

Programa de Doctorado
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de
Barcelona
Universidad Politécnica de Cataluña
Departamento de Composición Arquitectónica
Tesis presentada para obtener el grado de Doctora
para la Universitat Politècnica de Catalunya

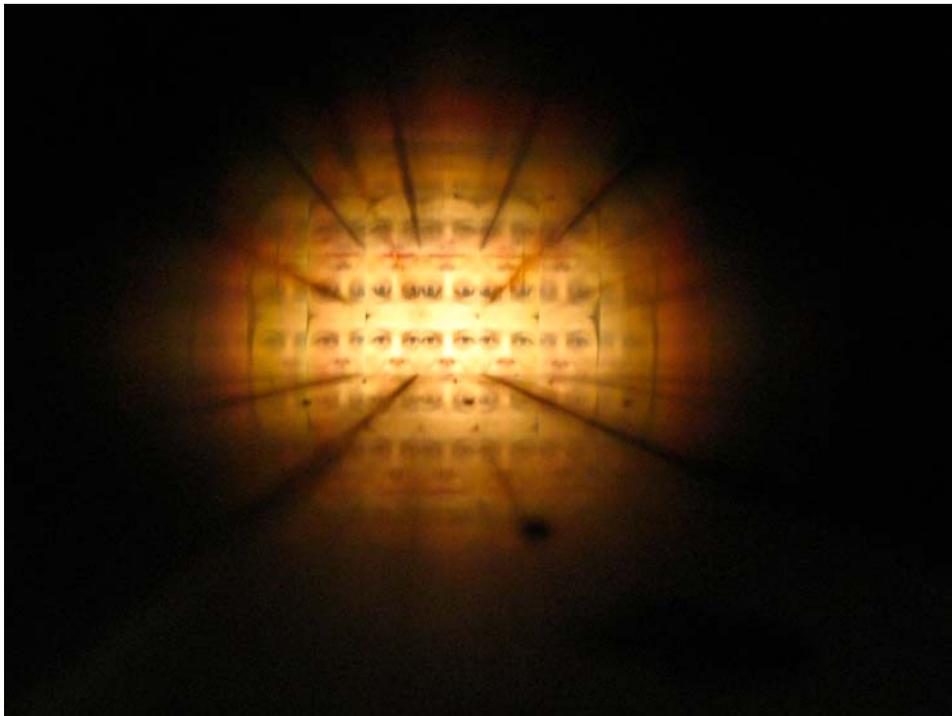
1/2

DONALD JUDD ILUSIONISTA

Lourdes Peñaranda

Director: Josep María Rovira

mayo 2010



DONALD JUDD ILUSIONISTA

Lourdes Peñaranda

Director: Josep María Rovira

mayo 2010



Donald Judd, Puertas en el Edificio Chamberlain, 1983.

“The Thesis to develop-whatever our temperament or form of power in the presence of nature-is to give the image of what we see, forgetting everything that appears in front of us. Which, I think, should permit the artist to give all of his personality, large or small... Now, (being) old, nearly seventy years, the color sensations that light gives are in me the cause of abstractions that do not permit me to cover my canvas, nor to pursue the delimitation of objects when the points of contact are tenuous, delicate; with the result that my image or picture is incomplete”.

Paul Cézanne

a mis padres

Agradecimientos

Al apoyo de la Fundación Judd, quienes me ayudaron a destejer algunas dudas,

a mi tutor, quien fortaleció mis argumentos no sólo a través de la mirada crítica, sino también, con el valor incalculable de su confianza,

a Elizabeth y Elsy, por las largas y alentadoras discusiones,

a Richard, Dulce y Alicia, por su apoyo logístico incondicional,

y en especial a Plinio, por su ilimitada paciencia.

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	i
ABSTRACT	iii
A MODO DE PRESENTACIÓN	v
Prácticas específicas	v
INTRODUCCIÓN	xxxix
PRIMERA PARTE	1
SOBRE EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA Y LA NOCIÓN DE INDEPENDENCIA	3
DE LA REPRESENTACIÓN A LA CREACIÓN Y LA PRESENCIA	11
Representación axiomática de la realidad	13
Independencia del artista	20
Independencia del artista sobre el contenido de la representación	26
Independencia del artista sobre la forma de la representación	34
Independencia de la forma	42
La reducción analítica de los elementos	44
La doble realidad del collage	47
La cuarta dimensión o la creación pura	50
Independencia del contenido	57
De pensamientos a significados	64
La ilusión de la idea ante el objeto	69
SEGUNDA PARTE	78
LA INDEPENDENCIA DEFINITIVA DE LA OBRA DE ARTE	79
ESPECÍFICAMENTE JUDD	87
Espacio expansivo	94
Claridad indefinida	101
Singularidad como totalidad	114
Sistema y serialidad como reverso	121

El espacio incorpóreo de lo visible	126
Inicio de la cancelación de la pintura	140
Cuestión de facticidad.....	146
Readymades específicos	155
Continuidad expandida	167

TERCERA PARTE.....191

CONTINGENCIA ANTICIPADA	193
A la manera del Dios Jano.....	198
El bosque del obispo.....	211
El tiempo de la obra	235
El Emperador dentro de las vestiduras.....	249
Deseo consumado	265
THE BOX IN A BOX	291
POST SCRIPTUM	305
Realidad ilimitada de una totalidad expansiva	305

REFERENCIAS.....313

ÍNDICE DE NOMBRES

ANEXOS336

RESUMEN

Esta investigación tiene sus bases en el análisis de la obra de Donald Judd como resultado de un desarrollo plástico inducido por una argumentación en contra de la representación del espacio ilusionista propio del arte occidental.

Se utiliza la obra de Donald Judd para comprender cómo el rechazo a la perfección ilusionista de la visión centralizada de la representación, llega a traducirse en la presentación de la realidad como tal, paradójicamente estableciendo un retorno hacia el espacio de la ilusión.

Se pretende en este estudio determinar las raíces previas en la historia del arte en relación con la problemática de la ilusión hasta llegar a la primera vanguardia del siglo XX, representada ésta por las propuestas de Malévich y Duchamp, para lograr así entretener un escenario que nos lleve a reconocer a Judd desde una perspectiva poco usual en la comprensión de su obra.

Finalmente se presenta una lectura entrecruzada de sus escritos, obras y contexto que nos permite puntualizar sobre los aspectos más relevantes acerca de sus ideales y creencias

con respecto al oficio y el resultado de la obra final, que se manifiesta a través de su propia presentación física como una realidad inclusiva de ilusiones. *Esto es, para ilusionarnos a través de la satisfacción del ojo en la experiencia multiplicada al presentarnos algo interesante que mirar.*

Palabras clave: Donald Judd, ilusión, representación, expansión de la materia, mirar.

ABSTRACT

This research has its bases in the analysis of Donald Judd's work as a result of the development of a work caused by an statement against the representation of the illusionist space proper of western art development.

The intent of this study is to locate in the history of art the previous roots and their relationship with the issue of illusions until the first vanguard of the 20th century, represented by the proposals of Malévich and Duchamp, to thus manage to weave the scene that will takes us to recognize the work of Donald Judd from an unusual perspective in its understanding.

The work of Donald Judd is used to understand how the rejection to the illusionistic perfection of the centralized vision of the representation goes so far as to be translated in the presentation of the reality itself to paradoxically establish a return towards the space of the illusion.

Finally there is an intercrossed reading of his writings, works and context that will allow us to emphasize on the most important aspects of his ideals and beliefs with respect to the discipline and the result of his final work, that is

pronounced through its own physical presentation as an inclusive reality of illusions. This is, to excite us across the satisfaction of the eye in a multiplied experience on having presented before ourselves something *interesting to look at.*

Key words: Donald Judd, illusion, representation, matter expansion, to look at.

A MODO DE PRESENTACIÓN

Prácticas específicas

“The new three-dimensional work doesn’t constitute a movement, school or style. The common aspects are too general and too little common to define a movement”.¹

Para comenzar hemos querido presentar una pequeña revisión historiográfica en la que señalaremos algunas de las exposiciones y textos que consideramos más importantes en la determinación del inicio del nuevo arte de los años sesenta conocido como *minimalista*, dentro del cual se ha enmarcado la obra de Donald Judd; de tal forma podremos situar rápidamente al lector en el efervescente contexto norteamericano a partir del cual se desarrolla esta tesis.

El historiador y escritor James Meyer se ha especializado en el estudio del arte de los años sesenta y en especial del arte minimalista; en *Minimalism. Art and polemics in the sixties* (2001: 3), Meyer claramente nos remonta a los dos significados iniciales que tuvo para los críticos el arte minimal en los años sesenta, “First, the ‘minimal’ was a pejorative allusion to the purportedly ‘simple’ organization

of the new sculpture. Hostile viewers complained that the drastically reduced geometries of the new art lacked complexity, that the visual experience of the work was impoverished. (There was “not enough to look at”, as Judd would say).

A second, related meaning of the minimal concerned the mode of production employed by these artists. Often produced in workshops according to the artist’s plans, or built of temporary arrangements of industrially made units, the new work evinced a “minimum” of artistic labor”.

SIMPLE

El arte minimal, en primer lugar, se caracterizaba entonces por el aparente empobrecimiento o reduccionismo de la experiencia visual que generaba la evidente simplicidad de sus formas y, en segundo término, por la falta de labor artística debido a los medios de producción industrializados que se comienzan a utilizar. Los readymades constituyen el primer paso hacia el desprendimiento del trabajo hecho por la mano del artista y la subjetividad involucrada en tal proceso; ahora el artista se libera ambiciosamente de esta necesidad, asumiendo un papel que se acerca más al del arquitecto que plasma sus ideas sobre papel para que otros las construyan.

¹ Todas las citas en rojo corresponden a Donald Judd.

Estas nuevas tendencias comienzan a reflejarse en las muestras y exposiciones ya desde finales de los años cincuenta y por consiguiente se comienzan a despertar posiciones críticas con respecto al nuevo arte. En 1959, en la exposición organizada por Dorothy Miller en el Museo de Arte Moderno de Nueva York denominada *16 Americans*, y aunque se trató de una muestra muy variada, con artistas como Ellsworth Kelly y Frank Stella, se comienzan a apreciar variaciones en el uso de la superficie, la anticomposición, y la inclinación por la monocromía y neutralidad, así como por la falta de expresión o simbología. Como puede percibirse en la reseña sobre Frank Stella realizada por Carl Andre (1959: 76), “Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes.

There is nothing else in his painting.

Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting.

Symbols are counters passed among people. Frank Stella’s painting is not symbolic. His stripes are paths of brush on canvas. These paths lead only into painting”.

NO SIMBÓLICO

Una serie de exposiciones durante los primeros años de la década del sesenta continúan reafirmando el cambio hacia esta nueva sensibilidad que apunta a la especificidad de la

pintura. La primera de ellas, *Toward a New Abstraction*, realizada en el Jewish Museum en 1963 por Ben Heller²; posteriormente, en 1964, se realiza *Post-Painterly Abstraction* en el County Museum of Art de Los Angeles propuesta por Clement Greenberg, la cual justifica fervientemente en el texto que escribe para la muestra, argumentando que las nuevas propuestas comienzan su búsqueda por el anonimato (1964: s/n), “In their reaction against the ‘handwriting’ and ‘gestures’ of Painterly Abstraction, these artists also favor a relatively anonymous execution. This is perhaps the most important motive behind the geometrical regularity of drawing in most of the pictures in this show. It certainly has nothing to do with doctrine, with geometrical form for its own sake. These artists prefer trued and faired edges simply because they call less attention to themselves as drawing –and by doing that they also get out of the way of color”.

En 1964 se realiza la exposición *8 Young Artists* bajo la curaduría de E. C. Goossen, en el Hudson River Museum en Nueva York, en la que participaron artistas

² Para profundizar sobre este tema, véase la Introducción del catálogo de la exposición (1963: 7-11), donde Heller realiza una breve, pero notable topografía sobre el desarrollo de la pintura americana para definir la nueva pintura abstracta.

jóvenes y desconocidos dentro de la escena artística neoyorquina del momento, entre los que se contaban: Darby Bannard, Robert Barry, Robert Hout, Patricia Johanson, Doug Ohlson, Terence Syverson, y los escultores Antón Milkowski y Carl Andre. Según Gregory Battcock (1968: 165), "It was probably the first exhibition devoted strictly to what is now called 'Minimal' art".

Lo que caracterizaba la selección de estos artistas era principalmente la disociación que presentaban con respecto a los expresionistas abstractos y las investigaciones particulares e intelectualizadas de cada uno de ellos. Goossen escribe en referencia a la muestra (1968: 166), "... they seem to seek anonymity as well as neutrality. None of them employs illusion, realism, or anything that could possibly be described as symbolism. Their use of subject matter, if one can make such a distinction within this approach, has little or no intention of drawing the viewer into an empathic or intimate relation to something going on within the work".

En su texto Goossen (1967-1968), sintetiza en dos, las reacciones al expresionismo abstracto y las asociaciones románticas atribuidas al color y la materia, que llega a su máxima expresión de subjetividad con la personalización de la técnica por parte de artistas como Pollock, Rothko,

Frankenthaler y Louis. Ante tal situación, surge entonces, por un lado el Pop Art, donde la subjetividad es sustituida por la expresión de la más objetiva banalidad como tema; y por el otro la reacción se dirige directamente hacia el cuestionamiento de la misma esencia de la pintura, sus problemas formales y compositivos.

ESENCIA

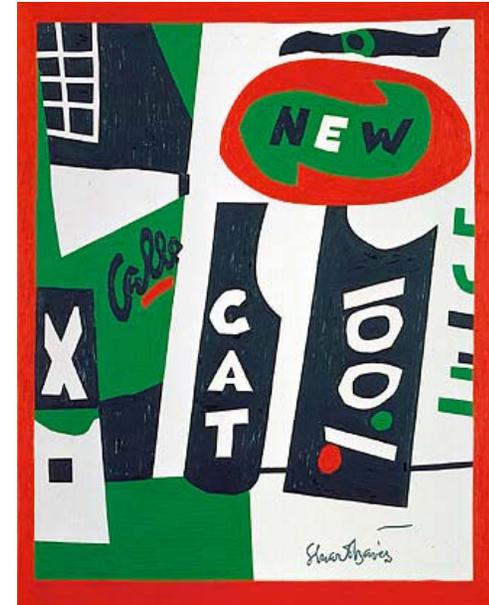
Para Goossen, estas nuevas actitudes eran vistas como evolución de la obra de Stuart Davis en pintura y de Tony Smith en escultura. Sin embargo, esta opinión un tanto ingenua, pero quizás la más adecuada en ese momento ante la necesidad de explicación de las nuevas propuestas es refutada, como veremos más adelante, por críticos más agudos como Lawrence Alloway, Lucy Lippard y Barbara Rose, quienes opinan que los artistas realmente *mínimal* no son producto de una evolución del movimiento y estilo predecesor, sino que establecen una ruptura definitiva y guardan una relación más compleja con los constructivistas rusos y el dadaísmo.

Pero es *Black, White and Gray* la primera exposición colectiva directamente identificada como *minimalista* que se realiza en un museo, el Wadsworth Athenaeum, en

Hartford, Connecticut, en 1964, organizada por Samuel Wagstaff. La exposición incluía 22 artistas de diferentes generaciones y tendencias que se relacionaban por una supuesta afinidad basada en la ausencia de color; entre ellos se encontraban personajes tan variados como: Newman y Reinhardt; Stella, Johns, Rauschenberg, Twombly, Warhol, Lichtenstein, Dine e Indiana; Kelly, Agnes Martin, Liberman y Parker; Morris, Truitt, Flavin y Tony Smith; junto con George Brecht, James Lee Byars, Robert Moskowitz y Jean Follett.

NO COLOR

Era un intento de Wagstaff por presentar las nuevas propuestas y estética de los sesenta, que reaccionaban ante las alusiones de sensibilidad del expresionismo y el *action painting*. En referencia a la muestra, Wagstaff escribe en *Art News* un artículo titulado *Paintings to Think About* (2000: 202-203), en el que reconoce abiertamente la influencia de Duchamp, Newman y Reinhardt, pero con respecto a la austeridad establece a John Cage como influencia intelectual y espiritual de las nuevas propuestas, "Cage's remarks about music, 'there is too much there', and 'there is not enough of nothing in it', might represent a binding philosophy of many painters and sculptors for the visual arts as well".



Arriba: Stuart Davis, *Int'l Surface N°1*, 1960.
Abajo: Tony Smith, *Moondog*, 1964, Hirshhorn Museum, Sculpture Garden.

NUEVA ACTITUD



Black, White and Gray, Wadsworth Athenaeum en Hartford Connecticut , 1964.

Sin embargo, en la muestra pareció forzada la inclusión de algunos artistas, el mismo Wagstaff reconoce la gran diversidad y cierta arbitrariedad en la selección de los artistas y los trabajos, bajo la única imposición de que fueran negros, blancos o grises para evitar así cualquier tipo de connotación emocional producida por el uso del color; la muestra se convirtió en objeto de muchos cuestionamientos.

Judd, quien no fue incluido en la muestra, la cuestiona en su artículo *Black, White and Gray*, publicado en *Arts Magazine* (2005: 117-119), “The attitude is new and has never been the subject of a museum show before. Since the large majority of the artists are involved in this one attitude, it would have been better to exclude the others and to name the show –and this wouldn’t have been easy– after its main concern”.

El texto de Judd es mayoritariamente descriptivo; sin embargo, asume una posición y establece algunas diferencias. Para Judd (2005: 118), las propuestas de Robert Morris, Robert Rauschenberg y George Brecht, constituyen las más extremas en cuanto a la actitud inclusiva de sus obras y la cercanía a la inexistencia, a la presentación de la nada con objetos claramente identificados como arte. En un extremo se encuentra Morris con sus pocas piezas y en el otro Brecht, en cuya obra *Table and Chair Event* el arte se extiende hasta el objeto más común, hasta el evento más ordinario e imperceptible como posibilidad de arte.

Pero son Flavin y Stella, los que para Judd (2005: 119), conforman las propuestas más complejas de la muestra, ya que se relacionan directamente con las intenciones de la neutralidad de la misma, pero sin la

intensidad expresiva propia de Morris o Brecht, los cuales para Judd, se presentan más complejos como ideas que como objetos por sí mismos.



Ad Reinhardt, *Abstract Painting No. 5*, óleo sobre tela, 152 x 152 cm, 1962. Tate Collection.

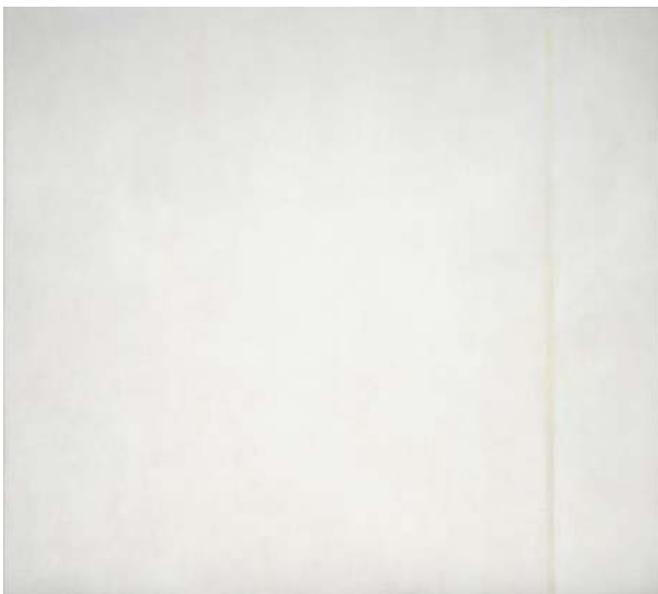
Judd establece también tres precedentes a la nueva actitud. Las pinturas de Ad Reinhardt por su cercanía a la nada (2005: 118), “Their initial appearance of black nothingness is of course a precedent for a work of art really being nothing”. Las obras de Jasper Johns, a quien identifica más con

Morris y Brecht por el manejo de la existencia del arte en la mínima expresión del objeto cotidiano. Y como tercer precedente Judd recuerda la brevedad temprana de las obras de Barnett Newman.

NEUTRALIDAD

A pesar de las diferencias en las distintas prácticas y posiciones de los artistas algunos aspectos coincidían, como la simplicidad, serialidad, austeridad y geometrización de las propuestas; en los sesenta se desata una serie de discusiones y debates con algunos a favor de estos nuevos planteamientos y otros en contra.

New Nihilism or New Art? fue el título original de la entrevista realizada por Bruce Glaser a Stella, Judd y Flavin, transmitida por radio en Nueva York en febrero de 1964 y publicada recientemente por Meyer en *Minimalism* (2000: 197-201). Lucy R. Lippard realiza un revisión y edición de la entrevista re-titulándola *Questions to Stella and Judd*, ya que la intervención de Flavin resultó escasa (aunque ciertamente aguda). Esta versión se publica en septiembre de 1966 en *Art News* y posteriormente también en la Antología Crítica del Minimalismo realizada por Gregory Battcock (1968: 148-164).



Arriba: Jaspers Johns, *White Flag*, óleo, periódico y carboncillo sobre tela, 198,9 x 306,7 cm, 1955.

