> / From left to right: prepared by the authors; Historia en Obres. Barcelona: UPC [Consultation: September 21, 2018]. Available at: <http://www.historiaenobres.net>.

FIG. 8. Fotografía de las fuentes elípticas realizadas con la intervención de Donald Judd en la calle Steinberggasse de Winterthur, bajo proyecto del año 1992 / Photograph of the elliptical fountains carried out with the intervention of Donald Judd in the Steinberggasse street of Winterthur, under the project dated 1992. Fuente / Source: © wintipix.com; fotografía de Roger Szilagyi / © wintipix.com; fotografía de Roger Szilagyi.

FIG. 9. Propuesta no construida de Donald Judd consistente en una secuencia de piscinas al oeste de Texas y estanque de hormigón del mismo autor junto a la *Casa Pérez de la Ayala de Chinati* en Marfa, Texas / Donald Judd's unbuilt proposal consisting of a sequence of pools in western Texas and a concrete pond by the same author next to the house *Casa Pérez de Ayala de Chinati* in Marfa, Texas. Fuente / Source: De izquierda a derecha: elaboración de los autores; Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York / From left to right: prepared by the authors; Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York.

FIG. 10. Comparativa de la *David and Gladys Wright House* proyectada por Frank Lloyd Wright en 1952 y la propuesta de anillos circulares en piedra realizada por Donald Judd en el paraje de *Las Casas de Marfa*, Texas / Comparison of *David and Gladys Wright House* designed by Frank Lloyd Wright in 1952 and the proposal of circular rings in stone made by Donald Judd in the houses *Las Casas de Marfa*, Texas. Fuente / Source: De izquierda a derecha: elaboración de los autores; Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York / From left to right: prepared by the authors; Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York.

Notas y referencias bibliográficas

- 1 Ése fue el nombre que recibieron sus creaciones espaciales, y por extensión las de todo el *Minimal Art*, siendo tomado del título de su conocido ensayo *Specific Objects*. Véase Donald Judd, "Specific Objects", in *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*, ed. William Seitz (New York: The Art Digest, 1965), 74-82.
- 2 Donald Judd, "On Architecture", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 403.
- 3 Diversos autores encuentran en ese contacto con los grandes maestros de la arquitectura la justificación del carácter arquitectónico que habría adquirido el conjunto de su producción escultórica. Véase Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas* (Basilea: Birkhäuser Verlag, 2007).
- 4 Donald Judd, "Russian art in regard to myself", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 298.
- 5 Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, trans. José García (Köln: Taschen, 2007), 38.
- 6 Donald Judd, "New York City: a world art center", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 77.
- 7 Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 40.
- 8 Will Gompertz, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, trans. Federico Corriente (Madrid: Editorial Taurus, 2013), 372.
- 9 La organización de distintas muestras y exposiciones colectivas desde mediados de los años sesenta vino a confirmar el surgimiento de ese nuevo movimiento que, bajo la controvertida denominación de *Minimal Art*, reflejaba una sensibilidad común basada en el desarrollo de unos objetos tridimensionales.
- 10 Javier Maderuelo, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura* (Madrid: Editorial Mondadori, 1990), 23.
- 11 James Lawrence, "Donald Judd's works in concrete", *Chinati Foundation Newsletter* 15 (2010): 8.
- 12 Donald Judd, "Una stanza per Panza", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 697.
- 13 Las fuentes consultadas profundizan en su descripción y sitúan a la pieza a cuarenta y cinco metros de la propia *Glass House* de Philip Johnson. Véase Lawrence, "Donald Judd's works", 8.

- Pfeiffer, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Translated by José García. Köln: Taschen, 2007.
- Raskin, David. *Donald Judd*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Trachana, Angelique. *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2011.
- Wright, Frank Lloyd. *The Natural House*. New York: Horizon Press, 1954.
- Zuaznabar, Guillermo. *Jorge Oteiza, animal fronterizo. Casa-taller, Irún 1957-58*. Barcelona: Editorial Actar, 2001.