Abajo: Barnett Newman, *The Voice*, tempera y esmalte sobre tela, 244.1 x 268 cm, 1968, MOMA Collection.

La discusión se convierte en icono en la clarificación del nuevo discurso y para establecer las diferencias y similitudes entre los tres artistas. Con respecto al sentido nihilista de las nuevas propuestas insinuado por Glaser, Judd responde (2000: 200), “I don’t consider it nihilistic or negative or cool or anything else. Also I don’t think my objection to the western tradition is a positive quality of my work. It’s something I don’t want to do, that’s all. I want to do something else”.

Glaser se refería a dos posiciones, por un lado la posición antieuropea de los nuevos artistas frente a los principios compositivos y relacionales, legado *racionalista* de la pintura del viejo continente; y por el otro, la posición antisubjetiva que se gestaba frente a la excesiva condición *painterly* propia del expresionismo abstracto.

INDUSTRIAL

Sin embargo, frente a la primera implicación, las diferencias de Stella con Judd y Flavin comienzan a sentirse, y se expresan directamente con la intervención de Flavin, quien acota agudamente (2000: 198), “First of all, my work becomes more and more an industrial object the way I accepted the fluorescent light for itself. It is an industrial object; it’s just a reiteration of it or

disorientation of it. The other thing I think it's important to talk about –I think Don has a good sense of this– is the painting as object, as a physical object. I think Frank is the farthest away from this... I've been noticing (this) difference between Frank's attitude and mine”.

Seguidamente Stella responde contradiciéndose (o dejando claro que su posición no es realmente tan radical, dejando en entredicho que sigue siendo parte de la tradición europea), “But we're still left with structural or compositional elements. The problems aren't any different. I still have to compose a picture, and if you make an object you have to organize the structure”.

A lo cual Judd replica, estableciendo las diferencias, “... there's always going to be something in one's work that's been around for a long time, but the fact that compositional arrangement isn't important is rather new. Composition is obviously very important to Vasarely, but all I'm interested in is having a work interesting to me as a whole. I don't think there's any way you can juggle a composition that would make it more interesting in terms of the parts...”³

³ James Mayer realiza un análisis detallado de las diferencias entre Flavin y Judd con Stella. Véase, *Flavin, Judd, and Stella interviewed*, en James Meyer, *Minimalism, art and polemics of the sixties*, Yale University Press, New Haven, London, 2001, pp. 87-93.

Así, dentro de este ambiente de semejanzas y diferencias entre los artistas, los críticos se afanaban en tratar de clasificar a las nuevas propuestas, muchas denominaciones comienzan a escucharse, tales como *Sparse aesthetic* por Samuel Wagstaff Jr. en 1964 (2000: 202), “Much of this art seems strongly anti-tradition, even recent tradition. Much of it seems sparse, pared down to a minimum; much of it is conceptual, idea art as opposed to the retinal or visceral”.

COOL

Cool Art fue la denominación dada por Irving Sandler en 1965, cuando publica en *Art in America* su artículo, *The New Cool Art* (1965: 96-101). Aquí Sandler establece las diferencias que los nuevos artistas presentan ante el expresionismo abstracto y que se caracterizan principalmente por el aburrimiento, la indiferencia y una postura totalmente negativa (1965: 96-97), “To the action painters, the spontaneous act of painting is crucial, for only through it can they arrive at their subjective images. To the cool-artists, process is unimportant, for they think up ideas which require either little or no creative transformation”.

Sandler considera que los artistas recientes que han ejercido mayor influencia sobre las nuevas propuestas son Ad

Reinhardt y Jasper Johns, y a partir de aquí comienza a identificar diferentes respuestas que se empiezan a establecer en ese momento. Por un lado identifica con Reinhardt a los artistas que responden a través del manejo de cierta ópticidad en sus trabajos, como Stella y Poons (1965: 97), “In its boredom, Stella’s painting has affinities to Reinhardt’s, but where the latter cultivates monotony to underscore the disconnection between art and life, Stella appears to have made it the content of his art—a content so novel and perverse as to be interesting”.

BOREDOM

Paralelamente, Sandler identifica a los artistas cinéticos exentos de emociones en sus trabajos (1965: 99), “... a growing number of kinetic-artists who either assault the eye with movements of such velocity as to prevent thinking or feeling, or who are intrigued with motion in art as a meaningless activity”. Y en el otro extremo identifica con Johns a los artistas pop, notablemente a Warhol y a Lichtenstein (99), “..., as copyists, they signify that they can not realize any but the most elementary, imitative and in art—that it is impossible for them to communicate anything of import. And in the tedious repetition of their images, they intensify the feeling of boredom and indifference”.

Luego reconoce otras variaciones en artistas que como Judd pretenden desligarse de la escultura y que Sandler considera la contraparte de la influencia de Reinhardt en las tres dimensiones (1965: 101), “Others make sculptures that are solely objects—the ‘logical’ culmination of the idea that a work of art is a thing-in-itself as against the presentation of a thing. This last seems to be the intent of Don Judd, whose abstract constructions are sculptural counterparts of Stella’s canvases”.

Para concluir, Sandler identifica a la nueva abstracción, los *abstract imagists*, dentro de los cuales señala a Noland, Kelly, Brach, Olitski y Louis, entre otros, como la respuesta positiva (aunque no totalmente a la altura de Newman y Rothko, a los que considera como las influencias directas de estos artistas) que se impone a la carga expresiva impuesta por los *action painters* en la textura y los trazos (1965: 101), “..., like Newman and Rothko, they are preoccupied with the emotional vibrations that color alone can generate.

... However compared with the visionary paintings of Rothko and Newman, those of Kelly and Brach are willfully deadpan, and those of Louis, Noland and Olitski are suavely hedonistic. Of the abstract imagists, Kelly and Brach are the closest to cool-art”.

OBJETOS

En 1965, Donald Judd publica *Specific Objects*, en el Arts Yearbook, número 8, posteriormente reproducido en sus *Textos Completos* (2005: 181-189); sin embargo había sido escrito hacía más de un año. Aquí Judd intenta realizar una especie de reporte en el que se define la condición particular del nuevo arte norteamericano que, además de no constituir ningún estilo, escuela o movimiento, se localiza en una posición diferente y ambigua ante los dos medios tradicionales y bien establecidos que son la pintura y la escultura (2005: 181), "Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not in painting and sculpture is also diverse. But there are some things that occur nearly in common". Durante todo el discurso Judd menciona, de una manera bastante selectiva en cuanto a sus preferencias, a una serie de artistas y sus trabajos en relación con esta nueva condición que encuentra su óptima expresión en la tridimensionalidad y que trata de romper los límites establecidos por la pintura y la escultura.

Las pinturas de Pollock, Rothko, Still y Newman se diferencian de la pintura abstracta de antes del 46, y son consideradas por Judd como los primeros esfuerzos por romper la relación de las partes dentro del rectángulo que las

contiene; en las obras de estos artistas y en esfuerzos posteriores como los de Reinhardt y Noland, la pintura busca la unicidad a través del manejo de la simplicidad y subordinación de sus partes al máximo, que hace que se comporten como una totalidad.

ESPECÍFICOS

Sin embargo, Judd considera que no mucho más puede hacerse dentro del campo de la pintura y describe los diferentes grados de espacialidad e ilusionismo presente en las diferentes propuestas. Por ejemplo, Klein y Stella son los más cercanos a la no espacialidad del lienzo, ya que aunque el espacio en Rothko es poco profundo y en Reinhardt muy profundo, siguen siendo ilusionistas; en Noland las bandas parecen acercarse y alejarse; Pollock es para Judd el menos descriptivo e ilusionista, debido a la inmediatez de la pintura que se posa sobre el lienzo en cientos de trazos que constituyen el espacio de la pintura.

Luego continúa analizando la escultura, estableciendo que los nuevos trabajos parecen más esculturas, pero están realmente más cerca de la pintura (2005: 183), "Most sculpture is made part by part, by addition, composed. The main parts remain fairly discrete. They and the

small parts are a collection of variations, slight through great. There are hierarchies of clarity and strength and proximity to one or two main ideas. Wood and metal are the usual materials, either alone or together, and if together it is without much contrast. There is seldom any color. The middling contrast and the natural monochrome are general and help to unify the parts”.



Constantine Brancusi, *Endless Column*, versión I, cedro, 1918.

SINGULAR

El nuevo trabajo tridimensional se caracteriza por ser objetualmente singular y en algunos casos de gran escala y no compuesto por partes como el trabajo de di Suvero, a quien critica por utilizar las piezas que componen sus esculturas como si fueran pinceladas. Para Judd, Oldenburg logra ambas cosas, la singularidad del objeto y el manejo de la escala.

Los precedentes de los nuevos trabajos están ejemplificados en Arp y Brancusi, porque sus partes no se muestran separadas, sino subordinadas; y en Duchamp, Johns, Rauschenberg y Ortman, porque sus objetos son vistos unitariamente. Luego Judd continúa con una larga lista de artistas que vienen trabajando con objetos y realizando simultáneamente pintura y trabajos tridimensionales.

Chamberlain es bien recibido por Judd por el uso que hace del color en sus esculturas, actuando de manera neutral y sensitiva a la vez. Stella también es mencionado de manera positiva por sus *shaped paintings*, las cuales alcanzan características de tridimensionalidad por el manejo que hace de los bordes, con lo cual logra que la superficie luzca totalmente unificada, eliminando las posibilidades de espacialidad.

3 DIMENSIONES

Para Judd, el manejo de las tres dimensiones va aumentando paulatinamente dejando detrás los medios tradicionales como la pintura y la escultura; de esta forma las nuevas propuestas están en busca de nuevas e impredecibles posibilidades que se hacen cada vez menos contenedores de relaciones y estructuras para hacerse cada vez más específicas y singulares; y que se producen y seguirán produciéndose por el manejo del espacio real y las formas simples, el alejamiento de las relaciones antropomórficas y compositivas, así como por el uso de materiales industriales antes insospechados dentro de las artes (1975: 184), “Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors... Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted”.

Judd menciona a Flavin como un buen ejemplo de apropiación de productos industriales, tales como los tubos de neón que utiliza para sus obras; a Bontecou, por la fuerza que alcanza con la simplicidad de una única y gran imagen; a Kusama, por la calidad intensa y obsesiva de su único interés que muestra en su trabajo a través de la repetición,

y a Oldenburg, por llevar el antropomorfismo a su extremo haciendo del objeto común uno propio que no está representado pictóricamente, sino agrandado y exaltado en su fuerza singular alejado de cualquier asociación con la escala humana.

En términos generales, el ensayo de Judd establece tres puntos fuertes, primeramente el cruce de medios, que hace obsoleta la noción greenbergiana⁴ bien establecida en el momento sobre la integridad del medio cuando comienza el texto alegando que (2005: 181), “Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture”, para Greenberg (1995: 87-88), la pintura se hace abstracta, no para excluir lo representacional, sino para defender su autonomía a través de la exaltación de su cualidad específica bidimensional de ser llana, conocida en inglés como *flatness*.

En segundo lugar, el cruce de movimientos, al establecer como fundacionales o comienzos de los nuevos trabajos tanto a Pollock y Newman como a Duchamp, Johns y Rauschenberg, Judd insinúa la relación entre dos

⁴ Véase Clement Greenberg *Sculpture in Our Time y Modernist Painting*, en *Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, 55-61, 85-93.

corrientes totalmente opuestas que parecen confluir y crear desajustes en la continuidad moderna, también defendida por Greenberg (2005: 181), “Obviously, three-dimensional work will not cleanly succeed painting and sculpture. It’s not like a movement; anyway, movements no longer work; also linear history has unraveled somewhat”.

Y en tercer lugar, el cruce de la relación de la calidad formal y el interés de un trabajo; antes la calidad se alcanzaba a través de la posible complejidad de los elementos compositivos y narrativos, ahora esta complejidad y calidad no se expresa literalmente, sino a través de su reducción a una única totalidad que es lo que hace que la obra sea *interesante de mirar*; Judd insiste en que una pintura de Newman no es más simple que una de Cézanne y continúa añadiendo que (2005: 187), “The things as a whole, its quality as a whole, is what is interesting”.

MINIMAL ART

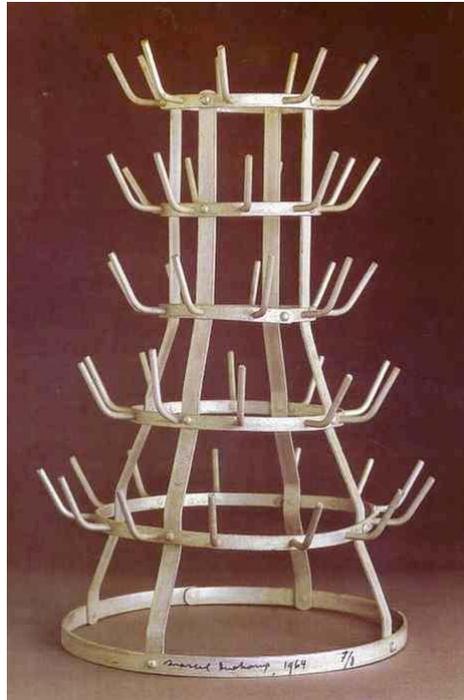
Finalmente en el año 65 surge la denominación que tiene la mejor acogida por el público y la crítica a pesar del rechazo de los artistas. Según Kenneth Baker (1988: 17-18), la primera vez que aparece el término *minimalismo* es en 1937 en un texto de John Graham en el que se plantea la reducción de la pintura al mínimo. Pero es en 1965, cuando el profesor y

crítico Richard Wollheim publica en *Arts Magazine* el artículo *Minimal Art* (26-32); este texto es el que da pie al nombre por el que luego se conoce el supuesto movimiento. Durante todo el ensayo, Wollheim presenta una constante e intensa resistencia a la aceptación de algunos trabajos de arte que cuestionaban la tradición del arte occidental, argumentando que presentaban un “minimal art-content” (1965: 26), tanto en la indiferencia que presentan entre ellos como en la diferencia, ya que ésta proviene no del artista, sino de la fábrica.

Estas obras se constituyen con el mínimo esfuerzo que podía realizarse dentro del arte, y este esfuerzo además radica simplemente en la decisión del artista, “Examples of the kind of thing I have in mind would be canvases of Reinhardt or (from the other end of the scale) certain combines of Rauschenberg or, perhaps better, the non-‘assisted’ ready-mades of Marcel Duchamp. The existence of such objects, or rather their acceptance as works of art, is bound to give rise to certain doubts or anxieties, which a robust respect for fashion may fairly permanently suppress but can not effectively resolve”.

Para Wollheim (1968: 30-31), la producción artística está conformada por dos fases; la primera, que consiste en la acción de realizar el trabajo: *work*, y la segunda fase,

que consiste en la decisión de parar el proceso de realización cuando la obra está terminada; es esta segunda fase la que hace que un trabajo se convierta en obra de arte, a *work of art*.



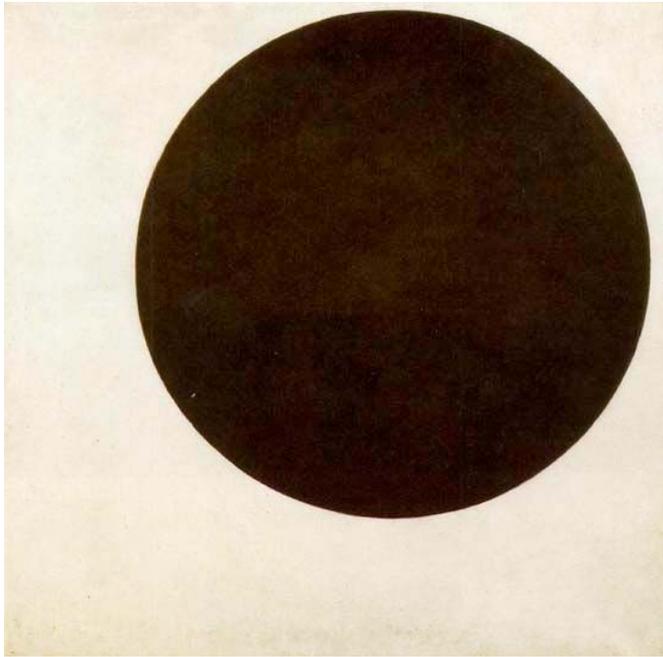
Marcel Duchamp, *Bottle Rack/Egouttoir (o porta botellas)*, acero galvanizado, 1914/64.

En los readymades de Duchamp, es esta segunda fase la que entra en juego al tratarse de objetos ya existentes y no creados por el artista; sin embargo, Wollheim acepta el valor artístico del *readymade* porque la diferenciación del

objeto está determinada por el artista. Pero el problema mayor se le presenta en la aceptación del otro tipo de objetos de arte que desafían la concepción del esfuerzo o trabajo artístico, como en las telas monocromáticas de Reinhardt, en las que según Wolheim, la destrucción de la imagen preexistente llega al extremo tal de abstracción que ésta desaparece, y con ella desaparece también la diferenciación en la interpretación y maestría del artista.

ABC

Art, por Barbara Rose, publicado en *Art in America* también en 1965, posteriormente reproducido en la antología de Battcock (1968: 274-297), fue determinante en la comprensión de las nuevas propuestas, las cuales los críticos no acaban de diferenciar o en otras palabras, institucionalizar. Rose comienza su artículo esclareciendo esta situación (1968: 275), "That the new sensibility has announced itself is clear, although just what it consist of is not. This is what I hope to establish here". Y a diferencia de Wolheim, quien parece asumir una posición un tanto nostálgica ante la pérdida de la individualidad y la obra única y maestra en el arte, Rose intenta definir la situación delineándola para establecer su genealogía.



Kasimir Malevich, *Black Circle*, óleo sobre tela, 106,4 x 106,4 cm, 1913.
State Russian Museum, St.Petersburg

Los antecedentes residen en el reduccionismo iniciado en el siglo XX por Malévich y Duchamp; ambos logran llegar a un mínimo irreducible, el primero a través del misticismo y el segundo a través de la fatiga de la pintura. Para Rose, las diferentes propuestas, generalmente presentan una mayor inclinación hacia uno o el otro. Rose detecta tres grupos y coloca a Morris, Judd, Andre y Flavin en una posición intermedia entre ambas influencias, además esclarece que se estaba desarrollando una nueva sensibilidad en lugar de

un nuevo estilo, que se generaba en reacción al *action painting* del expresionismo abstracto; no sólo en términos formales, sino también en términos de contenido, porque rechazaban además de su proceso intuitivo y, difuso, su intenso contenido emocional.

Rose indica los elementos que encuentra más relevantes que estaban determinando las nuevas propuestas de los jóvenes artistas, que aunque no aplican para todos por igual, estos son: el significado, el arte por el arte, la repetición, arte como demostración, arte como objeto concreto, arte como hecho, la ironía y la negación y el vacío.

NUEVA SENSIBILIDAD

En ese mismo año, en la Galería Tibor de Nagy se realiza *Shape and Structure*, otra de las primeras muestras que se cuentan como minimalistas en Nueva York. La muestra estuvo curada por Henry Geldzahler, Barbara Rose y Frank Stella, y participaron en ella Neil Williams, Larry Bell, Larry Zox, Walter Darby Bannard, Charles Hinman, Will Insley, Robert Murray, Robert Morris, Donald Judd y Carl Andre. Los trabajos de los últimos tres comenzaban a establecer diferencias con respecto al resto del grupo, pues eran las únicas obras dispuestas en el piso y que se caracterizaban por una

rigurosa severidad que contrastaba con el predominio de *óptica* expresada en las pinturas de diferentes maneras e intensidades.

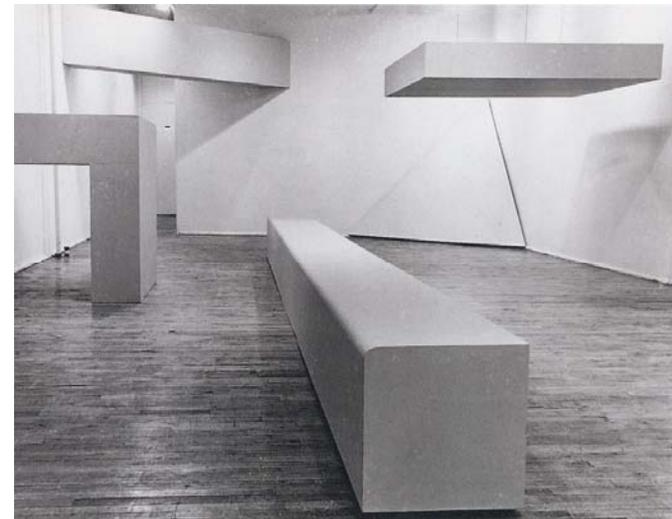
En febrero y en octubre de 1966 se publica en Artforum, *Notes on Sculpture*, parte I y II respectivamente (1968: 222-235); aquí Morris presenta una especie de defensa en favor de la escultura donde articula las diferencias de ésta con la pintura a partir del cuestionamiento del argumento de Barbara Rose sobre la nueva sensibilidad, esclareciendo que las preocupaciones de la escultura han sido siempre diferentes de las preocupaciones de la pintura (1968: 223), “A question to be asked of common sensibilities is to what degree they give one a purchase on the experience of the various arts from which they are drawn”.