Notes and bibliographic references

- 1 That was the name given to his spatial creations and by extension to all *Minimal Art* creations. The name was taken from the title of his famous essay: *Specific Objects*. See Donald Judd, "Specific Objects", in *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*, ed. William Seitz (New York: The Art Digest, 1965), 74-82.
- 2 Donald Judd, "On Architecture", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 403.
- 3 Several authors find in that contact with the great masters of architecture the justification of the architectural nature of all his sculptural production. See Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas* (Basilea: Birkhäuser Verlag, 2007).
- 4 Donald Judd, "Russian art in regard to myself", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 298.
- 5 Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, trans. José García (Köln: Taschen, 2007), 38.
- 6 Donald Judd, "New York City: a world art center", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 77.
- 7 Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 40.
- 8 Will Gompertz, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, trans. Federico Corriente (Madrid: Editorial Taurus, 2013), 372.
- 9 The organisation of different exhibits and collective exhibitions since the mid-sixties came to confirm the emergence of this new movement that, under the controversial name of *Minimal Art*, reflected a common sensibility based on the development of three-dimensional objects.
- 10 Javier Maderuelo, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura* (Madrid: Editorial Mondadori, 1990), 23.
- 11 James Lawrence, "Donald Judd's works in concrete", *Chinati Foundation Newsletter* 15 (2010): 8.
- 12 Donald Judd, "Una stanza per Panza", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 697.
- 13 The sources consulted deepen its description and place the work forty-five metres away from Philip Johnson's *Glass House*. See Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 14 Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 15 The concept of specificity used by Judd has been a subject studied by several authors. See Jim Lewis, "What is specific about Specific Objects?" *Chinati Foundation Newsletter* 13 (2008): 43-44.
- 16 The artist used graphic documentation in the definition of his designs, delegating his construction and assembly to workshops with highly qualified staff who followed his instructions as a guide.
- 17 Lawrence, "Donald Judd's works", 7.
- 18 David Raskin, *Donald Judd* (New Haven: Yale University Press, 2010), 27.
- 19 Antón Capitel, "La arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, el primer maestro moderno", in *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, ed. Antón Capitel (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), 148.
- 20 Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 21 James Lawrence justifies with that the space activation. See Lawrence, "Donald Judd's works", 9.
- 22 Maderuelo, *La idea de espacio*, 224.
- 23 Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, trans. Alcira González and Antonio Bonanno (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983), 185.
- 24 Donald Judd, "Some aspects of color in general and red and black in particular", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 848.
- 25 Lawrence, "Donald Judd's works", 11.
- 26 Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001), 118.

- 14 Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 15 El concepto de especificidad manejado por Judd ha sido un tema estudiado por diversos autores. Véase Jim Lewis, "What is specific about Specific Objects?" *Chinati Foundation Newsletter* 13 (2008): 43-44.
- 16 El artista se sirve de una documentación gráfica en la definición de sus diseños, delegando su construcción y montaje a talleres con personal altamente cualificado que seguía sus instrucciones como guía.
- 17 Lawrence, "Donald Judd's works", 7.
- 18 David Raskin, *Donald Judd* (New Haven: Yale University Press, 2010), 27.
- 19 Antón Capitel, "La arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, el primer maestro moderno", in *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, ed. Antón Capitel (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), 148.
- 20 Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 21 James Lawrence justifica con ello la activación espacial. Véase Lawrence, "Donald Judd's works", 9.
- 22 Maderuelo, *La idea de espacio*, 224.
- 23 Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, trans. Alcira González and Antonio Bonanno (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983), 185.
- 24 Donald Judd, "Some aspects of color in general and red and black in particular", in *Donald Judd Writings*, ed. Flavin Judd and Caitlin Murray (Verona: David Zwirner Books, 2016), 848.
- 25 Lawrence, "Donald Judd's works", 11.
- 26 Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001), 118.
- 27 Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura* (Barcelona: Editorial Blume, 1975), 23.
- 28 Jorge Oteiza, por ejemplo, tomará al *crómlech neolítico* como símbolo que resume esta necesidad de crear un recinto como refugio y le servirá para justificar muchas de sus reflexiones acerca del diálogo entre la idea de espacio y la de lugar, así como entre el espacio y el vacío de su investigación plástica. Véase Jorge Oteiza, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Pamplona: Editorial Pamiela, 2009), 92.
- 29 Su fascinación por Texas le llevaría a trasladar su residencia y su estudio a la pequeña localidad de Marfa.
- 30 El cuidado en el detalle de la construcción de sus objetos habría supuesto una fase fundamental de todo su trabajo, puesto que a partir de ello es como garantizaba la integridad física de las obras y, por tanto, su consistencia visual. Cualquier tipo de imperfección podía romper esa idea de conjunto, eliminando como consecuencia la fuerza que transmite la superficie material. Véase Rudi Fuchs, "Decent beauty", in *Donald Judd: large-scale works*, ed. Rudi Fuchs (New York: Pace Gallery Publications, 1993), 5.
- 31 Lawrence, "Donald Judd's works", 17.
- 32 Angelique Trachana, *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico* (Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2011), 150.
- 33 Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 34 Se establece con ello una estrecha relación con la propia arquitectura de Wright que, al igual que la de otros artistas europeos, cumple la función de hacer aparecer, como acto de fenomenización, y de determinar el espacio en relación a diversas funciones existenciales. Véase Trachana, *Fundamentos*, 150.
- 35 Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 185.
- 36 Frank Lloyd Wright, *The Natural House* (New York: Horizon Press, 1954), 16.
- 37 Diversos autores apuntan cómo en el caso de Wright, esos significados caracterizan un espacio existencial como desarrollo de una interpretación moderna. Véase Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 185.
- 38 Wright, *The Natural House*, 16.
- 39 Aun así, ese deseo de competencia y de no confusión con el *Estilo Internacional*, no impediría a Wright participar de muchos de sus ideales, entendiéndose su arquitectura precisamente como una variante de dicha modernidad. Véase Capitel, "La arquitectura tardía", 156.
- 40 Guillermo Zuaznabar, *Jorge Oteiza, animal fronterizo. Casa-taller, Irún 1957-58* (Barcelona: Editorial Actar, 2001), 88.
- 41 Donald Judd, "21 February 93", *Chinati Foundation Newsletter* 3 (1998): 16.
- 42 Trachana, *Fundamentos*, 150.
- 43 Todo ello se aprecia no sólo en la superficie de esos objetos, sino también en sus bordes y biseles, donde no consigue expresar la limpieza del resto de sus obras. Véase Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 44 Capitel, "La arquitectura tardía", 146.
- 27 Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura* (Barcelona: Editorial Blume, 1975), 23.
- 28 Jorge Oteiza, for example, would take the *Neolithic cromlech* or *stone circle* as a symbol that summarises this need to create an enclosure as a refuge and it would serve him to justify many of his reflections concerning the dialogue between the idea of space and place, as well as between space and the void of his plastic investigation. See Jorge Oteiza, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Pamplona: Editorial Pamiela, 2009), 92.
- 29 His fascination with Texas would lead him to move his residence and his studio to the small town of Marfa.
- 30 The attention to detail in the construction of his objects was a crucial phase of all his work, since thanks to this detail care, he guaranteed the physical integrity of the works and, therefore, their visual consistency. Any type of imperfection could break that perception of a total unit, eliminating as a consequence the strength conveyed by the surface material. See Rudi Fuchs, "Decent beauty", in *Donald Judd: large-scale works*, ed. Rudi Fuchs (New York: Pace Gallery Publications, 1993), 5.
- 31 Lawrence, "Donald Judd's works", 17.
- 32 Angelique Trachana, *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico* (Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2011), 150.
- 33 Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 34 Therefore, a close relationship with Wright's architecture is established, and as the architecture of other European artists, it fulfils the function of making appear, as an act of phenomenisation, and of determining the space in relation to several existential functions. See Trachana, *Fundamentos*, 150.
- 35 Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 185.
- 36 Frank Lloyd Wright, *The Natural House* (New York: Horizon Press, 1954), 16.
- 37 Several authors point out how in the case of Wright, these meanings characterise an existential space as the development of a modern interpretation. See Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 185.
- 38 Wright, *The Natural House*, 16.
- 39 However, this desire for competition and for not been confused with the *International Style* would not prevent Wright from sharing many of its ideals and understanding its architecture as a variant of said modernity. See Capitel, "La arquitectura tardía", 156.
- 40 Guillermo Zuaznabar, *Jorge Oteiza, animal fronterizo. Casa-taller, Irún 1957-58* (Barcelona: Editorial Actar, 2001), 88.
- 41 Donald Judd, "21 February 93", *Chinati Foundation Newsletter* 3 (1998): 16.
- 42 Trachana, *Fundamentos*, 150.
- 43 All this is observed not only on the surface of these objects, but also on their edges and bevels, where he could not express the cleanliness of his other works. See Lawrence, "Donald Judd's works", 8.
- 44 Capitel, "La arquitectura tardía", 146.