Para Morris, la problemática de la pintura ha estado basada en el diálogo estructural con el soporte, su límite. Morris continúa, y en este caso cuestiona el texto de Judd, “Sculpture, on the other hand, never having been involved with illusionism could not possibly have based the efforts of fifty years upon the rather pious, if somewhat contradictory, act of giving up this illusionism and approaching the object”. El espacio, la luz y los materiales han sido siempre concretos en la escultura, a diferencia de lo que sucede en

la pintura, la naturaleza de la escultura es táctil, mientras la pintura es de naturaleza óptica.

PERCEPCIÓN

Morris concluye su primera parte del texto estableciendo las nuevas e ilimitadas posibilidades de la escultura (1968: 228), “The magnification of this single most important sculptural value –shape– together with greater unification and integration of every other essential sculptural value makes, on the one hand, the multipart, inflected formats of the past sculpture extraneous, and on the other, establishes both a new limit and a new freedom for sculpture”.



Robert Morris, instalación, Green Gallery, 7 estructuras geométricas de madera pintadas en gris, New York, 1964.

En la segunda parte la discusión, Morris continúa aludiendo a una psicología de la gestalt, pero se afianza más ahora sobre las bases de la percepción fenomenológica al centrarse en la escala de la escultura y especialmente en la fisicalidad (su tridimensionalidad y taticidad) del trabajo y el papel del espectador en la percepción y asimilación de la obra.

ESPECTADOR

El grado de intimidad que tiene un objeto a medida que es más pequeño, y el grado de lo público que puede tener a medida que se hace más grande en relación con la escala humana. El detalle varía también de acuerdo con la escala y se afianza cuando el tamaño se reduce; Morris considera que el uso de grandes escalas en los nuevos trabajos se debe a que la nueva escultura busca eliminar las relaciones de intimidad que se establecen con la utilización de colores intensos, finos acabados, materiales sensuales, el rastro de la mano del artista y el uso de relaciones matemáticas y progresiones entre las partes.

De esta forma Morris trata de evidenciar las contradicciones de algunos artistas entre el literalismo profesado y los resultados, específicamente en Judd por el uso que hace del color, los finos acabados, los materiales sensuales y el uso de las relaciones matemáticas.

Para Morris, todos estos factores tienden a eliminar la concepción del todo dentro del trabajo, propiciando relaciones internas al tiempo que se oblitera la relación con el espacio y el espectador. Para él, los nuevos trabajos comienzan a sensibilizarse ante el contexto espacial y temporal, al absorber las variaciones producidas por la luz, el espacio y el espectador mismo cuando éste cambia de posición para percibir la obra.⁵

En mayo de 1966 se inaugura la exposición *Art in Progress: The Visual Development of a Structure*, bajo la curaduría de Elayne Varian en el Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing. Esta exposición explora en dieciocho artistas la relación entre el proceso creativo y la obra final, en un intento por expresar la complejidad posible de los resultados aparentemente simples. Varian en el catálogo de la muestra comenta (1966: s/n), “Our purpose is to delineate the steps that these artists have taken to develop their work. In this exhibition, each artist, inventive and creative in his own right, is working in organic structure, cerebral structure, and structures of light”.

⁵ Para un estudio más profundo sobre estas relaciones en Morris, ver Robert Morris: *The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994.



Portada del catálogo de la exposición *Primary Structures*, Jewish Museum de Nueva York, 1966.

PRIMARIO

Finalmente en 1966, con la exposición *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* realizada en el *Jewish Museum* de Nueva York, las nuevas propuestas se consolidan. La muestra fue organizada por Kynaston McShine con la ayuda de Lucy Lippard, y a pesar de que inicialmente el nombre de la muestra surge como

referencia directa al trabajo de artistas como Judd, Andre, Morris, LeWitt y Flavin, al final resultó ser un vasto y muy diverso compendio de escultura contemporánea. Además de los artistas antes mencionados, también participaron Artschwager, Larry Bell, Ronald Bladen, Michael Bolus, Anthony Caro, Walter De Maria, Tom Doyle, Peter Forakis, Paul Frazier, Judy Gerowitz, Daniel Gorski, David Gray, Robert Grosvenor, David Hall, Douglas Huebler, Ellsworth Kelly, Phillip King, Lyman Kipp, Gerald Laing, John McCracken, Tina Matkovic, Forest Meyers, Peter Phillips, Peter Pinchbeck, Salvatore Romano, Tim Scott, Tony Smith, Robert Smithson, Michael Todd, Anne Truitt, William Tucker, Richard van Buren, David von Schlegell, Isaac Witkin, and Derrick Woodham.

Sobre la muestra, Hilton Kramer en el *New York Times* escribe su artículo *Primary Structures –The New Anonymity* (1966: 147) en el que considera la exposición como una ruptura con el pasado, abrupta y precipitada pero que inevitablemente constituye el paso a una nueva era dentro del arte, “Confronting the multitude of objects that comprises this exhibition, there is no mistaking the fact that we are in realm of feeling and of ideas utterly removed from the pieties and assumptions that have governed a good deal of modern art. Everything about

the works of art included here –their scale, their material, their radical renunciations– is a reminder that a new aesthetic era is upon us”.



Primary Structures, Jewish Museum de Nueva York, 1966.

Lawrence Alloway, en 1966, poco después de *Primary Structures*, organiza *Systemic Painting*, una exposición en el Museo Guggenheim de Nueva York; en el texto que acompañaba al catálogo de la muestra (1968: 37-60), Alloway puntualiza sobre el uso de sistemas por los artistas abstractos y sobre algunas de las anticipaciones a la nueva sensibilidad estética que se estaba desarrollando.

Alloway establece las diferencias entre los artistas norteamericanos, conocidos bajo el término de expresionistas abstractos y *action painters* caracterizados por la fuerza expresiva de la materia que evidenciaba ante todo la particularización anímica del proceso de ejecución de la obra por el artista, y otros artistas como Clyfford Still, Barnett Newman y Mark Rothko, los cuales comienzan a alejarse de las pinceladas egocentristas para alcanzar una pintura desprovista de todo gesto y expresión.

NO GESTUAL

Además, puntualiza sobre la no tan aparente cercanía entre Pollock y estos artistas se logra por la obliteración de jerarquía y elementos compositivos a favor de la búsqueda de la totalidad (1968: 38), “His large drip paintings of 1950 have been, as it were, de-gesturized by a few years’ passing: what once looked impulsive directional tracks have condensed into unitary fields of color”.

Para Alloway, es Barnett Newman (1968: 40) quien comienza a establecer el carácter holístico de la pintura al eliminar las partes relativas, convirtiendo al fondo del lienzo en la pintura propiamente dicha. Alexander Liberman es

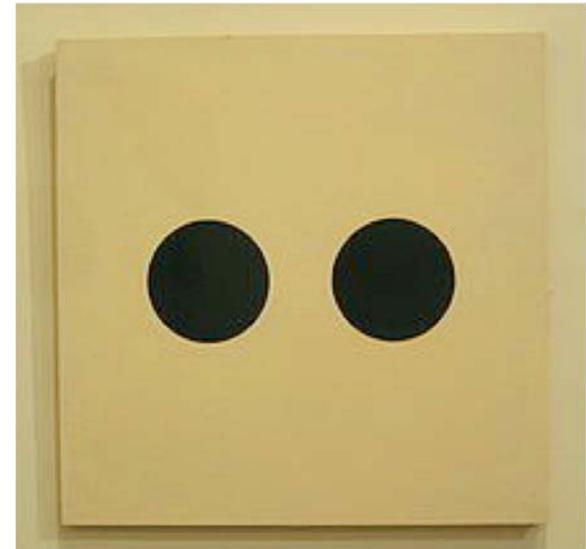
considerado como una anticipación a las obras de los americanos más jóvenes (1968: 46); Liberman ya en los años cincuenta ejecuta obras simétricas que no ofrecían ningún rastro posible de gestualismo o de contacto físico directo, hasta el punto de diseñar sus obras para que fueran ejecutadas por personal a su cargo.

Ellsworth Kelly y Ad Reinhardt con sus pinturas monocromáticas, también se suman a lista de las anticipaciones mencionadas por Alloway (1968: 42, 48) sobre el cambio de sensibilidad y la necesidad de la nueva estética de eliminar el automatismo, el gesto casual del artista logrado a través de contrastes y las variaciones visuales. Esta nueva sensibilidad es ejemplificada por Alloway a través de la obra de artistas como Noland, Stella, Poons, Downing y Neil Williams.

NO RELACIONAL

Alloway establece, además, sus diferencias ante la posición formalista de críticos de tanta influencia como Sandler, Fried y especialmente con Greenberg y su término *Post-Painterly Abstraction* (1968: 51) "What is missing from the formalist approach to painting is a serious desire to study meaning beyond the purely visual configuration", sobre la relación directa de los artistas *Hard Edge* o *Systemic* con el expresionismo abstracto; Alloway considera que estos

artistas están más cerca del arte geométrico de la generación de principios del siglo XX, pero sin establecer las relaciones emocionales de absolutismo y platonismo que Malévich o Mondrian imponían en sus obras.



Arriba: Alexander Liberman, *Two Circles*, 1950.
Abajo: Ellsworth Kelly, *Black and White*, óleo sobre tela, 1960-61.

El término *Hard Edge* se propone precisamente para diferenciarlos del arte geométrico de la primera vanguardia (1968: 45), “The formal difference between holistic and hierarchic form is often described as ‘relational’ and ‘nonrelational’. Relational refers to paintings like that of the earlier geometric artists, which are subdivided and balanced with a hierarchy of forms, large-medium-small. Nonrelational, on the contrary, refers to unmodulated monochromes, completely symmetrical layouts, or unaccented grids”.

REJECTIVE

Asimismo, en septiembre de 1966 Lucy Lippard denomina la nueva tendencia estructuralista como *Rejective Art* en un artículo publicado en la *New York Letter*, en *Art International* (1971: 141-153). Para Lippard, denominaciones como *mínimal* y *reductive*, encierran un tono peyorativo en cuanto a la calidad estética de los trabajos; además, constituyen más un *rechazo* que una *reacción* a la pintura abstracta y a las posibles interpretaciones de los trabajos (1971: 141), “I prefer the word rejective, which implies a process of elimination but not attrition or ‘economy’ –settling for less because it’s cheaper aesthetically or practically”.

Lippard establece como precedentes indirectos del *arte mínimal* (1971: 142-143) a Tony Smith, Stella y Reinhardt y a

McLuhan, Robbe-Grillet, Wittgenstein, Beckett, Fuller y Borges como precedentes encontrados en otras áreas fuera de las artes visuales. Y considera que el espacio real de la estructura que preocupa a las nuevas propuestas, es un problema que deriva directamente de la pintura no objetual en lugar de la escultura, a pesar de que Morris opina todo lo contrario en defensa de la autonomía de la escultura; sin embargo, Lippard (1971: 147) hace alusión a los previos y numerosos relieves ahora deslegitimados, pero igualmente realizados anteriormente por este artista.



Sol LeWitt, *Serial Project, I (ABCD)*, esmalte sobre unidades de en esmalte sobre aluminio, 50.8 x 398.9 x 398.9 cm, 1966.

Posteriormente Lippard continúa haciendo una revisión de los trabajos de LeWitt, Morris, Judd y Andre, en donde establece relaciones entre el proceso creativo y los resultados que expresan cierto desorden e irracionalidad, un desorden construido, intencionado y

no accidental que se expresa a través de la experiencia perceptual del objeto.

LEWITT

En el caso de LeWitt es la sombra el elemento que transforma la estructura racional (1971: 146-147), “The shadows that transform LeWitt’s structures and the perceptual distortions involved in looking at his work bring to it an element of disorder that neutralizes the fundamental order apparently governing its conception, a disorder that occurs when the object is not just conceived and diagramed, but made, seen, and experience”.

MORRIS

En Morris es el contexto el que crea una dependencia con el objeto y viceversa; ambos aparecen o desaparecen en una especie de fusión reversible (1971: 147), “In principle, therefore, the least autonomous object (since it depends on the presence of a corner), in actuality it is independent, defining a new planar shape”.

JUDD

En Judd se trata del efecto visual ambiguo entre el orden y desorden creado por sus relieves seriales en donde las dimensiones de volumen y vacío se corresponden en estricto sentido inverso (1971: 148), “The visual effect is

one of absolute order and irregularity. This irregularity if analyzed, becomes a considered regularity within the given system and then disorder is acknowledged, perceived, and conceived... Negative and positive are neither directly opposed, nor are they balanced; they neutralize each other”.



Carl Andre, *Equivalent VIII*, ladrillos, 127 x 686 x 2292 mm, 1966.
Tate Collection.

ANDRE

Para Lippard, el encaje de Andre dentro de estas categorías que juegan entre la concepción racional y la experiencia

perceptual, resulta más forzado por la audacia de su trabajo que requiere un alto nivel de participación e imaginación por parte del espectador (1971: 152), “No matter how logical such a confrontation may be in regard to the principles on which it is constructed, it withholds rationalism from (or perhaps confers a singular rational upon) the experience of the unsuspecting viewer”.



Robert Smithson, *Mirror Stratum*, espejos sobre base de fórmica, 64.8 x 64.8 x 26 cm, 1966. MOMA Collection.

Es la visualidad definida por el puro placer superficial que producen las obras de McCracken y la visualidad fascinante en la arbitrariedad pseudocientífica relacionada con la

manipulación de los fenómenos de la visión en la obra Smithson, lo que va marcando las diferencias con la visualidad manejada por los llamados minimalistas.

FENOMONOLÓGICO

En octubre de 1966 se inaugura la exposición *Ten*, en la Dwan Gallery; la muestra estuvo organizada por Virginia Dwan junto con Ad Reinhardt, Robert Morris y Robert Smithson. Reunía diez artistas, entre los cuales se encontraban Andre, Jo Baer, Flavin, Judd, LeWitt, Agnes Martin, Morris, Reinhardt, Smithson y Michael Steiner.

Una de las intenciones de la muestra era la de aclarar las generalizaciones usualmente asociadas con los artistas participantes, lo que queda claramente expresado en la correspondencia enviada por Virginia Dwan al crítico John Canaday, del *New York Times*, “So much has already been said about ‘Primary Structures’, ‘ABC’, ‘Reductive Art’, etc., That at first glance this show may appear to be simply another statement of these ideas. Not one of the artists participating in ‘10’ will identify himself with these terms.

However, there are some things inherent to all these works which make them rest easily with each other. It may be stillness, methodology, or ‘the non-

visual (mathematical) made visible (concrete)', as Mel Bochner puts it. Above all, it is non-expressionistic, and, with the possible exception of Agnes Martin, impersonal, it is phenomenological. It is art without mystique, empathy or readable content".



Ten, Dwan Gallery, Nueva York, 1966.

En marzo de 1967 *Arts Magazine* realiza la publicación *A Minimal Future*⁶, para la que John Perreault escribe el artículo *Union-Made. Report on a Phenomenon* (26-31),

⁶ Posteriormente, en el año 2004, el Museum of Contemporary Art Los Angeles (MOCA), organiza la exposición *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, a partir de la publicación de *Arts Magazine*. Véase Goldstein, A. y Mark, L. (ed.), *A Minimal Future?: Art as Object 1958-1968* (cat.), The Museum of Contemporary Art MOCA, MIT Press, Cambridge, 2004.

estableciendo una revisión del estado de las propuestas del momento que no son realizadas por los artistas, sino por *trabajadores sindicalistas*, que además apuntan a nuevas sensibilidades. Perreault señala que, aun con prácticas divergentes, estos artistas comparten algunas características formales, a través de las cuales se les puede relacionar, como el estilo, por ejemplo (28-29). También advierte que las nuevas tendencias existen en "... the wornout boundaries that separate the various arts". Y era a esta transgresión de disciplinas a lo que los críticos formalistas precisamente se oponían.

OBJECTHOOD

Michael Fried se conoce como uno de los críticos que, al igual que Greenberg, repudiaron esta supuesta *nueva sensibilidad*, Fried publica en *Artforum*, en junio de 1967, su famoso artículo *Art and Objecthood* (1968: 116-147), título con el que también bautiza su publicación posterior que recoge un compendio de ensayos y reseñas realizadas entre 1962 y 1977 (1998: 1-333). En este artículo, la denominación de Fried para diferenciar el arte minimalista de la pintura moderna y de los otros ismos coetáneos del momento fue *literalist art* (1968: 117). Ocho partes conforman el artículo; en la primera de ellas, Fried esclarece la posición de los

literales ante la pintura y la escultura moderna, que para él resulta ambigua y descansa básicamente en el manejo y resultado de la forma (*shape*).

Fried critica el punto de vista de los minimalistas, en especial el de Judd y Morris, y aunque reconoce sus diferencias sobre la concepción del objeto, la concepción de la unidad alcanzada en Judd a través de la repetición y en Morris a través de la simple unidad, cuya percepción evita cualquier tipo de divisiones de la obra; ambos coinciden que en la pintura el uso de *formas* (*shapes*) en lugar de la base rectangular sólo alarga la agonía de su final, mientras que en la escultura, la *forma* constituye el objeto mismo en su totalidad y sus posibilidades son ilimitadas (1968: 117), “The literal case against painting rest mainly on two counts: the relational character of almost all painting; and the ubiquitousness, indeed the virtual inescapability, of pictorial illusion”. Y en el caso de la escultura irónicamente Fried continúa (1968: 119), “The shape *is* the object: at any rate, what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape. It is, I believe, this emphasis on shape that accounts for the impression, which numerous critics have mentioned, that Judd’s and Morris’s pieces are *hollow*”.

En la segunda parte, Fried continúa ampliando su posición ante la *forma* en defensa de la pintura moderna, la cual debe desligarse de su calidad objetual *objecthood*, lo cual en cambio era la principal búsqueda de los *literales* y por esta razón Fried distingue el supuesto verdadero arte de los simples objetos (1968: 120), “This can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape must belong to *painting* –it must be pictorial, not, or not merely, literal. Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not, indeed, as a kind of object in its own right. It aspires, nor to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such”. Fried concluye esta segunda parte de su ensayo estableciendo una conexión directa con Greenberg en *Recentness of Sculpture*⁷; lo que para Greenberg es el *non-art* es lo que Fried llama *objecthood*.

⁷ Véase Greenberg, Clement, *Recentness of sculpture*, en The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950-1956, vol. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 250-256.

La tercera parte se basa en dar respuesta al conflicto que generan los *literales*, ya que su *objetualidad* es, según Fried, antitética para el arte debido a que la obra deja de ser absoluta para depender de la situación en donde se encuentre y convertirse así en simple teatralidad por la inclusión que se hace del espectador en la determinación de la obra (1968: 125), “The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art.

Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work”.

LITERALIDAD

Fried agudiza su ataque a los *literales* en la cuarta y quinta partes del artículo, donde opina que a pesar de los ideales de los *literales*, estas obras sólo tienen una fuerza momentánea cuando se les encuentra inesperadamente y en ciertos escenarios que refuerzan su calidad teatral (coincidiendo con Greenberg), porque primeramente estas obras están dentro de la categoría sólo de estatuas al ser su tamaño equiparable a la figura humana; segundo, que poseen un orden simple, simétrico y unitario que encuentra sus raíces en la naturaleza y no en nuevos principios filosóficos o

científicos; y tercero, que estos trabajos son huecos, por tanto el tener un *adentro* les otorga un carácter antropomórfico.

Luego se basa en la experiencia relatada por Tony Smith, sobre la autopista de Nueva Jersey aún sin terminar, para aclarar el problema de la experiencia de la obra de arte (1968: 131), “... This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, It did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had about art. I seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting look pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it”.

Fried sugiere que en los *literales* existe un antropomorfismo expresado en un naturalismo escondido que se manifiesta a través de su teatralidad; en su presencia dentro de escenarios efectivos para lograr la

experiencia de las obras, que finalmente reemplaza al objeto y convierte al espectador en sujeto.

Seguidamente, en la sexta y séptima partes, Fried declara la guerra entre la pintura moderna (para Fried el arte como tal) y el teatro, entre lo pictórico y lo teatral que no es de tinte ideológico y programático, sino más bien de experiencia y sensibilidad que se traduce en la convicción del final de la pintura. Sin embargo, para Fried la posibilidad de ver las obras de arte como simples objetos no existe y advierte, al igual que Greenberg, que se trata de propuestas que constituyen una amenaza a la evolución del arte moderno. Por tanto su argumento insiste en la necesidad de la pintura moderna de resaltar su carácter pictórico y así alejarse o suspender su propia objetualidad.

En la última parte concluye intentando justificar su ataque a los *literales* en defensa de la tradición moderna que se encuentra en peligro debido a que las nuevas propuestas no pueden ser consideradas como arte; para Fried la presencia es una gracia que intenta ser corrompida persuasivamente por la literalidad y el teatro, ya que en la obra moderna la presencia está dada por ella misma al imponerse ante el espectador y no es necesaria la participación del espectador para que ésta se haga presente (1968: 146), “This preoccupation marks a

profound difference between literalist work and modernist painting and sculpture. It is as though one’s experience of the latter *has no* duration –not because one *in fact* experiences a picture by Noland or Olitski or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, but because *at every moment the work itself is wholly manifest*”.

La exposición *American Sculpture of the Sixties* se realiza en *Los Angeles County Museum of Art* en 1967, la muestra se presenta según la introducción del catálogo de Maurice Tuchman como (1967: 10), “an anthology of the most ambitious and interesting sculpture that has developed in the present decade”. Ochenta artistas participan en la exposición y una serie de importantes ensayos críticos como *Serial Forms* de Lawrence Alloway, *As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio* de Lucy Lippard, *Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture*, entre otros, se publican en el catálogo, y quizás el más polémico de todos, *Recentness of Sculpture*, de Clement Greenberg (1995: 250-256).

Greenberg, implica en este texto que el paso a la tridimensionalidad en los sesenta se debe

primordialmente a la búsqueda de los artistas de vanguardia por llegar a los extremos entre el arte y el no-arte que se encontraba saturado dentro del campo de la pintura (1995: 252), “Given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the tree-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was”.

Posteriormente continúa pasando a discernir entre el *look* de los minimalistas y su ideación; el *look* busca alejarse de la posible lectura artística (*arty*) donde la composición y las relaciones estructurales persisten, y donde la inspiración y la experiencia y no la racionalización son las características que otorgan significado a las obras; por tanto para Greenberg los trabajos minimalistas adolecen de la falta de sorpresa estética, dejándonos con la simple sorpresa fenomenológica de la primera vez, lo que se convierte en un estereotipo que se traduce en manierismo del *Buen Diseño* que, además, según Greenberg se codea con una *sensibilidad* bastante convencional⁸, (1995: 254) “I find

⁸ Greenberg considera que la infiltración del *Good Design* dentro de la pintura y la escultura constituye su propia depreciación (1995: 256); Peter Hutchinson, basándose en la afirmación de Greenberg, amplía esta noción de manierismo en su artículo *Mannerism in the Abstract*, publicado en *Art and*

myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty Art live. By being employed as tokens, the ‘primary structures’ are converted into mannerisms. The third dimension itself is converted into a mannerism. Nor have most of the Minimalist escaped the familiar, reassuring context of the pictorial: wraiths of the picture rectangle and Cubist grid haunt their works, asking to be filled out –and filled out they are, with light-and-dark drawing”.

NO-ARTE

En contraposición a Rose y los otros críticos defensores del *minimalismo*, no existía realmente una *nueva sensibilidad* para Greenberg; lo que inicialmente había sido un desafío de las manos de Rollin Crampton en 1951, con sus pinturas monocromáticas, se convertía ahora en una sombría convención (Reinhardt, Klein y Hazlett). Lo mismo que había ocurrido con el expresionismo abstracto (específicamente en Pollock y Tobey) en la búsqueda del accidente, la fealdad

Artists en 1966, y posteriormente en la Antología Crítica del Minimalismo de Gregory Battcock, en 1968. Para una mayor comprensión sobre el uso del término *Good Design* y el *look minimal* en la época, véase Szarkowski, John, *The Museum of Modern Art at Mid Century: At Home and Abroad. Studies in Modern Art*, No.4, The Museum of Modern Art, New York, 1994.

intencionada y la plenitud del lleno, ocurría ahora con el vacío, con la vacuidad proclamada por las obras más recientes del momento debido a su arbitrariedad esencial como obras u objetos de arte.



Ives Klein, *Blue Monochrome*, pigmentos en polímero sintético en algodón sobre madera, 195.1 x 140 cm, 1961. MOMA Collection.

Finalmente, Greenberg considera que el problema de los trabajos minimalistas, además de ser preconcebidos, por ende sin sentimiento e intuición en el proceso creativo⁹, es que se

⁹ Los temas de la calidad y el sentimiento son de gran importancia y recurrentes en Greenberg, y Fried los reitera. Véase

esconden detrás de su propia presencia como no-arte (Judd, Morris, Andre, Steiner, algunos trabajos de Smithson y de LeWitt), o de su presencia en términos de tamaño (Bladen), y concluye su artículo, a manera de consejo alentador para estos artistas, que deberían seguir los pasos de Truitt, Caro, Kelly y Noland para desligarse del llamado *Good Design*, lo cual no era otra cosa que la moda que se establecía hacia la comercialización y el consumismo de un arte de *buen gusto*.

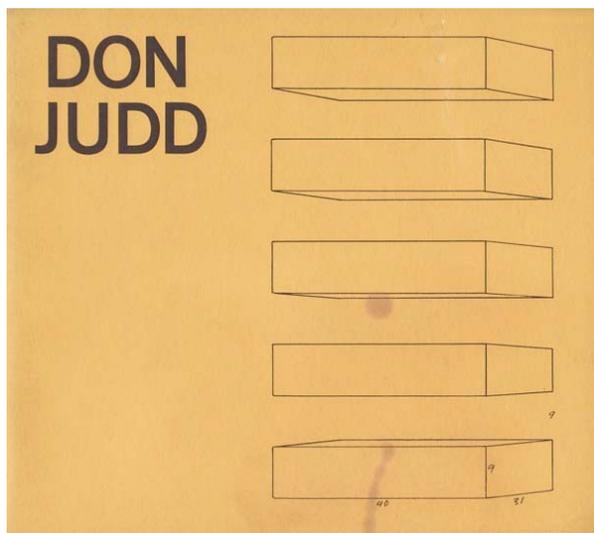
En noviembre de 1967 Elayne Varian y Mel Bochner organizan la exposición *Art in Series* en el mismo museo. En esta muestra lo que se analiza y se expone es el carácter irracional implícito en los cada vez más populares trabajos basados en la serialidad.

MINIMALISTA

En 1968 el movimiento *minimalista*, paradójicamente se canoniza celebrándose con la exposición *Minimal Art* en el Gemeentemuseum en La Haya, en la que participaron Andre, Bladen, Flavin, Grosvenor, Judd,

Greenberg, Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, reproducido en *Art and Culture*, 1961, pp. 5-22; y *Feeling is All*, en *Collected Essays and Criticism*, vol. III, 1993, pp. 99-105.

LeWitt, Morris, Tony Smith, Smithson y Steiner. Enno Develing, en la introducción al catálogo de la exposición, finalmente otorga la aprobación museística a la etiqueta (1968: 11), “Other labels have been suggested such as rejective art, ABC art, primary structures, literalist art, the cool school... However, the works of art in this exhibition have become widely known under the name ‘minimal art’”.



Portada del catálogo de la exposición retrospectiva de Donald Judd, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1968.

La retrospectiva de Judd en el Whitney Museum en ese mismo año constituye el siguiente paso para la aceptación del *minimalismo* como movimiento o tendencia.¹⁰ Esto, a pesar

¹⁰ A este respecto, véase Mellow, James, *Everything Sculpture Has, My Work Doesn't*, The New York Times, March 10,

de que Judd junto con los demás exponentes del supuesto movimiento mostraban disgusto ante tal designación.

En 1969 Judd confirma este disgusto en *Complaints: Part I*, publicado en *Studio Internacional* (2005: 197), “I’ve expected a lot of stupid things to reoccur –movements, labels– but I didn’t think there would be another attempt to impose a universal style. It’s naive and it’s directly opposed to the nature of contemporary art, ...”

MINIMAL STYLE

En este mismo año se publica la compilación antológica del arte minimal de Gregory Battcock. En este libro Battcock recoge 27 de los principales textos que, entre 1964 y 1967, mantuvieron la polémica sobre las nuevas propuestas de vanguardia; resulta realmente curiosa la no inclusión de *Specific Objects* de Judd, cuando muchos de los artículos, en especial *Art and Objecthood*

1968. Mellow comienza su artículo con la siguiente afirmación (25), “There should be no mistake about it the exhibition of 30 works by minimalist sculptor Donald Judd now installed at the Whitney Museum of American Art constitutes a triumph for a difficult new order of art – an art whose restrictive means and belligerent stance toward the art of the past challenges our ideas of the esthetic experience”.

de Fried, realizan constantes referencias al artículo de Judd.

En su introducción (1968: 19-36), Battcock identifica al mexicano Mathías Goeritz y a Jackson Pollock como anticipaciones particulares a la nueva estética (19), “In his various experiments, Goeritz touched upon much of what concerns the new Minimal artist-indeed, the very content of Minimal Art itself. (32-33) ...Pollock’s rejection of the traditional relationship between brush and canvas in his famous drip paintings may be viewed as a prediction of the Minimal style”.



Mathias Goeritz, Museo Experimental El Eco, Ciudad de Mexico, 1952.

El compendio, aunque un gran aporte por la accesibilidad que permite a publicaciones dispersas, resulta un tanto

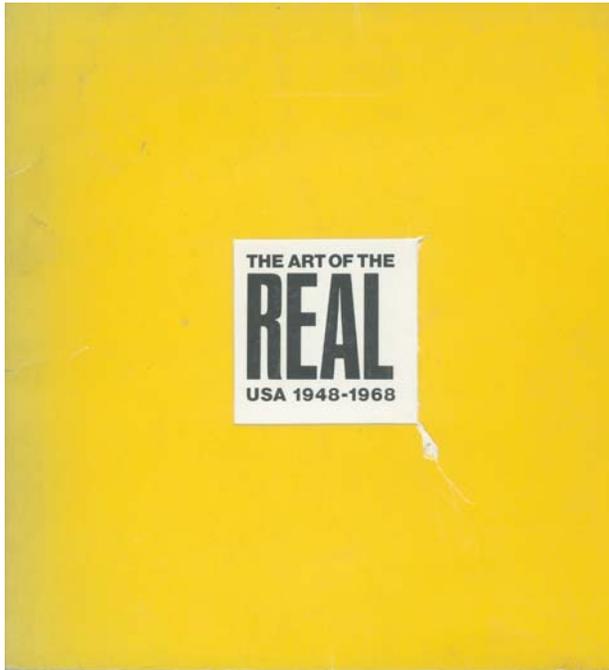
confuso, primero por su agrupación por orden alfabético, lo cual resulta caótico al tratar de realizar un seguimiento cronológico, y segundo por la diversidad en la escogencia de los textos, los cuales no hacen más que revelarnos que en ese momento a cualquier práctica medianamente vanguardista se le asociada con esta etiqueta.

Por ello la definición que Battcock propone sobre las preocupaciones del artista minimal, manifiesta esta generalidad (1968: 26), “The artist has to create new notions of scale, space, containment, shape, and object. He must reconstruct the relationship between art as object and between object and man. Negative space, architectural enclosure, nature, and the mechanical are all concerns of the minimal artist...”.

ARTE REAL

Finalmente se realiza en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la exposición *The Art of the Real: USA 1948-1968*, curada por E. C. Goossen. En la extensa muestra participaron 33 artistas: Carl Andre, Darby Bannard, Paul Feeley, Ralph Humphrey, Robert Huot, Patricia Johanson, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Lyman Kipp, Sol LeWitt, Alexander Liberman, Morris

Louis, John McCracken, Agnes Martin, Antoni Milkowski, Robert Morris, Barnett Newman, Kenneth Noland, Doug Olson, Georgia O'Keeffe, Raymond Parker, Jackson Pollock, Larry Poons, Ad Reinhardt, Mark Rothko, David Smith, Tony Smith, Robert Smithson, Frank Stella, Clyfford Still, Robert Swain y Sanford Wurmfeld.



Portada del catálogo de la exposición The Art of the Real, Museum of Modern Art, New York, 1968.

Para muchos críticos constituyó la entrada definitiva del arte mínimo dentro del sistema, al ser colocado dentro del museo en una perspectiva histórica de tal magnitud. No obstante, Gregory Battcock, en *Arts Magazine*, critica

fuertemente la muestra y concluye lamentándose por la pérdida del misterio y por truncar lo que había sido un arte crítico y revolucionario (1968: 47), "By awarding Minimal art the imprimatur of History, Goossen has taken it away from us. Perhaps this was inevitable; perhaps premature. The Minimal artist has not been able to save his work from becoming maximalized".

MINIMALISMO

La muestra resultó itinerante y se convirtió en una de las exposiciones más notorias del arte norteamericano en el continente europeo. Se presentó en el Grand Palais de París en noviembre de 1968, en el Kunsthaus de Zurich en enero de 1969 y en la Tate Gallery de Londres en abril de ese mismo año. La maximización del supuesto movimiento se establece a pesar de que cada uno de los artistas continúa desarrollando sus prácticas específicas, con cercanías en algunos casos, pero con muchas diferencias en otros.

A pesar de las diferencias en las distintas prácticas y posiciones de los artistas usualmente relacionados con el minimalismo (Judd, Flavin, Morris, Andre y LeWitt), algunos aspectos coincidían, como la simplicidad, serialidad, austeridad y geometrización de las

propuestas. En los sesenta se desata una serie de discusiones y debates que contaban y cuentan con muchos a favor de estos nuevos planteamientos pero también muchos en su contra.

INTRODUCCIÓN

"To abandon the search for absolute and immutable reality and value may seem like a sacrifice. But this renunciation is the condition of entering upon a vocation of greater vitality".

John Dewey

"For Malevich, the poetic Slav, this realization forced a turning inward toward an inspirational mysticism, whereas for Duchamp, the rational Frenchman, it meant a fatigue so enervating that finally the wish to paint at all was killed. Both the yearnings of Malevich's Slavic soul and the deductions of Duchamp's rationalist mind led both men ultimately to reject and exclude from their work many of the most cherished premises of Western art in favor of an art stripped to its bare, irreducible minimum".

Barbara Rose

El propósito de esta investigación no es trazar la historia de la pintura desde la relación o el milenar diálogo entre la pintura y la naturaleza, o la pintura y el espejo; sin embargo, resulta un elemento emblemático para comprender los problemas fundamentales asociados al paradigma que envuelve el espacio ilusionista y de la

ilusión, el espacio representado y la naturaleza equívoca de la percepción visual.



100 Trabajos en aluminio. Pabellones de artillería, Marfa, Texas, 1982-1986.

Tampoco se intenta aquí realizar un estudio monográfico tradicional, pues ese tipo de trabajo busca construir una narrativa sobre el desarrollo de la vida y obra de un artista y su relación estilística con un período determinado y su época, o en las condiciones de mecenazgo y producción que determinaron su evolución profesional.

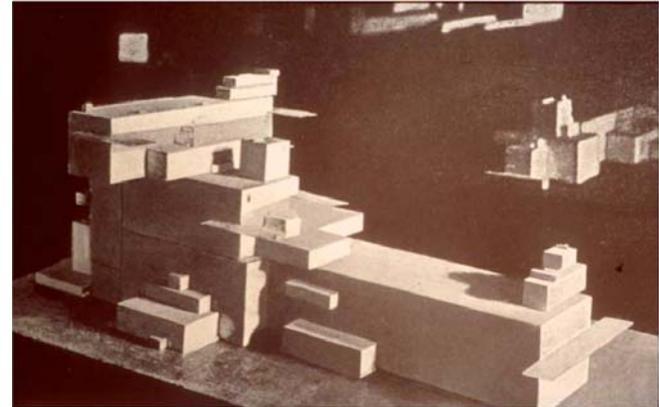
Lo que se pretende es utilizar la obra de Donald Judd para comprender cómo el

rechazo a la perfección ilusionista de la visión centralizada de la representación iniciada en el siglo XV, comienza a manifestarse enfáticamente durante el transcurso del siglo XX, y llega a sus extremos contrapuestos mayores a través de la presentación de la realidad misma para dar paso a un retorno hacia el espacio de la ilusión. Ciclo que nos conduce a intuir a la ilusión como el hilo conductor del arte.

1

Pero para llegar a este punto, en la primera parte de esta tesis revisaremos los ejemplos arquetípicos que determinan los cambios producidos con respecto al espacio ilusionista, especialmente por la primera vanguardia del siglo XX, que se remontan a la antigüedad clásica y que son los que nos conducen posteriormente del espacio representado a ese espacio presentado, del espacio ilusionista al espacio de la

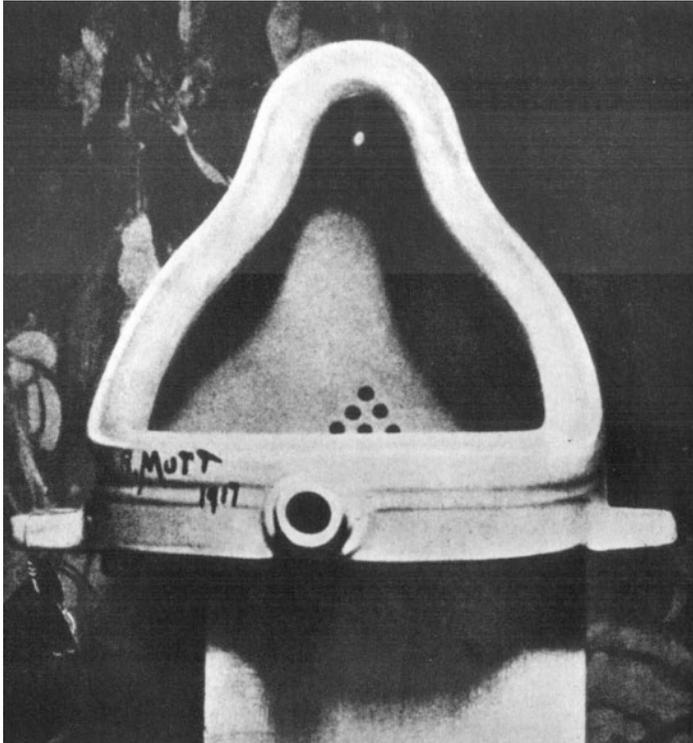
ilusión, de la materia a la totalidad de la materialidad de la inmaterialidad en la obra de Judd.



Kasimir Malevich, Arquitectura Suprematista, maqueta.

Nos valemos para construir este cuerpo de los antecedentes establecidos por Barbara Rose, los cuales residen en el aparente reduccionismo del arte iniciado en el siglo pasado tanto por Malévich como por Duchamp. Rose argumenta que ambos artistas logran llegar a un mínimo irreducible, el primero a través del misticismo y el segundo a través de la fatiga de la pintura. Malévich, en la búsqueda de la trascendencia, logra una severa simplicidad y Duchamp a través de objetos comunes llega a la elección y designación de los *readymades* como arte (1968: 277), “That the art of our youngest artists resembles theirs in its severe, reduced simplicity, or in its frequent kinship to the world of things, must be

taken as some sort of validation of the Russian's and the Frenchman's prophetic reactions”.



Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917.

Para Rose¹¹, en términos generales, las diferentes propuestas de los años sesenta presentan una mayor inclinación hacia

¹¹ Es preciso señalar que Judd considera que Rose, al igual que muchos otros críticos de arte del momento, realiza un trabajo mediocre (1984: 10), pero al mismo tiempo no podemos dejar de reconocer que se trata de uno de los personajes más influyentes en el mundo del arte

uno o el otro, pero ella coloca a los artistas minimalistas en una posición intermedia entre ambas influencias; por tanto, a pesar de que se trata de un argumento sumergido en la concepción errónea de que el arte de la época se basaba únicamente en la reducción y la ausencia¹², lo utilizamos en la medida que NOS permite descomponer las raíces previas que se basan en aquellas liberaciones o **independencias** que se producen en

americano, sobre todo por sus constantes contribuciones en las revistas *Art Internacional*, *Art in America*, *Artforum* y *Partisan Review*.

¹² El mismo Judd se opone a esta noción reduccionista del arte del siglo XX, y así lo expone en 1966 (2005: 190), "I object to several popular Ideas. I don't think anyone's work is reductive. The most the term can mean is that new work doesn't have what the old work had. It's not so definitive that a certain kind of form is missing, a description and discussion of the kind present is pretty definitive. New work is just as complex and developed as old work. Its color and structure and its quality aren't more simple than before; the work isn't narrow or somehow meaningful only as form. Prior work could be called reductive too, it would have less color, less scale and less clear form, compared to the new work. It would even mean less, since then much of its own meaning would be irrelevant.

'Minimal' and 'ABC' are recent reductions of 'reductive'".

las distintas instancias del arte en relación con la problemática del espacio ilusionista de la representación. Lo cual esbozaremos a partir de una revisión historiográfica que se inicia con la concepción del engaño relacionado con la trampa al ojo alcanzada por la ilusión de la representación, hasta llegar a la primera vanguardia del siglo XX, representada por las propuestas de Malévich y Duchamp¹³.

Las propuestas de estos dos artistas emblemáticos del siglo XX, van a oscilar **entre la creación y la presencia**: la creación de la forma pura y la presencia directa del objeto; esta

¹³ Diana Nemiroff (2003: 17-21) cuestiona la validez de la genealogía planteada por Rose, argumentando que la conexión con Malévich, quien libera el color de cualquier tipo de alusión, resulta mucho más clara que con Duchamp, cuya aproximación dadaísta del anti-arte no se corresponde con las nuevas propuestas estéticas que buscan indagar sobre las cualidades propias de los objetos. Nemiroff propone una noción sumamente reduccionista de dos artistas especialmente complejos que se irán profundizando a medida que avanzamos en la investigación. En efecto, Simón Marchán Fiz señala que aunque en principio puedan parecer paradójicas las relaciones con *“el principio objetual” duchampiano* (1993: 19), *“el Minimal Art comparte la tesis de materialidad con las versiones más dadaístas del pop art”*.

reflexión nos permite entretejer un escenario previo que nos lleva a reconocer la obra de Judd desde una perspectiva que relaciona estos dos aspectos suspendidos entre la idea y la realidad que se constituyen en una única totalidad, para aportar un nuevo indicio en la comprensión de su obra. Una obra que se presenta en toda su extensión y expansión posible; en donde, como constataremos a medida que vayamos sumergiéndonos en su trabajo, el engaño de la mirada ha sido sustituido por el placer de la mirada.

2

En la segunda parte de la tesis, veremos como en la obra de Judd, es sobrepasado el diálogo intermitente entre **la representación y la abstracción** a través de la presentación de **la expansión de la materia**, con la expansión continua de esos tres aspectos fundamentales en el arte para Judd, como lo son: el material, el espacio y el color.

Para lograr este fin, en este cuerpo se presenta una lectura entrecruzada de los escritos, obras y contexto

circundante a nuestro artista en cuestión, que nos permitirá puntualizar sobre los aspectos más relevantes de sus ideales y creencias con respecto al oficio y el resultado de su obra, la cual se manifiesta a través de su propia presentación física como una realidad inclusiva de ilusiones. Así lo señala David Batchelor al mencionar las obras de Judd (2004: 75), “They refer not by picturing but by presenting, not by evoking but by embodying the colors and surfaces of the city, in doing so they locate, isolate and begin to bring into view one of the most vivid and elusive, one of the most visually complex overlooked aspects of our social environment”.

Y son estos aspectos del contexto que se presentan en lugar de representarlos, que se incorporan directamente en lugar de ser evocación alusiva, que se revelan en una obra suspendida entre la aparente proposición ajena a todo contexto y su fundición incondicional con el mismo: esa suspensión entre la materia y la inmaterialidad, su especificidad concreta y sus cualidades expandidas. De tal forma que la ruptura con el idealismo moderno, tanto desde su discurso como desde su obra, establece que Judd realiza, asimismo, la ruptura con el ilusionismo pictórico desde los cimientos constitutivos de la ilusión como tal.

En esta segunda parte realizamos un recorrido por la obra temprana de Judd, en el que se van estableciendo diferentes enlaces con otros artistas y sus propios escritos para construir una lectura particular de una obra que se hace específica en el manejo del espacio, la estructura, la singularidad, la serialidad, la visualidad, la cuestión de facticidad y la continuidad expandida. Con esta última categoría se muestra claramente el paso de las dos dimensiones a tres que se produce en la obra de Judd y su relación con su obra gráfica. Además, al analizar los diferentes aspectos que consolidan la obra de Judd, continuamente se establecen conexiones entre los trabajos tempranos y los posteriores, para dejar en evidencia la claridad de su propuesta y su rigurosa evolución siempre fiel a sus ideas originarias, a pesar del pasar de los años.

En la obra de Judd, la singularidad producto inicialmente de una simplificación de recursos se constituye en una totalidad que elimina los elementos o partes sucesivas en pro de la continuidad expandida de la superficie. La cual pasará a convertirse en una unicidad que se multiplica en una

constante búsqueda por llegar a los límites de su presentación múltiple sin haber perdido su singularidad: una búsqueda por la posibilidad de coexistencia entre dos estados absolutamente divergentes.

Una unicidad que no necesariamente se traduce en la eliminación de las partes de manera literal, sino por el contrario, que va a constituirse con el tiempo en una indagación cada vez más profunda sobre la profusión de partes sin que éstas pierdan su condición de totalidad, ya que se presentan como un todo continuo que tampoco abandona su singularidad material, sino por el contrario, la hace evidente.

Una evidencia que se plantea con el uso de materiales con cualidades reflectivas, transparentes y coloridas, que señalan que la aparentemente austera e inmutable

presentación inicial de la obra comienza a mutar para presentarse como espacio reflejado e ilusorio, distorsionado y cambiante, que se logra no a través de su representación, sino desde las múltiples posibilidades de su presentación en expansión.

3

Luego de haber logrado el entendimiento de la materialidad del trabajo de Judd, en la tercera parte de la tesis, **SE intenta comprender aquellos aspectos directamente relacionados con su, en ocasiones oscuro, pensamiento.** Estos aspectos se expresan directamente en su obra a través de aquello que hemos llamado **contingencia anticipada**, que permite la presentación de la ilusión en toda su realidad posible, sin limitaciones. Una realidad donde los efectos de desmaterialización que la obra produce son parte de su propia materialidad, unos efectos que permiten, no sólo su descalificación como obra idealista, sino que también ofrecen la sorpresa y extrañeza necesaria para deleitar la mirada. Esto es, para ilusionarnos a través de

la satisfacción del ojo por la perplejidad que le produce la experiencia multiplicada, y no a través de su engaño.

Así iremos descubriendo en esta última parte, que nos enfrentamos a un Judd apasionado cuyo único ideal era combatir la decepción que había acarreado consigo la supuesta *muerte del arte*, para devolverle a nuestra mirada el deleitarse a través de un instante, con la posibilidad de la presentación de aquello invisible. Aquello a lo que se refiere Pedro Azara en la *Imagen de lo Invisible* (1992: 187), “La imagen de lo invisible mantiene incólume su poder de atracción. Algo permanece y debe mantenerse siempre oculto, puesto que si todo se revelara ya no habría lugar para la imagen «de lo invisible»”. Y más adelante continúa, “De ahí que la imagen de lo invisible no deje de incitar a la creación y al juicio, porque mantiene el deseo, nunca satisfecho ni ensombrecido, de que algún día lo invisible se revele sin dobleces en la imagen”.

Esa imagen de lo invisible que Judd intenta anticipar como veremos, a través del **deseo consumado**, que **paradójicamente mantiene vivo el deseo de la satisfacción**, al presentarnos una obra que siempre y con el pasar de los años nos mostrará, a través

de la extrañeza que presenta su propia materialidad, algo *interesante que mirar*.

Así, no se trata en la obra de Judd de la sorpresa por la sorpresa con el fin único del espectáculo; **se trata de una obra que se comporta como el espejo presentado a partir de la aprobación de su propia mirada, el plácet del ojo**; recurrimos nuevamente a Azara (14), “La verdadera obra es un ojo que nos acoge en su mirada”. Y es a través de la posibilidad de control de la incertidumbre que la obra de Judd se libera para convertirse en materia viva, que se unifica en su totalidad con el contexto para el espectador en ese acto voluntario de su mirada (Berger, 2000:14).

Entendiéndose el *Mirar* como una acción activa que se despliega como reacción a un punto de *interés* causado, que se distingue de la pasividad con la que se encuentra relacionada el *ver*. Según la Real Academia Española el *ver* es “percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz”, mientras que el *mirar* se define como “aplicar la vista a un objeto”, la diferencia se plantea así a partir del estímulo de la voluntad del

espectador para que encuentra algo *interesante de mirar*, pero en el caso de Judd, nunca con las pretensiones de generar conocimiento sino simplemente para deleitarnos a través de la sorpresa, para *ilusionarnos*.

Conjugando a la ilusión en toda su expansión, y a su vez la expansión de la materia en la posibilidad que nos ofrece a la mirada, la multiplicación del objeto unísono en toda su especificidad material y espacial. Una ilusión como totalidad que para Judd alcanza otras magnitudes, es decir, la totalidad se ve involucrada en todos los ámbitos de su vida y no solamente se hace presente en su obra, como lo señala Jochen Poetter, al referirse al artista, sus escritos, conversaciones y obras (1989: 43), “we are confronted with a concept of life as a whole”. Esto es, una capacidad de ilusionarnos que en su innato desvivirse, **se plantea a partir de ese ideal que paradójicamente intenta obliterar de un tajo ese tan sonado deterioro del arte del siglo XX**, que no estaba fundamentado ya en lograr el engaño del ojo, pero que en su presentación más allá del posible *shock* que pueda producirnos en el primer encuentro, sólo logra su decepción, la decepción de un ojo que no encuentra *algo interesante que mirar*.

“Confusion is simple confusion and clarity is fundamental to art”.

Stuart Davis

PRIMERA PARTE

ENTRE LA CREACIÓN Y LA PRESENCIA

SOBRE EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA Y LA NOCIÓN DE INDEPENDENCIA

*"Each art had to determine, through its own operations and works,
the effects exclusive to itself".*

Clement Greenberg

La emergencia de la pintura moderna, dentro de la historia del arte, generalmente ha sido vista por los críticos y en especial por Clement Greenberg¹⁴, como *abandonos*¹⁵ paulatinos y constantes de los parámetros tradicionales que estructuran los principios básicos de la representación. En las páginas que siguen se propone una lectura del paso a la modernidad en el arte que, en lugar de la dimisión, apuesta por la manumisión, la independencia o autolegitimación progresiva

¹⁴ Greenberg es, sin lugar a dudas, el crítico norteamericano con mayor influencia en el arte entre los años cuarenta y sesenta. Sus numerosos ensayos han sido recopilados en cuatro volúmenes; véase, Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 al 4, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1995.

¹⁵ Véase, de Duve, Thierry, *Pictorial Nominalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991; y Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001.

de determinados tipos de praxis dentro del arte de la representación de la realidad exterior que nos conducen a descubrir la esencia misma de la creación y la presencia del arte al límite de sus estados absolutos.

1

Debe establecerse claramente también que la noción de independencia del arte que se plantea, primeramente no debe confundirse con la noción de lo absoluto, es decir, no se refiere a la exclusión de toda relación, sino por el contrario tiene que ver con la independencia o desprendimiento que el arte pretende lograr frente a la realidad exterior, y decimos pretende, porque al final del camino veremos cómo, a pesar de todos los intentos, la relación con el mundo exterior no queda completamente abolida, simplemente se cambian los parámetros dentro de la relación, la independencia de la obra de arte conlleva a la independencia de la experiencia estética en la que se presenta la realidad exterior en lugar de representarla.

No podemos hablar de independencia sin mencionar autonomía, pero hemos preferido desarrollar este recorrido del arte bajo la noción menos comprometida de liberación o de independencia, para mantenernos en una posición tangencial con respecto a las complejas implicaciones que la noción de autonomía del arte ha tenido a través de la historia. Sin embargo, resulta necesario hacer una breve revisión sobre el tema para dilucidar posibles confusiones y complicidades.

Fundamentalmente, el tema de la autonomía del arte comienza formalmente con los planteamientos del pensamiento ilustrado del siglo XVIII, especialmente con Kant, cuando establece lo estético como el medio en el que la forma artística, es decir, la apariencia, se distingue de la función; logrando desligarlo así de cualquier adjudicación de funciones heterónomas. Y aunque autores recientes, como Casey Haskins¹⁶, entre otros, han cuestionado la veracidad de esta concepción, no nos adentraremos en la especificidad de esta compleja discusión, ya que aunque sumamente válida, va más allá de los objetivos que nos hemos planteado. Aun cuando no podemos negar que la visión kantiana de la autonomía del juicio estético ejerció

¹⁶ Véase Haskins, Casey, *Kant and the Autonomy of Art*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Temple University, Philadelphia, vol. 47, N.º 1, winter 1989.

una enorme influencia en las ideas de la estética idealista y en las posturas profundamente reduccionistas (ya que reducen la noción general de belleza en Kant por la noción específica de arte) del siglo XIX sobre el arte por el arte y las teorías formalistas del siglo XX.

Estas teorías que buscaban resaltar la especificidad de los elementos esenciales del arte para lograr una verdadera valoración, han estado bajo la influencia de una lectura tradicional del pensamiento kantiano plasmado en la *Crítica del Juicio*. Para Kant (1997: 267): “Una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación de una cosa*”, para luego continuar planteando que las obras de arte son (269) “la *bella representación de un objeto* que propiamente no es más que la forma de la exposición de un concepto mediante el cual éste es universalmente comunicado”.

Kant no antepone, en ningún momento, la forma frente al contenido en términos del placer del arte, al contrario, establece que en la representación existe una relación

entre el placer estético y el placer cognitivo. Es decir, en producir un juicio de gusto y un juicio lógico, pero de ser necesario sacrificar alguno, Kant directamente establece su inclinación hacia la forma, ya que para él es ésta la cualidad que asegura el entendimiento (277-278). “Para la belleza no es tan necesaria la riqueza y la originalidad de ideas como más bien la adecuación de aquella imaginación en la libertad, a la conformidad a leyes del entendimiento, pues toda la riqueza de la primera no produce en su libertad, sin ley, nada más que absurdos; el Juicio, en cambio, es la facultad de acomodarlos al entendimiento”.

Sin embargo, Kant siempre concibe al arte en una estricta relación heterónoma con respecto a la naturaleza, pero una relación en la que el genio artístico es el que se destaca al alejarse del servilismo imitativo para hacer cumplir su función cognoscitiva a través de la fuerza o calidad expresiva alcanzada por la representación.

La noción kantiana de la autonomía del arte ha ejercido una gran influencia en el desarrollo del discurso del arte a través de la historia, que se asienta en las bases de la estética idealista para llegar a discursos más contemporáneos, como sucede con los planteamientos de Adorno, para

quien el tema de la autonomía del arte es ya un asunto inapelable pero que a su vez, constituye su propio deterioro bajo los términos kantianos de la belleza. Adorno asevera que (2004: 9), “La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas, se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad. Pero la autonomía del arte es irrevocable”. Y más adelante prosigue argumentando que (89), “Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana inaugurado por Kant y trasplantado de manera coherente a la estética de Schiller y Hegel, de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada más que lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo. La verdad de esa libertad para el sujeto es al mismo tiempo falsedad: falta de libertad para lo otro”.

Peter Bürger (1984: 35-54) realiza un importante análisis sobre *El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa*, en el que revisa los diferentes acercamientos realizados por distintos autores, en un intento por clarificar esta problemática en la que el arte se aleja de

las otras actividades prácticas de producción; sin embargo, la problemática de la concepción de la autonomía del arte es errada e ilusoria, ya que el arte nunca logra una autonomía completa, puesto que constituye una parte de esa sociedad burguesa que es lo que hace posible su explicación como producto de un desarrollo social e histórico.

De hecho, la posible autonomía alcanzada dentro del proceso de producción se genera sólo de manera puntualizada en ocasiones, cuando se produce el mejoramiento de la condición social del artista, es decir, cuando no necesita su trabajo para sobrevivir, es entonces cuando logra producir lo que realmente desea; así lo resume Bürger (46), “The *autonomy of art* is a category of Bourgeois society. It permits the description of art’s detachment from the context of practical life as a historical development –that among the members of those classes which, at least at times, are free from the pressures of the need for survival, a sensuousness could evolve that was not part of any means-ends relationships. Here we find the moment of truth in the talk about the autonomous work of art”.

Por tanto, lo que a nosotros nos atañe directamente son precisamente **estos cambios que se producen dentro del proceso de producción, aunque**

queda fuera de nuestro interés establecer las causas o parámetros de esta contradictoria problemática que se genera sobre las bases de su propia negación como producto histórico y social, lo cual lo haría inexistente, como lo expresa Bürger (36), “... autonomy, a category whose characteristic it is that it describes something real (the detachment of art as special sphere of human activity from the nexus of the praxis of life) but simultaneously expresses this real phenomenon in concepts that block recognition of the social determinacy of the process. Like the public realm (*Öffentlichkeit*), the autonomy of art is a category of bourgeois society that both reveals and obscures an actual historical development”.

El principio de independencia del arte aquí tratado no pretende abarcar, pero tampoco negar, las paradójicas aproximaciones que usualmente han sido discutidas por innumerables teóricos, y que se basan en la ambigua problemática sociocultural e ideológica sobre la autonomía del arte y del artista sobre el dominio de la sociedad y del mercado, cuya génesis tiene lugar durante el siglo XV con la emancipación del arte de los

temas sacros, lo cual se une a la posterior consolidación de la clase burguesa. La independencia a la que aquí nos referimos trata específicamente sobre la independencia del arte en su carácter autorreferencial, y concretamente de la pintura con respecto a la representación de la realidad de la naturaleza, en términos de su forma y contenido, que conducen al final del camino a la aparente autonomía de la obra de arte como tal, al convertirse simplemente en expresión de ella misma.

Como lo señala Xavier Rubert de Ventós (1997: 23), "...no se trata de un descrédito de la realidad sino de la apariencia o, más exactamente, de la apariencia en cuanto realidad o signo de ella". Rubert de Ventós escribe un excelente texto titulado *La pintura ensimismada* (1997: 23-52), en el que, básicamente, establece la inviabilidad de la autonomía de la obra de arte, para plantear que se trata, más bien, de un *ensimismamiento* del arte (52), "...me limito a constatar la inviabilidad de una obra plenamente autónoma. Aun

cuando le fuera posible al artista superar todas las alienaciones, es improbable que el esfuerzo represivo llevado a cabo (necesariamente intelectual o moral) le dejaran fuerzas o ingenuidad suficientes para la verdadera creación formal".

2

Pero antes de continuar, es necesario hacer una pausa para esclarecer otro punto: la separación de la que nos valemos en cuanto a la forma y el contenido dentro del desarrollo de este texto, es únicamente necesaria, por razones epistemológicas, para discernir sobre la valoración o el peso que en determinadas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia haya podido tener un concepto o el otro. Por tanto, resulta necesario establecer la distinción gnoseológica entre ambos conceptos. Se hace uso aquí de una argumentación retórica para poder lograr el desarrollo de esta tesis, aunque como se constatará más adelante, la conocida dicotomía entre forma y contenido del arte resultará completamente inexistente, la consideramos simplemente como un artificio condicional que es necesario utilizar para poder lograr el análisis que se realiza a continuación.

Sin embargo, esta problemática se complica aún más en nuestro idioma, ya que el concepto de forma varía su significado dependiendo de su procedencia en el idioma original, ya sea éste griego o alemán, como claramente lo expresa Félix de Azúa, (2002: 159), “El malentendido sobre la palabra «forma» nace de un cortocircuito de traducciones”. Para Platón, existen dos realidades la inteligible y la sensible, la primera corresponde a la forma que es la idea, ya que se trata de las esencias de los objetos por tanto no es visible, es inmaterial, eterna y permanente¹⁷; mientras que para los alemanes la forma es lo externo opuesto al contenido. Y aunque en nuestro idioma utilizamos la palabra forma indistintamente, en algunos casos aludiendo a la significación platónica y otras, a la que deviene de la filosofía alemana, es esta última acepción la más comúnmente utilizada; así que para evitar confusiones de fondo debe quedar claro que **cuando se habla de forma y contenido en las líneas que siguen, se hace desde la perspectiva alemana.**

Igualmente, esta división entre lo que se comunica (contenido) y el cómo se comunica (forma), es altamente confusa, ya que

¹⁷ Platón, La República, Libro Séptimo, Panamericana Editorial, Bogotá, 1993, pp. 267-305.

usualmente se le ha dado prioridad al contenido sobre la forma. Susan Sontag, en su texto *Contra la interpretación* (1996: 34), señala enfáticamente, no sólo la inexistencia de la división forma-contenido sino que también se refiere al común sofisma establecido sobre la supremacía del contenido ante la forma, al considerarse a esta última como superficial.

Asimismo, Sontag plantea también que **el arte moderno no es otra cosa que el resultado de una especie de escape de los procesos de interpretación que hemos heredado y aprendido de los pensadores de la antigüedad clásica**, en un afán justificado y basado en la defensa del valor incierto del arte. “La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El *pop-art* busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable”. Así para Sontag la interpretación ha dejado de prevalecer, **convirtiéndose el arte**

en una especie de evasión misma de la interpretación, que se justifica a través de la parodia, de la abstracción, la decoración o el no arte.

Esta situación se hace aún más compleja ya que ha estado ligada al juicio del crítico del arte, como Sontag también sostiene (34), “la interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías”. Son precisamente estos procesos interpretativos los que han establecido la separación forma-contenido en el afán de intelectualizar a la obra de arte, quedando el contenido muchas veces a expensas de la lectura particular del crítico, del intérprete.

Generalmente la forma es asociada con la apariencia, por tanto superficial; y el contenido, con la idea detrás, el argumento por tanto profundo. Pero son estas generalizaciones las que han producido, a través de los años, las habituales confusiones subjetivas que usualmente se generan alrededor de estos conceptos. Sontag culmina su ensayo abogando que (39), “En lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte”. Significando que la

crítica, en lugar de pretender determinar el significado de una obra, debería por el contrario simplemente explicar *lo que es y como es* la obra como tal, para alcanzar así un acercamiento más directo y real con el trabajo o la propuesta artística.¹⁸

Puede darse el caso en el que una imagen o un objeto pueda transmitir, por sus propios medios, aquello que supuestamente sólo la idea podría, deja de ser entonces, el medio de transmisión para convertirse en expresión misma. Pero existe una relación dialéctica entre uno y otro concepto que puede fluctuar más nunca disolverse, ya que sólo a través de la forma puede existir el contenido: es la forma la que lo hace posible al contenerlo.

¹⁸ Sobre este tema se desata un interesante intercambio en la revista *Artforum*, en el año 1967, entre Clement Greenberg, Max Kozloff y Robert Goldwater, donde se discute la posición del crítico ante la obra de arte. En ella, a diferencia de los otros dos, Greenberg aboga, al igual que Sontag, por una crítica menos analítica y más explicativa del efecto producido por la obra; véase Clement Greenberg, *Complaints of an Art Critic*, en *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 265-276.

Igualmente, la forma necesita tener un contenido que responda a su apariencia, de lo contrario deja de ser forma. Como el mismo Judd señala (1987: 10), "I've always disliked the division between form and content, and have never known what to answer when asked: 'But what is the content?' 'What does it mean?' Recently it occurred to me that this unreal and uninformative division is just part of the larger division between thought and feeling. The division between form and content agrees with neither the very reciprocal process of developing art nor the viewer's experience in looking. It also has the same absurdities as the division between thought and feeling. Both halves are meaningless and without any function when considered alone. There is no form that can be form without meaning, quality, and feeling. We even have a feeling about a rock, about anything. It's a contradiction to make a form that is meaningless. It's also impossible to express a feeling without a form. It couldn't be said or seen. Embodiment is the central effort in art, the way it gets made, very much something out of nothing. Everything happens together and exists together and does not divide because of a meaningless dichotomy".

Así, al igual que Judd, concebimos como inexistente la dicotomía entre forma y contenido del arte, a pesar de que la consideramos, como ya se mencionó anteriormente, como un artificio condicional que se hace necesario utilizar, debido a que la historia del arte nos presenta escenarios que se resumen en ese cuestionamiento ontológico de la representación que encuentra su basamento en el *qué pintar y cómo pintarlo*.

En las páginas que siguen revisaremos algunos ejemplos de la historia bajo esa perspectiva que intuye una independencia progresiva del artista y del arte ante la problemática de la representación, que de manera directa involucra el tema de la ilusión; el *qué debe ser y cómo debe ser la obra*, definitivamente marca su evolución desde tiempos remotos hasta las primeras vanguardias del siglo XX, y por consiguiente al arte que se sucede posterior a ellas.

DE LA REPRESENTACIÓN A LA CREACIÓN Y LA PRESENCIA

“El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos”.

Susan Sontag

La primera vanguardia de principios del siglo XX inicia el cambio definitivo sobre la tarea y función del arte, y en especial de la pintura, la cual, como veremos, llegaba a un punto de agotamiento al reducirse su propósito de la representación y registro de la realidad del mundo exterior en el plano bidimensional según una temática desarrollada, en una pugna constante entre lo que parece real y lo que representa esa realidad. Así, el tema de la ilusión desde la antigüedad siempre ha estado relacionado, directa o indirectamente, con la representación de la realidad exterior y, por tanto, íntimamente relacionado también con la percepción de esa realidad.

A través de la historia, los métodos de representación se desarrollaron hasta alcanzar la perfección de esa representación, un ejercicio de la memoria basado en la

exactitud casi fotográfica de la imitación de la realidad, *la perfección de la ilusión*, y por esto los maestros del pasado los artistas en general, se ganan el calificativo de grandes *ilusionistas*. Desde principios del siglo XX el mito de la relación de la superioridad artística con respecto a la perfección de la representación comienza a desvanecerse. A este respecto comenta Gombrich (1997: 4), “... la estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en el arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua confusión. Pero ya que ni el historiador ni el crítico de arte quieren ocuparse de aquel problema perenne, el problema queda huérfano y desdeñado. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario”.

Resulta casi imposible hablar sobre el tema de la ilusión y la realidad representada sin remitirnos a la famosa historia de Plinio el Viejo sobre Zeuxis y Parrhasios, la cual describe la más intensa de las competencias sobre la

posibilidad de la pintura de acercarse a la realidad a través del artilugio ilusionista. Pero, en el desarrollo de nuestro argumento, no sólo utilizaremos ésta, sino dos anécdotas más de las que aparecen en los *Escritos sobre el arte* de su vasta obra *Historia Natural*¹⁹, las cuales emplearemos para describir y resumir lo que se consideran tres momentos claves en la historia del arte desde el punto de vista de la presencia del ilusionismo o esa realidad aparente en el arte.



Johann J. von Sandrart, *Zeuxis und Parrhasius*, 13,5 x 19,1 cm., 1675.

Una trayectoria que va desde la representación axiomática de la realidad que se produce cuando la evidencia de la pintura

¹⁹ Véase la traducción de Torrego, Esperanza, Plinio. Textos de Historia del arte, Rústica Ed. A. Machado, Madrid, 2001.

Representación axiomática de la realidad

“L'honneur n'est pas toujours le prix du mérite, il est aussi souvent le partage du crime que la récompense de la vertu”.

Antoine Gombaud, Cavalier de Méré

La primera de las anécdotas contadas por Plinio que utilizaremos para el desarrollo de nuestro texto, describe la condición inicial del ilusionismo y sucede entre los pintores griegos Zeuxis y Parrhasios, quienes compitieron para decidir quién pintaba de manera más realista. Zeuxis pintó unas uvas que parecían tan reales que causó la atracción de unos pájaros hacia la pintura, demostrando que con su pintura podía engañar hasta a los animales y le pide a Parrhasios que descubra las cortinas que cubren su pintura, resultando que las cortinas eran la pintura, a lo que responde: “Yo he engañado a los pájaros, pero Parrhasios ha engañado a Zeuxis”.²⁰

²⁰ Judd hace mención de la pintura de Zeuxis en *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (2000: 82) al compararla con la pintura románica que ha estado siempre a salvo de los pájaros. Richard Shiff brillantemente desarrolla un texto basado en la cita de Judd que tituló

El realismo de las representaciones se logra a través del desarrollo de diferentes técnicas pictóricas con las que se busca alcanzar la condición más cercana a la veracidad lograda por la imitación; así la ilusión pintada se logra especialmente a través del manejo de la perspectiva y sólo es posible notar que se trata de una ilusión y no de la realidad, cuando se observa con cierta luz. La tradición occidental en la pintura ha estado marcada, desde entonces, por esta herencia clásica griega del arte de la mimesis, es decir, por un afán en lograr el engaño de la mirada del espectador, estableciendo un juego de percepciones en el que lo pintado se traduce en la decepción del ojo que lo mira²¹;

Donald Judd, Safe from Birds (2004: 29-61), en el que establece que Judd buscaba apartarse de la representación para lograr un arte claro en el uso del color, alejado completamente del engaño de la representación que estuviera a salvo de los pájaros de Zeuxis. Sin embargo, el argumento de esta tesis, como veremos más adelante en la tercera parte del manuscrito (pp. 232-289), sostiene que verdaderamente Judd va más allá de la pintura románica: no se conforma simplemente con permanecer a salvo de los pájaros, sino de convivir con los pájaros.

²¹ Para una lectura detallada sobre la evolución de la perspectiva y los juegos de percepción, véase: Brener, Milton E., *Vanishing Points: Three Dimensional Perspective in Art and History*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2004; también, Leeman, Fred, *Hidden Images: Games of Perception*,

con exclusiones sin embargo, como durante la Edad Media, en el que se desechan las aspiraciones del ilusionismo griego a favor de nuevos ideales espirituales, en los que la representación busca la expresión de una narrativa cristiana que no pretende establecer relaciones espacio-temporales, sino sencillamente adoctrinar al estremecer al espectador o creyente con el poder taumátúrgico de las imágenes de culto y devoción²².

Francisca Pérez Carreño, con respecto a la relación entre el engaño y el realismo, señala en su artículo *Arte e ilusión* (1996: 252-253), “El efecto que la pintura provoca sobre el espectador es en este caso lo decisivo, de tal manera que no es el realismo la causa del engaño, sino que más bien la calidad de este engaño mide el grado de realismo en la pintura”. Así, la tradición ilusionista basada en la calidad del engaño llega a su máxima expresión con las naturalezas muertas de los pintores holandeses del siglo XVII y en especial con los *Trompe L’œil* del pintor conocido como uno de los mayores ilusionistas de todos los tiempos y antiguo discípulo de Rembrandt, Samuel van

Anamorphic Art and illusion, H. N. Abrams , New York, 1976; y Cole, Alison, *Perspective*, Dorling Kindersley, New York, 2000.

²² Para una lectura más profunda sobre el tema véase, Schneider, Pierre, *Maboul*, en *Petite histoire de l’infinite en peinture*, Hazan, París, 2001, pp. 26-35.

Hoogstraten, también conocido por sus inteligentes cajas o *peepshole boxes* en las que la imagen parece transformarse en un espacio tridimensional real a través de la manipulación distorsionada de la perspectiva.

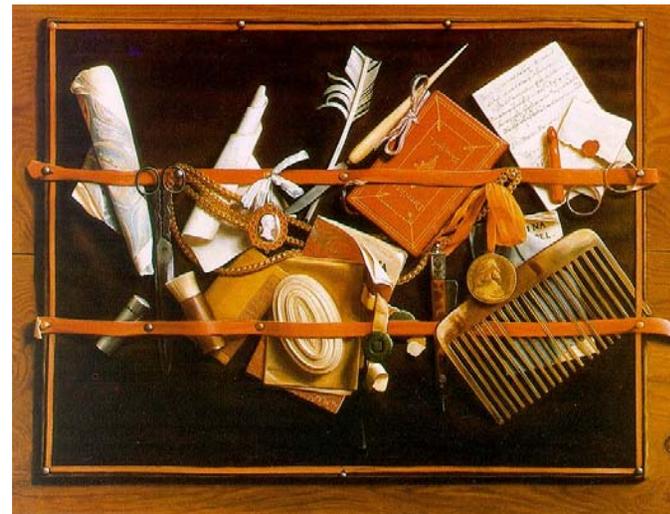
En septiembre del 2005 se clausuró una interesante muestra en el Museo de Brou en Bourg-en-Bresse, denominada *Le Trompe-L’œil: Plus vrai que nature?*, en cuyo catálogo Miriam Milman profundiza sobre la significación interpretativa de estas pinturas más allá de su valor puramente estético (2005: 11-12), “En fait, l’œuvre d’art existe en tant que telle au moment même où elle cesse d’atteindre son but, qui est celui de tromper... Il est évident que si l’œuvre veut dépasser le jeu, si elle veut intéresser un spectateur de goût et connaisseur de l’art, elle doit pouvoir offrir un message et établir un dialogue. Elle doit interpréter la réalité et donner un sens à l’ensemble des ‘choses’ qu’elle représente”.

Como se observa en la pintura *Feigned Letter Rack* de van Hoogstraten, donde la magistralidad descansa en la destreza manual del artista en la representación del engaño; en ésta, como en muchas otras de sus pinturas, los objetos figuran tan reales que parecen salirse del

cuadro en su tridimensionalidad pintada, además de presentar un inusual contenido alegórico sobre sí mismo, a través del uso consecuente del autorretrato representado en medallones que en la época eran utilizados como reafirmación de nobleza, que además evidencian su calculado narcisismo que se hace presente no a través del reflejo de la naturaleza, sino a través de la maestría del artista que dibuja su propio reflejo.

Celeste Brusati realiza un análisis exhaustivo de la obra pictórica y teórica de van Hoogstraten en su libro *Artifice and Illusion*. Según Brusati, Van Hoogstraten duplica el efecto de la estrategia de las cortinas Parrhasius en la pintura *Feigned Cabinet Door* por su virtuosidad en el dominio de la técnica y el hecho de esconder a medias su medallón imperial detrás de una toalla, presentándose y escondiéndose al mismo tiempo en su autorretrato; ahora el engaño no está dirigido a los pájaros o al artista, sino al Gran Emperador (1995: 161), “As a visual tease, arousing the viewer’s desire to reveal what it conceals, the towel duplicates the painted-curtain strategy of used by Parrhasius to outdo his fellow painter-deceiver Zeuxis. As we recall, Van Hoogstraten saw Parrhasius’s deception of Zeuxis as nothing less than the epitome of the painter’s art.

By concealing his imperial medallion behind a pictorial device that imitates Parrhasius painted curtain, Van Hoogstraten places his deception of the emperor in a tradition of honorable deceits going back to antiquity. In the process he constructs a teleology of ever greater deceptions”.



Samuel Van Hoogstraten, *Feigned Letter Rack*, 1666-1668.

Platón, como lo advierte también Pérez Carreño (1996: 253), reforzó la idea de que el engaño era el fin último del artista. Recordemos que para Platón el artista era un ser privilegiado por tener una mayor sensibilidad que el resto de los mortales, por lo que participaba del conocimiento divino al poder ver y

conocer la realidad; lo que se traduce en sabiduría intelectual; las ideas priman sobre la representación, es decir, la elaboración artesanal de la obra de arte.²³

Por tanto, para Platón, el pintor era un creador de *apariencias de la existencia*, un imitador de lo que otros crean, de la misma manera como lo hace el espejo con el que se logra crear el más rápido de los engaños (1993: 383). “No es cosa difícil; se ejecuta muy pronto y en muy poco tiempo. ¿Quieres hacer la prueba en el acto? Coge un espejo, dirígelo a todas partes, y en el momento harás el sol y todos los astros del cielo, la Tierra, a ti mismo, los demás animales, las plantas, las obras de arte y todo lo que antes mencionamos”. El pintor según Platón, está muy alejado de la realidad porque como imitador conoce sólo una parte de esa realidad que es la apariencia de esa realidad. Un espectador

engañado por un imitador supuestamente muy bueno significa que el primero es incapaz de diferenciar analíticamente entre el conocimiento y la ignorancia, entre la representación y lo representado.



Samuel Van Hoogstraten, *Feigned Cabinet Door*, 1655.

²³ Este tema es tratado por Platón en varios de sus escritos como *Apología*, *Ion*, *Fedón*, véase Diálogos. Libros I-VI, Gredos, Madrid, 1999.

Esta posición del artista es reivindicada ya en la antigüedad por Cicerón, para quien el *honestum* era inseparable de la

virtud y el decoro, por lo que el hombre ideal, el *honnête homme*, era artista o actor por el talento que poseía, reconciliando así la virtud divina con lo mundano y diferenciando la honestidad con lo simplemente útil. Para Cicerón, la honestidad era un privilegio ganado y trabajado por el hombre, pero accesible a pocos (2002: 11), “Y no es pequeño el privilegio de la naturaleza racional el hecho de que el único ser animado que percibe lo que es el orden, lo conveniente y la medida en los hechos y las palabras.

Así pues, de las cosas que se perciben por la vista no hay ningún otro animal que discerna la hermosura, la gracia y la proporción de las partes, y, pasando la naturaleza y la razón esta semejanza de los ojos al alma, piensa que debe conservar mucho más la hermosura, la constancia y el orden en los pensamientos y en las obras y procura no hacer nada indecoroso o inconstante, y en todas las opiniones y en los actos no pensar ni obrar nunca por capricho. De estos cuatro componentes resulta y se forma lo honesto que tratamos de definir, que, aunque no agrade a la multitud, no deja por eso de ser digno de honor, y afirmamos con toda verdad que eso, aunque nadie lo alabe, es digno de alabanza por naturaleza”.

Esta decorosa condición tiene gran acogida entre los escritores y artistas del siglo XVII, para los que el *honnête homme*, era

aquel que cultivaba la modestia, la cortesía, en una continua ambición por conseguir todo aquello conocido como aristocrático y lo refinado²⁴. Dentro de este prototipo podemos ubicar la figura de Samuel van Hoogstraten, para quien la búsqueda por la perfección representada estaba íntimamente ligada al deseo de alcanzar el reconocimiento de sus méritos a través del artificio de la representación, como comenta Brusati (1995: 161), “Is it our perception of the world or the artist’s crafting of its appearance which deceives our eyes? That seems to me, is precisely the kind of quandary, the experience if you will, that Van Hoogstraten’s pictorial experiment produces”.

La concepción de engaño o fraude relacionado anteriormente con la trampa al ojo alcanzada por la ilusión de la representación, se convierte ahora en el mayor de los logros, como reconocimiento de superioridad,

²⁴ Para profundizar en el tema, véase Stanton, Domna, *The Aristocrat as Art: The Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century Literature*, Columbia University Press, New York, 1980.

distinción y honorabilidad entre los artistas.



Samuel Van Hoogstraten, *Perspective Box with views of a Dutch Interior*, finales de 1650.

Pero quizás, entre los mayores aportes de van Hoogstraten están sus fascinantes *peephole boxes*, en las que no se intenta plasmar en toda su esencia el espacio tridimensional sobre una superficie bidimensional, sino que se recurre a artificios ópticos más complejos en los que a través de cinco representaciones bidimensionales que se unen formando una caja, se reconstruye un espacio tridimensional real. Un espacio creado a través de cinco escenas diferentes de la misma perspectiva central, pero

distorsionadas atendiendo a los efectos de la visión oblicua.

El sexto lado de la caja era utilizado como la fuente de luz natural necesaria para la visualización del interior, la cual se realiza a través de dos orificios, uno a la izquierda y otro a la derecha, con lo que se obtienen imágenes parciales de la totalidad del espacio interior, condicionando al espectador a la visualización oblicua del espacio que corrige mágicamente la distorsión pintada.

Van Hoogstraten lleva la tradición ilusionista a su máxima expresión a través de la experimentación científica y técnica que depende de la manipulación de los sentidos del espectador y la inmediatez de su percepción pasiva, que se convierten en un juego que se suspende entre la decepción del ojo y el placer que experimenta el espectador al descubrir el engaño. Un descubrimiento que

sucede cuando el espectador se detiene para otorgar el tiempo necesario a la mirada de encontrar algo inusual o inesperado en la pintura, generándose el axioma que desdobra por un instante la realidad que conocemos.

Independencia del artista

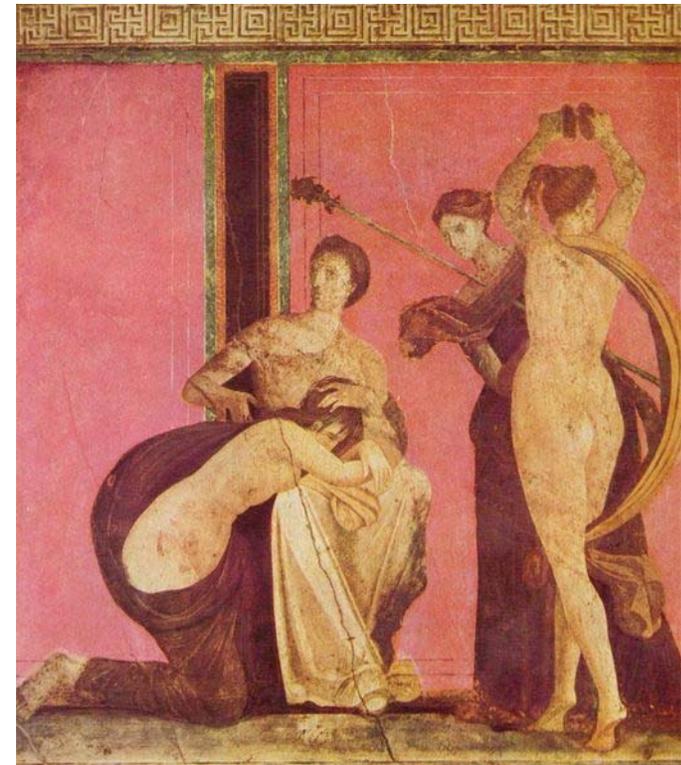
“Thus man found himself faced with the task of reproducing an organic natural being in dead matter. We must keep firmly in mind that this called not for imitation or literal portrayal but for competition”.

Alois Riegl

La reflexión anterior sobre la insuficiencia del pintor, con respecto a la realidad y el intento por lograr la perfección de esa realidad desde las entrañas de su propia representación, nos remite entonces a la segunda de las anécdotas de Plinio que utilizaremos para desarrollar lo que hemos llamado el primer cambio en el camino hacia la independencia de la pintura.

La anécdota relata el suceso entre Apelles y un zapatero, este último señala el defecto en la ejecución de la sandalia en la pintura que Apelles seguidamente rectifica. Pero cuando el zapatero posteriormente

encuentra un defecto en la pierna del sujeto, Apelles reacciona diciendo que el zapatero no debe ir más allá de su sandalia. Esta historia se convierte en un primer indicio sobre la independencia del artista con respecto a los atributos del mundo exterior y como es o debe ser representada esa realidad.



Fresco, Villa de los Misterios, Pompeya, 80 AC.

Lo que hemos llamado independencia del artista está íntimamente relacionado con lo expresado por Alois Riegl cuando introduce el término *kunstwollen* o *voluntad artística*²⁵, con el cual Riegl rehabilita y posibilita una nueva lectura del arte concebido hasta entonces como decadente o menor por su inadecuación técnica.

Para Riegl, *kunstwollen* era la fuerza que determinaba la evolución del estilo. Los toscos dibujos romanos realizados con fuertes siluetas fueron vistos por Riegl como una forma de representación no ya de la realidad, sino una representación de los deseos del artista. Lo que Riegl llama el deseo por un campo más espiritual que no está determinado únicamente por lo visual, lo óptico, sino también por lo táctil, lo háptico.

Diego de Velázquez, con su conocida obra *Las meninas*, ejemplifica eso que significa plasmar los deseos del artista y la independencia de la representación, al crear en su pintura una especie de cuarto de los espejos controlado totalmente por el pintor, en el que ocurren representaciones de diferentes realidades.

²⁵ Véase Riegl, Alois, *Late Roman art industry*, G. Bretschneider, Roma, 1985.



Jan Van Eyck, *Arnolfini Portrait*, 83 x 62 cm., 1434, National Gallery, Londres.

Pero antes de hablar de Velázquez, recordemos a Jan van Eyck y su pintura del *Matrimonio Arnolfini*, de 1434, un doble retrato celebrado por Panofsky en 1934²⁶, en el que el

²⁶ Véase, Panofsky, Erwin, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, *The Burlington Magazine*, A Centenary Anthology, New Haven, London, 2003.

autor aparece reflejado en el espejo situado al final del salón detrás de la pareja de novios, los cuales en el espejo aparecen de espaldas. La pintura del matrimonio se convierte no sólo en el autorretrato del pintor sino también en documento probatorio, al evidenciar su participación como testigo de la unión dentro de lo que Panofsky llama una “realidad transfigurada” (2003: 48).

Una realidad transfigurada planteada por van Eyck que, según Daniel Arasse (2005: 149-150), Velázquez conocía muy bien y que a partir de la lectura sobre la perspectiva de la pintura que hace Hubert Damisch²⁷ nos explica que la unidad entre el espejo y el punto de fuga –que construye el cuadro que además corresponde al emplazamiento teórico de nuestra mirada– se rompe al ser este último desplazado hacia la derecha sobre el brazo del aposentador que se encuentra cerca de la puerta abierta. Así se

²⁷ En su libro *L'origine de la perspective*, Damisch realiza una intensa y exhaustiva reflexión sobre la epistemología de la perspectiva en la que implica que la perspectiva refleja la estructura de nuestra mente que encierra al espectador dentro de un diálogo recíproco con la pintura (1993: 458-460), esa relación entre lo construido y lo imaginado, lo real y lo ficticio, lo que es y lo que se percibe (451), “Si représentation il y a, en peinture, le dispositif de *Ménines* révèle qu'elle se constitue d'un écart calculé entre l'organisation géométrique du tableau et sa structure imaginaire”.

multiplican las realidades posibles de la pintura cuando se separan y desdoblan en un mismo plano la estructura imaginaria y la geométrica, la primera que corresponde al espejo y la mirada construida que retorna, y la segunda al sujeto emplazado delante del cuadro que hace posible la construcción de la perspectiva.



Diego de Velázquez, *Las meninas*, 310 x 276 cm., 1656, Museo del Prado, Madrid.

En *Las meninas*, Velázquez no intenta representar una realidad fuera de la pintura e introducir simplemente su retrato como testimonio para insinuar una doble lectura de dos realidades; en este caso se trata de múltiples y complejas realidades invisibles en la pintura: la escena, el reverso de la tela que el pintor realiza y que no vemos y el espejo que refleja a los personajes que son el sujeto del cuadro, para Michel Foucault (1979: 18), “El espejo asegura una metátesis de la visibilidad que hiere a la vez al espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación; permite ver, en el centro de la tela, lo que por el cuadro es dos veces necesariamente invisible”.

Foucault presenta una interesante interpretación del cuadro en la que despliega las distintas relaciones paradójicas que se producen entre la realidad y la representación, **donde lo representado juega con la ilusión de mirar al espectador** –tanto los personajes de la escena y el pintor, como los personajes del espejo que a la vez se constituyen en ese espectador– la única realidad presente en el cuadro viene a ser la que no se muestra, pero que reside presente a los ojos del pintor. Con esta pintura se plantea la posibilidad de la *representación de la representación*, ya que con estas intrincadas y confusas relaciones basadas en el recorrido de las miradas,

Velázquez logra una fuerte relación entre lo que se comunica y el cómo se comunica, ya que el afuera de la pintura es lo que le ofrece su significado, la invisibilidad de lo representado se convierte en el contenido mismo de la pintura.

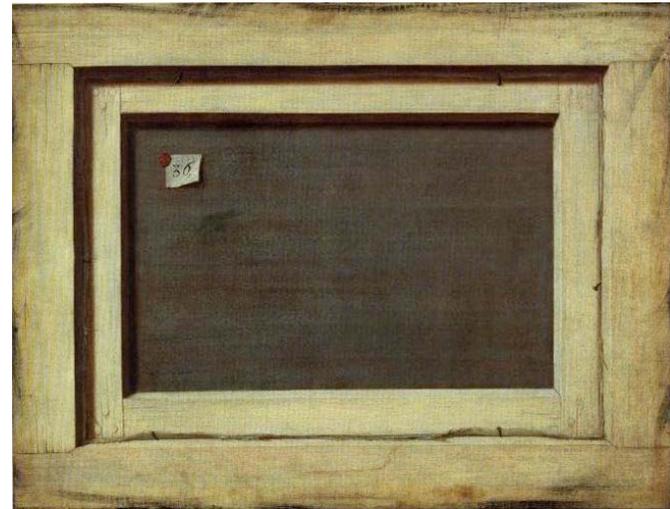
Así lo expresa Foucault en la conclusión de su texto (1979: 25), “Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es él mismo– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación”.

Pero Arasse avanza un poco más en el análisis de *Las meninas*, al establecer que el cuadro por sí solo logra independizarse, basándose en Damisch, Arasse sugiere entre muchas otras cosas, que más allá de mostrarse el

cuadro, éste piensa por sí solo (2004: 238), para encontrar siglos después de su realización, otros significados que van más allá de los designios del pintor o del rey que comisiona la obra, ya que Velázquez (2005: 160), “il a construit sa représentation sur un «object» (le roi et la reine) qui, tout en étant à l’origine de la représentation, n’y est pas «donné» visiblement –sinon sous la forme du reflet d’une présence aussi insaisissable qu’originelle”. Y más adelante continúa, “... *Les Ménines*, démontre que le peintre n’a pas besoin d’être un intellectuel pour penser. Tout se passe comme si, là, c’était le tableau qui produisait visuellement du sens, indépendamment et au-delà des idées que le peintre et son commanditaire pouvaient s’en faire –et longtemps après leur disparition”.

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, con su *pintura girada* de manera emblemática y quizás tautológica, problematiza la realidad de la pintura, al obliterar su existencia, no cubriéndola como lo hacen las cortinas de Parrhasius, sino mostrando su reverso; un reverso que se multiplica si efectivamente damos vuelta a la pintura para encontrar la afirmación de la realidad que inicialmente nos engañó en la negación de la representación, la

presentación de la nada, o mejor la representación de sí misma; así lo señala Victor Stoichita (1997: 277), “The object of this painting is the painting as an object”. Para luego concluir que (279), “Gijsbrechts’ reversed painting brings an epoch to a close: the epoch that had witnessed the birth of art as a problem. And it is for this reason that Gijsbrechts’ ‘closure’, far from being ‘definitive’, is introduced –and this is the final paradox– like the full stop of the opening act. Through the use of this introductory approach, the painting has become fully aware of itself: of its being and of its nothingness”.



Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Painting Turned Around*, 66 x 86 cm, 1670-75. Copenhagen National Museum.

Vemos entonces como a partir de Gijsbrechts se generan una serie de cuestionamientos sobre las relaciones entre la

realidad exterior y la realidad de la pintura como soporte, lo pintado y el pintor; la tradición ilusionista representa ahora de manera definitiva su propia realidad, se representa a sí misma.

A partir de esta nueva concepción de autolegitimación e independencia, no sólo de la voluntad del pintor, sino también de la voluntad misma de la pintura que de manera anticipada *Las meninas* parecen proponer para desplegar nuevos espacios posibles dentro de la representación, encontramos dos vertientes sobre las tendencias principales de las manifestaciones artísticas. Por un lado, **la independencia del artista sobre la forma de representación** y por el otro, **la independencia del artista sobre el contenido de la representación**, independencias que constituyen los cimientos de las dos brechas que se abren en el desarrollo del arte del siglo XX: la reducción espiritual y la reducción racional. La primera conduce a la independencia de la forma, a la creación pura ejemplificada en Vladimir Malévich con sus cuadrados blancos y negros, y la

segunda conduce a la independencia del contenido, al abandono de la pintura que se convierte, no en ausencia, sino en la más insistente de las presencias, que sorprendentemente llega a consumarse completamente después de la desaparición de Marcel Duchamp con su obra póstuma *Étant donnés*.

Independencia del artista sobre el contenido de la representación

“Alors son moi se manifeste par ceci qu’il reprend la folie : admet l’acte, et, volontairement, reprend l’idée: et l’Acte (quelque soit la puissance qui l’ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l’Idée a été nécessaire”.

Stéphane Mallarmé

Si consideramos la temática, el sujeto y el contenido en lugar de la técnica y la forma de representación, encontramos a finales del siglo XIX, un nuevo enfoque sobre el significado del tema en la pintura, primeramente expresado en la obra de Gustave Courbet, quien inicia la tradición *realista*, al representar escenas plebeyas propias de la clase baja, trabajadores y campesinos en lugar de las escenas religiosas y mitológicas acostumbradas

para la satisfacción de la nobleza y la Iglesia.

En su famosa obra *El entierro en Ornans*, Courbet plasma un evento cotidiano que antes estaba dedicado sólo a la nobleza, utilizando gente ordinaria como sus modelos, que ya no eran actores de una realidad idealizada, con lo que se aleja así del romanticismo todavía imperante en la época.



Gustave Courbet, *El entierro en Ornans*, 1849.

Courbet da el primer paso hacia la modernidad al cambiar revolucionariamente el tema de la pintura; sin embargo, sólo intenta pintar aquello que ven sus ojos, aunque se tratase de una realidad negada y rechazada o simplemente una realidad más allá de los temas tradicionalmente utilizados dentro de la pintura. Lo que

Courbet hace es privilegiar esa realidad cargada de una fuerte carga socio-política e ideológica acorde con los momentos revolucionarios de la época. Sin embargo, para Courbet, la pintura sigue siendo –aunque otra realidad– el espejo de esa realidad, como lo afirma claramente Pierre Schneider (1968: 41), “And indeed, there is no doubt that Courbet believed in the fundamental Renaissance postulate that it was the subject that made the work. For him, painting was still a mirror”.



Gustave Courbet, *Muchachas a orilla del Sena*, 1856.

El rechazo del público y los críticos a las representaciones de *la vida moderna*²⁸, comienza a crear un ambiente de

²⁸ En 1863, Baudelaire publica en el Figaro, *El pintor de la vida moderna*; sin embargo, la alusión que aquí se hace difiere

controversia y escándalo entre los pintores, y más que detenernos en la polémica pintura *Muchachas a orilla del Sena* –que resulta necesario mencionar, ya que es seguramente la primera pintura que detona públicamente la repulsión moralista de la sociedad hacia lo vulgar presente en la realidad social, pero que antes no era mostrado por ser negada a través de una realidad idealizada–, lo haremos en una pequeña, pero magistral y escandalizante obra posterior de Courbet conocida como *El origen del mundo* realizada en 1866.

Obra que estuvo escondida de la escena pública detrás de cortinas u otros cuadros, en manos de coleccionistas privados hasta que finalmente en 1967 se publica una imagen de la pintura. Inicialmente la pintura no tenía el nombre por el que se la conoce, ya que como se mencionaba anteriormente Courbet simplemente actuaba a manera de un espejo que refleja simplemente lo que se ve.

completamente de la posición idealizada y romántica de Baudelaire, quien reduce la modernidad o *la vida moderna* a sólo suntuosas apariencias entre las que el artista se convertía en héroe. Véase Baudelaire, Charles, Salones y otros escritos sobre arte, La balsa de medusa, Madrid, 2005, pp. 347-392.

Es posteriormente, en 1935, cuando Charles Léger, especialista en Courbet, se refiere por primera vez a la obra como *L'origine du monde*, quedando establecido su título a partir de ese momento.²⁹

El título va a condicionar de manera radical a la pintura, la idea inconsciente o latente de Courbet encuentra repercusión años después, cuando a través del título, la pintura se aleja definitivamente de la visión celestial que nos dejara el legado renacentista. Ahora se asume de la forma más cruda, que el origen del mundo ya no se plantea a la manera espiritualizada de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina³⁰, sino que se traza desde una perspectiva

²⁹ Para un seguimiento más profundo de las anécdotas que acompañan la recorrido de esta pintura a través de los años, véase Teyssedre, Bernard, *Le roman de l'origine*, Gallimard, Paris, 1997.

³⁰ Recordemos sin embargo, que los artistas manieristas eran seres escogidos equiparables al Dios Divino que eran capaces de corregir los defectos de la naturaleza debido a su virtuosidad a través de la cual podían representar sus fantasías de una realidad idealizada. Como lo señala Pedro Azara (1992: 142), "...los artistas del manierismo (que retomaron observaciones neoplatónicas helenísticas) estuvieron dotados del genio que les facultaba, al igual que Dios y rivalizando con él, para concebir ideas inéditas y sorprendentes, estaban autorizados a «idear» por medio de la fantasía imágenes mentales imaginativas a fin de dar luz posteriormente a un mundo propio que no estuviera sometido a las proporciones del mundo de Dios".

cotidiana y mundana, realidades que pueden ser vistas por nuestros ojos, pero que nos negamos a ver.



Arriba: Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866.
Abajo: Miguel Ángel Buonarrotti, *Capilla Sixtina*, Fresco, 1508-12.



Arriba: Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Museo de Orsay.
Abajo: Marco Antonio Raimondi, *Juicio de París*, 1915-1916.
Metropolitan Museum of Art.

Ahora bien, realmente la diferencia impuesta al espejo podríamos decir que se inicia con Edouard Manet, al llevar la representación lejos de las expectativas del espectador en cuanto a la concordancia de la realidad con lo representado, lo cual se traduce en conflicto dado por la evidencia que produce la mirada en la incoherencia entre la realidad y lo representado. Manet realiza representaciones de la realidad cotidiana trasponiéndola con elementos de la representación idealizada para añadir un elemento clave a la pintura, el comentario crítico.

Lo que hace Manet, en primer lugar, es plasmar la representación de escenas cotidianas de la sociedad sin ningún tipo de intención ideológica sobre el posible contenido narrativo de la pintura, pero el comentario crítico implícito que impregnaba sus obras desata revuelo entre los espectadores. Cuando Manet inserta dentro de una misma obra la tradición clásica de la pintura con la vida real, además de crear una reacción de gran controversia o indiferencia entre el público y los críticos, ejemplificada en 1863 en *Le Déjeuner sur l'herbe*, con una escena que surge a partir del grabado sobre un cuadro de Raphael titulado el *Juicio de París*

de Marco Antonio Raimondi, y posteriormente en 1865 con *Olympia*³¹.



Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Museo de Orsay.

Manet cambia tanto la temática idealizada como la temática realista desarrolladas hasta ese momento por los pintores de la época, agregando un nuevo contenido y, por tanto, nuevos significados al tema de la pintura. Significados que se generan no por el

³¹ Ambas pinturas fueron realizadas en 1863, la primera fue rechazada en el Salón de París de ese año y finalmente expuesta en el paralelo Salon de los *Refusées*; Manet esperó hasta 1865 para presentar *Olympia*, la cual aunque fue aceptada, desató el rechazo por parte del público y los críticos.

intérprete, sino por la propia forma de la obra.³²

Como lo señala Georges Bataille al referirse al acabado inacabado de las pinturas de Manet (2003: 85), “Esos achatamientos acusados, esa supresión de los matices intermedios no tienen por sí mismos más sentido que el de ser una novedad, y sin embargo contribuyen a liberar la pintura del antiguo atolladero de la elocuencia: contribuyen a insinuar el momento en el que el objeto que se esperaba ya no es nada sino esa sensación inesperada, esa vibración pura y agudísima que se ha hecho independiente de la significación atribuida”.

O como sucede en *El pífano* y *El torero muerto*, donde simplemente el fondo desaparece, el niño no se encuentra en ningún sitio, en ningún espacio; así como el torero parece morir en el vacío de su sombra. En estas dos pinturas, la descontextualización es total con

³² Susan Sontag plantea como absurdas las interpretaciones que del arte se hacen desde posiciones o lecturas influenciadas, por ejemplo, por el psicoanálisis o la religión; en el caso de Manet es la obra misma la que nos plantea el nuevo contenido el cual, no proviene del cuentista sino del cuento, porque como señala Sontag, citando a Lawrence (1996: 33), “No creas nunca al cuentista, cree el cuento”.

la eliminación del espacio tridimensional representado que se presenta a la manera de los retratos fotográficos con fondo sin fin.



Edouard Manet, *El pífano*, 1866, Museo de Orsay.

La idea se hace presente, y una aparente locura que escandaliza a través del absurdo niega la posibilidad del azar, dejando abierta una paradójica puerta que desatará múltiples contingencias. Lo que Manet realiza es una especie de collage de tiempos, una especie de anticipación al surrealismo que se desarrollará años más tarde; la representación ya no es un espejo de la realidad

acostumbrada, sino de otra que se encuentra escondida en los entresijos de las apariencias cotidianas y su descontextualización, así lo refiere Gregory Calligan (1998: 141), "To begin, I Would like to suggest that by the time Manet took up painting in the middle of the nineteenth century, the mirror had acquired the status of a thinking painter's paradigm. That is, by Manet's day the mirror had long surpassed both its original function as a mechanical tool for realizing the painter's self-portrait and its common figurative use as a metaphor for mimesis itself as a painter's means of 'reflecting' reality. In addition, the mirror had acquired the status of a sign for the paradoxical premise of all realist representation".

La última gran obra de Manet que mencionaremos es *Bar en Folies-Bergères*, en la que la escena se desdobra por el gran espejo detrás de la camarera y que parece incluir al espectador dentro de la pintura al ignorar la perspectiva adecuada. La pintura aparece para el espectador como el reflejo de su mundo, de lo que el mismo tiene detrás, de alguna manera Manet intenta representarnos ese invisible de la pintura que está fuera de ella y que es lo que le otorga significado.

Nuevamente nos valemos de Michel Foucault para desarrollar este punto. En 1971, Foucault ofrece una interesante conferencia sobre Manet en Túnez, en la que destaca la posición de Manet con respecto a la representación, que permite que se inicie el proceso de la pintura como fin en sí mismo y no como imitación de una realidad exterior específica (2004: 60), “Cierto que Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo, pero utilizó en la representación los elementos materiales fundamentales del lienzo, y por tanto empezó a forjar el concepto del cuadro-objeto, por así decirlo, de la pintura-objeto, donde reside sin duda la condición fundamental para que un día, por fin, se prescindiera de la representación propiamente dicha y se permitiera que el espacio juegue con sus propiedades puras y simples, con las propiedades materiales que lo componen”.

Foucault aborda tres aspectos en la obra de Manet que manifiestan estos cambios: en primer término, la materialidad del lienzo, su condición

bidimensional trabajada a través de las líneas verticales y horizontales que componen la tela; en segundo lugar, la iluminación que ya no se encuentra dentro del cuadro, sino que se presenta fuera de la pintura de manera frontal aplanando aún más las figuras, y en tercer lugar, la posición del espectador con respecto al cuadro que ya no es un único lugar desde el cual percibir la perspectiva perfecta porque ésta simplemente es obliterada intencionalmente en la pintura.



Edouard Manet, *Bar en Folies-Bergères*, 1882.
Courtauld Institute of Art, London

De esta manera podríamos afirmar que Manet constituye la germen que detona los cambios posteriores que se producen en el arte y que se plantean a partir de la ruptura con la tradición pictórica de Occidente, que se basaba en la negación misma de la realidad de la pintura que busca el engaño del espectador. Manet constituye un paso esencial en la independencia del artista sobre el contenido de la forma e igualmente detona esa misma independencia sobre la forma de la representación, que como veremos a continuación será inicialmente desarrollada por Monet.

Independencia del artista sobre la forma de la representación

“Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive”.

Charles Baudelaire

Volvamos ahora a Plinio. La segunda de las anécdotas, es decir, la referida a la historia de Apelles y el zapatero, es significativa en cuanto a la condición del artista con respecto a la representación, quedando respaldada la autosuficiencia y la primacía del oficio al anular la relación platónica sobre el pintor como simple imitador que no tiene ningún conocimiento real de lo que imita, porque la pintura es puramente la imitación de la apariencia y no de la realidad³³.

Las narraciones de los diálogos de Platón sobre la creación y el obrero, en las que el pintor es tercero siempre en la cadena por ser el imitador de lo que otros hacen, se desvanecen junto con el absolutismo socrático. La primera

³³ Véase Platón, *La República*, Libro Décimo, Panamericana Editorial, Bogotá, 1993, pp. 381-421.

de estas construcciones la expone Platón, con el ejemplo de una cama: Dios es el creador de la naturaleza de dicho objeto, el carpintero es el que realiza un determinado tipo de esa cama concebida por Dios, y el artista es el que la representa, aquél que, simplemente, trata de imitarla en su pintura, alcanzando sólo el grado más bajo de verdad y sabiduría.

El diálogo continúa posteriormente sobre el tema del uso o la práctica en relación con las artes; para Platón aquél que usa una cosa o un instrumento, es la persona que debe guiar al obrero que realiza la cosa; la fe de conocimiento del obrero sobre los dictámenes del practicante se convierte así en el mecanismo de realización del objeto o instrumento. El problema se presenta con el pintor, el *imitador*³⁴; Platón considera que el pintor no posee ningún conocimiento profundo de lo que imita, debido a que, ni a través del uso ni a través de los

³⁴ Platón, al referirse al *imitador*, iguala al pintor con el poeta trágico de teatro y con cualquier otro arte que se base en la imitación, en tanto que todos se alejan de la razón, incitando a la parte débil del alma que se deja llevar por la pasión y el placer.

conocimientos del conocedor que le puedan ser transmitidos, el pintor logra alcanzar una base segura que rija el desarrollo de su arte, dada la pluralidad innata de los objetos y de la naturaleza que imita.

En relación con lo expuesto anteriormente podríamos inferir, entonces, que en el incidente sucedido a Apelles con el zapatero que hace sandalias, en equiparable relación con el carpintero que realiza la cama, el pintor no sólo usa la cama, sino que también usa esas sandalias, por lo que se convierte en practicante e imitador al mismo tiempo; la búsqueda por el virtuosismo ilusionista en este caso sigue presente. Sin embargo, como lo expresa Platón, existirían muchos objetos de los cuales el pintor tiene sólo un conocimiento superficial.

Es entonces cuando éste asume no la búsqueda de la representación o *imitación* de la apariencia de la realidad, sino que crea y decide sobre esa realidad, alcanzando el primer puesto en la cadena platónica. Así lo expondría posteriormente y bajo otros términos Alois Riegl (2004: 128-132), la representación de la realidad orgánica externa se convierte para el pintor en un especie de competencia con la naturaleza, en lugar de la simple imitación de la

naturaleza, al reproducir únicamente aquellos aspectos no transitorios e imperfectos de la naturaleza, sino por el contrario, los aspectos trascendentales *eternos* y *perfectos* de la misma, aquéllos tan inmutables como las cualidades de la realidad inorgánica.³⁵

En otras palabras, el pintor decide como debe ser y aparecer la pierna que usa la sandalia al utilizar su imaginación. Como afirma Baudelaire (2005: 226), “Cuanta más imaginación se posee, mejor hay que dominar el oficio para acompañarle en sus aventuras y superar las dificultades que busca ávidamente. Y cuanto mejor se posee el oficio, menos necesario es hacerlo prevalecer y mostrarlo, a fin de dejar a la imaginación que brille con

³⁵ Para Riegl, esta competencia se manifiesta a lo largo de la historia, siempre que el hombre se ha sentido seguro de su superioridad ante la naturaleza al dominarla, reconociendo también su inferioridad ante las fuerzas que la originaban. Lo cual no sucede con el hombre primitivo influenciado por un *politeísmo infinito*, ni en la Edad Media cuando el arte intenta el mejoramiento de la naturaleza a través de la búsqueda de la belleza espiritual que sin embargo, no logra alcanzar.

todo su esplendor. He ahí lo que dice la sabiduría, y la sabiduría dice también: el que no posee más que habilidad es un animal, y la imaginación que quiere prescindir de ella es una loca”. Este equilibrio entre la habilidad imitativa y la imaginación es, según Baudelaire, la disyuntiva que ocupa al *artista moderno*.

El virtuosismo ilusionista de Platón estaba dirigido al engaño de la razón de la *multitud ignorante*, cuando se mostraba una visión del mundo exterior en concordancia con las expectativas del espectador en la búsqueda de placer, pero que aniquilan las posibilidades de la imaginación. Estas expectativas, como señala Gombrich en *Arte e Ilusión* (2002: 168-169), están relacionadas directamente con la experiencia perceptiva de cada individuo que van de la mano a su vez, con las experiencias pasadas, el conocimiento y los deseos; y si tomamos en cuenta que el pintor actúa como el primer espectador de su pintura, éste decide entonces qué tipo de parecido la obra tendrá con la realidad externa. “El punto crucial en la técnica del impresionismo es que la dirección de la pincelada deja de ser una ayuda para la lectura de las formas. Sin ningún soporte en la estructura, el contemplador tiene que movilizar su recuerdo del mundo visible y proyectarlo en el mosaico; el artista le da al espectador cada vez ‘más que hacer’, lo atrae al círculo mágico de la creación, y le

permite experimentar algo del estremecimiento del ‘hacer’ que fue un día privilegio del artista”.



Claude Monet, *Nymphéas*, 1917.

Se comienza a desarrollar la dialéctica entre el artista y el espectador ejemplificada en el impresionismo, y especialmente en Monet, así lo afirma poéticamente Pierre Schneider (2001: 99), “Le désenchantement est à la mesure de l’enchantement. Ce qu’on prenait pour vision, miracle n’est plus que magie, illusionnisme”. A partir de este momento el ilusionismo toma otras dimensiones, adquiriendo una nueva

cualidad; ya no se trata de lograr el engaño a través de la representación de la realidad tal y como la conocemos, se trata ahora de representar aquello que parece inalcanzable, la invisibilidad de la realidad.



Claude Monet, 24 representaciones diferentes de la *Catedral de Rouen*, 1892-1895.

Manet genera los primeros cambios que conducen al impresionismo, pero es posteriormente Monet quien logra

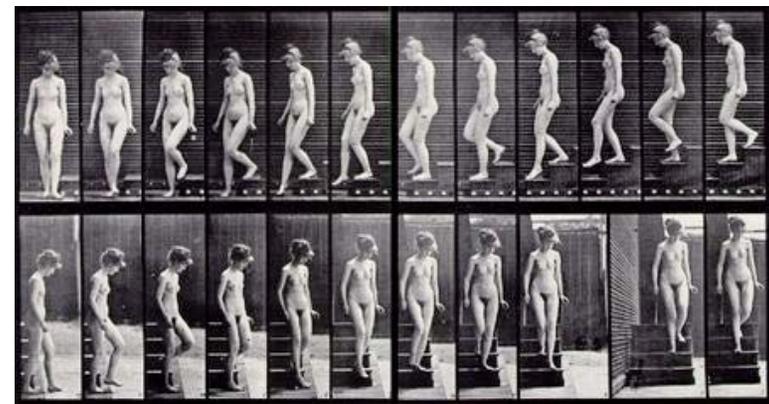
alcanzar la definitiva independencia sobre la forma de la representación cuando la narración y las figuras animadas dejan de ser protagonistas, pasando el paisaje al primer plano, constituyéndose así en el elemento u objetivo principal de la representación.

Con la carga eminente de su temporalidad intrínseca, el ilusionismo toma otras dimensiones, al estar dirigido ahora a la cautivación del espectador, al que sumerge en la mayor de las incertidumbres y lo estimula a percibir aquello que cotidianamente no es visto y hace que el color y la luz dominen la forma, convirtiéndose en el contenido mismo de la pintura al tratar de capturar sus múltiples estadios, tal como se observa en la serie de fachadas iluminadas de manera distinta con el pasar del tiempo, de la Catedral de Rouen.

Según Georges Bataille (2003: 76), “Monet decía que hubiera querido nacer ciego y, al recobrar la vista, ver formas y colores que fueran formas y colores con independencia de los objetos y de sus usos”. El artificio y la ilusión utilizados para representar la realidad del mundo exterior dejan de tener importancia para concentrarse ahora en el

intento de representación de las ilusiones fenomenológicas atisbadas en esa realidad exterior; el espejo platónico aparentemente se hace selectivo y se distorsiona en su función de reflejo absoluto de la realidad.

Otro de los aspectos remarcables en la obra de Monet, es la inclusión de la serialidad múltiple –a la manera de Eadweard Muybridge en sus estudios de locomoción de animales y humanos– de una misma obra para capturar precisamente estos cambios fenomenológicos de la realidad exterior, que no es estática ni perfecta, para captar su instantaneidad. De manera paralela, pero con intereses distintos, Muybridge capturaba y congelaba el movimiento de la acción de una persona o animal, mientras que Monet capturaba y congelaba el movimiento de la luz sobre el paisaje natural o construido.



Eadweard Muybridge, *Descending Stairs*, 1887.

La serialidad es uno de los factores a través de los cuales se comienza a cuestionar, posteriormente en el siglo XX, la valiosa unicidad de la pintura, aunque en el caso de Monet, la unicidad se reafirma en la consumación del instante intangible como testimonio, lo que lo diferencia de la reproducción mecánica que contrariamente oblitera esta unicidad.

Recordemos que en la época, la fotografía era vista como un producto de la industria que invade el mundo del arte empobreciéndolo, una diatriba pública que desata Baudelaire en una afanada, aunque paradójicamente condescendiente crítica del mundo moderno³⁶; y que más tarde Benjamin reafirma al considerar a la fotografía como uno de los factores que producen la pérdida o desintegración del aura de la obra de arte, la reducción de la imaginación que conlleva a una crisis de la percepción por la pérdida de los valores culturales e históricos (1968: 226), “When the age of mechanical reproduction separated art from its basis in cult, the semblance of its autonomy disappeared forever”. Benjamin se refiere a la autonomía

^{ve} Véase, Baudelaire, Charles, *Salón de 1859*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de medusa, 2005, pp.221-294. También Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* y *On Some Motifs in Baudelaire*, en *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, pp. 217-252.

del arte ante otras formas de representación mecánica entendiendo esta autonomía como sinónimo de soberanía; sin embargo, en esa pérdida ganada por la fotografía y el cine, se engrana y afirma definitivamente la independencia del arte ante la realidad exterior, para concentrarse en su propia realidad material y en el acto de la creación pura, con lo que deja atrás a la representación.

La fotografía cambió la manera de percibir el mundo exterior, el encuadre accidental no centrado, así como el cambio en la dramatización de la perspectiva y la compresión de los planos y el fondo, lograda por los nuevos dispositivos ópticos; algunos pintores impresionistas de la época sintieron la necesidad de presentar la instantaneidad de la captura del momento, el congelamiento de una figura en movimiento, el cambio de la luz en un objeto. Así lo confirma Pierre Schneider al referirse a la nueva visión de la fotografía (1968: 100), “But most important of all in this new understanding of the visual world was the sense of the instantaneous, of the fleeting impression of reality frozen for all time. It was this above all, that would become the chief preoccupation of the impressionist painters and endure as a quality of much of modern art”.

Muchos de los pintores impresionistas comenzaron a utilizar la fotografía para realizar sus retratos y de esta manera evitar las largas sesiones que terminaban agobiando a los modelos, así como para realizar estudios anatómicos que sólo la instantaneidad de la fotografía permitía ver, como sucede en el caso de Edgar Degas y sus bocetos realizados a partir de sus propias fotografías o las de Muybridge y otros fotógrafos de la época. De acuerdo con Imbernón García, el movimiento registra la época (2005: 4), “De ahí que el problema que plantea Monet de la relación luz/forma tenga para Degas menos interés que el de la forma en movimiento y el movimiento dentro del espacio y el de la definición de ese espacio alrededor de la figura”.

La fotografía permitió ver instantes de las diferentes posiciones del movimiento, habilitándolo a entender y corregir los errores cometidos por los pintores y escultores, como comenta Paul Valéry (1960: 41), “Between the state of vision as mere *patches of color* and as *things* or *objects*, a whole series of mysterious operations takes place, reducing to order as best it can the incoherence of raw perceptions, resolving contradictions, bringing to bear judgments formed since early infancy, imposing continuity, connection, and the systems of change which we group under the labels of *space, time, matter* and *movement*”. Un cambio de espacio, tiempo y movimiento que claramente puede apreciarse en la

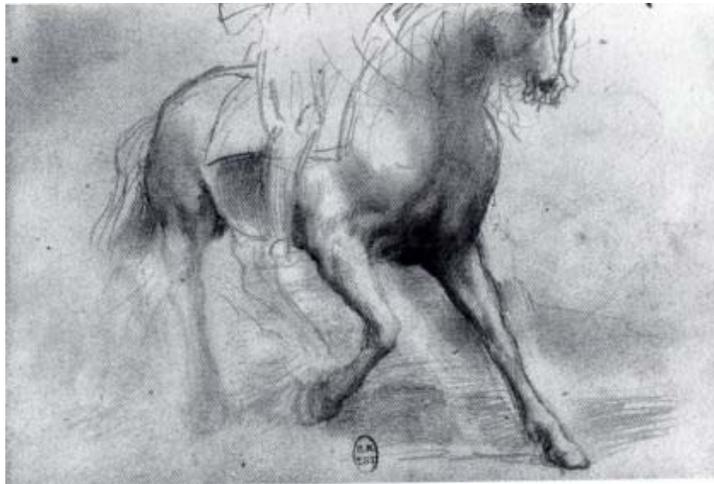
pintura *Bailarinas detrás del escenario* de 1895, que surge a partir de la superposición de placas de negativos de diferentes fotografías tomadas a una misma modelo.



Izquierda: Edgar Degas, Fotografías combinadas, 1895.
Derecha: Edgar Degas, *Bailarinas detrás del escenario*, 1895.

Una nueva manera de mirar que permitía corregir en la representación los errores producidos por la imaginación sobre esa realidad inalcanzable por la percepción humana, aquello que el ojo no podía ver y que **ahora la fotografía podía revelar a través de su instantaneidad**, como señala Otto Stelzer (1981: 105), “Las escenas de hipódromo de Degas son prueba de la influencia fotográfica. Pintó caballos con las patas en una postura que sería impensable sin la mediación de las instantáneas fotográficas, puesto que ya en el trote el ojo humano es incapaz de captar con exactitud el ritmo

de movimiento de las cuatro patas de un caballo". Con Degas la forma de la representación adquiere otras magnitudes al lograr la independencia de las limitaciones que puede ofrecer la mirada humana sobre la realidad.



Edgar Degas, Copia del caballo de Anthony van Dick, Charles V, 1858-59.

Independencia de la forma

“But what is the essence and content of our consciousness? – The inability to apprehend reality!

For that matter, the truth concerning reality actually doesn’t interest us in the least. What interests us is changes in the manifestations of the perceptible.

But these changes, as is known, are also only changes in the formal point of view – illusions. We believe in these illusions; we accommodate ourselves to them and strive to prescribe to one nerve center or another an appropriate response”.

Kasimir Malévich

La pintura deja de imitar definitivamente el mundo exterior para iniciar su apropiación estética, el reencuentro con su propia naturaleza y realidad más allá de la simple o compleja realidad capturada, que además era un hecho no sólo iniciado inconscientemente por Manet, sino que descansaba latente desde la antigüedad, como se puede observar en la tercera de las anécdotas contadas por Plinio a la que hacemos referencia para construir la trilogía que ha

servido para desarrollar esta evolución de la pintura hasta llegar al siglo XX.

Se trata de la historia de Apelles y Protógenes, donde el placer de la experiencia estética del dibujo y la necesidad de hacer pinturas de la esencia de la pintura misma prevalece ante la representación de la naturaleza.

La historia cuenta que Apelles llega a la isla de Rodas para ver los trabajos de Protógenes, pero éste no estaba en su estudio. Sobre una tela que se encontraba en el estudio, Apelles dibuja una línea tan fina que se acercaba a la perfección. Cuando Protógenes regresa, nota la línea y reconoce la mano de Apelles, por lo que dibuja encima otra línea de color diferente y más fina que la anterior. Apelles regresa y pinta otra línea, esta vez tan fina que no podía pintarse otra. Aceptando la derrota, Protógenes

decide que la tela debía permanecer de esa manera para ser admirada por la pura virtuosidad estética.

Estas tres líneas resumen la posibilidad de la pura experiencia estética, hecho, sin embargo, anacorético dentro del desarrollo del arte que comienza a hacerse evidente sólo a principios del siglo XX, porque el arte siempre había servido para algún otro fin específico, como nos lo recuerda John Hospers en *Introductory Readings in Aesthetics* (1969: 4), “One is tempted to say that they are created specifically for the purpose of being enjoyed aesthetically, but this is probably not true in all cases: many of the acknowledged masterpieces of the world’s art were created to serve God, or to reform the world, or to express the artist’s feeling, or to keep the artist’s body and soul together-or at any rate, to do these things *as well as* to stimulate aesthetic contemplation”.

La reducción analítica de los elementos

"Art is a harmony parallel to nature".

Paul Cézanne

Esta condición independiente de la pintura encuentra sus raíces evolutivas directas en el siglo XIX, en este caso con la obra de Paul Cézanne, cuando la pintura comienza a centrarse en el contenido mismo de la forma, más que en el contenido temático. Es decir, y para recapitular, si Manet inaugura la independencia del artista con respecto al significado de la forma y Monet desarrolla lo iniciado por Manet en relación con la forma de representación que se convierte en contenido, es Cézanne quien desarrolla el proceso definitivo de desvinculación de la tela o la superficie pictórica con la realidad externa, al reducir a elementos básicos (*things*) la totalidad de la naturaleza que además incluye a todos los seres vivos.

El pintor y crítico francés Maurice Denis en 1890 señaló que (1986: 24), "un cuadro antes de ser un caballo de batalla, un desnudo, o la anécdota que sea, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores conjuntados con un cierto orden". Este argumento evidencia la condición material de la pintura constituida por la superficie plana y su condición bidimensional donde se disponen áreas de colores en una determinada disposición formal. El salto hacia la abstracción conduce así a la búsqueda de la objetivación de los procesos operativos propios de la pintura.



Paul Cézanne, *Mont Saint-Victoire*, 1902-04.

La representación del mundo real bajo los parámetros renacentistas de la perspectiva centralizada deja de

tener importancia para concentrarse en su propio punto de vista o interpretación de esa realidad externa. Y aunque Denis realiza su afirmación en referencia directa a la obra de Gauguin, por el uso crudo del color plano y puro que hace en sus pinturas, y aunque se trata de un asunto que ameritaría una larga discusión, **es Cézanne quien activa los procesos de abstracción**, como lo manifiesta también Denis en otro texto donde establece una excelente comparación entre Manet, Gauguin y Cézanne (2003: 16), “We shall distinguish at once the objectivity of Manet; that he imitates nature ‘as seen through his temperament’, that he translate an artistic sensation. Gauguin is more subjective. He is a decorative, even a hieratic interpretation of nature. Before the Cézanne we think only of the picture; neither the object represented nor the artist’s personality holds our attention. We cannot decide so quickly whether it is an imitation or an interpretation of nature”. Denis establece claramente el equilibrio existente en la obra de Cézanne entre el mundo objetivo y el subjetivo a través de los cuales se activan, si bien aún de manera incipiente por su ineludible apego a la naturaleza, los procesos de abstracción subsiguientes en la pintura a partir de la reducción a elementos geométricos básicos, la estructura y el color.

En una de sus reflexiones sobre arte plasmadas en sus cartas, en este caso a Émile Bernard en 1904, Cézanne claramente explica la constitución geométrica de la realidad externa, su esencia pintada, dejando en entredicho la necesidad de hacer menos profunda esa realidad pintada para lograr alcanzar con su horizontalización, aplanarla para así sentirla más que simplemente visualizar esa realidad (2001: 29), “Let me repeat what I told to you when you were here: Render nature with the cylinder, the sphere, and the cone, arranged in perspective so that each side of an object or of a plane is directed toward a central point. Lines parallel to the horizon give breath, that expanse of nature –or if you prefer, of the landscape– that the *Pater omnipotens oeterne Deus*, spreads out before our eyes. Lines perpendicular to this horizon give depth. Now nature exists for us humans more in depth than on the surface. Therefore, into our vibrations of light, represented by reds and yellows, we need to introduce sufficient blues to make one feel the air”.

Nikolai Tarabukin³⁷, en su temprano texto de 1922, *Del caballete a la máquina*, nos describe claramente cómo

³⁷ Importante teórico ruso, quien desarrolla a principios del siglo XX un completo análisis de los fundamentos de las nuevas formas del arte de vanguardia en Rusia.

la pintura a partir del siglo XIX con los impresionistas franceses comienza a perder contenido temático e ideológico para desarrollar el contenido pictórico en el que la planitud o bidimensionalidad propia de la tela se impone ante lo ilusorio tridimensional (1977: 38), “En pintura, paralelamente a la desaparición progresiva del tema y de todos los elementos, accesorios que no derivaban de la estructura material de la obra, se libró una batalla encarnizada contra los elementos ilusionistas de todo tipo para construir formas planas. En pleno apogeo, el impresionismo, movimiento esencialmente ilusionista, genera una reacción en el interior de su propio grupo: fue Cézanne quien situó el color por encima de la ilusión luminosa que se esforzaban en encontrar los impresionistas y en especial los neo-impresionistas³⁸.

³⁸ Como se conoce, estas ilusiones se basaban en la mezcla óptica de los colores que se ejemplifica claramente en el puntillismo de Seurat, a través del cual dos colores situados uno junto al otro se mezclan a través de nuestra percepción convirtiéndose para nuestros ojos en un tercer color, noción que se basa en la *Ley de los contrastes simultáneos de los colores* de M. E. Chevreul; véase,

A partir de Cézanne, la reducción analítica del mundo fenoménico dirige toda su atención hacia la estructura material real de la tela, es decir: el color, la textura, la construcción y el material propiamente dicho. De esta manera los elementos utilizados para crear la ilusión del espacio tridimensional en la tela plana como la luz y la perspectiva son descartados para hablar ahora de composición y construcción de obras a través del color, líneas y superficies planas, o como acota Tarabukin (1977: 39), pasamos: “De la representación ilusionista a la construcción realista”.

Rewald, John, Georges Seurat, Kessinger Publishing, Montana, 2006, pp. 6-7.

La doble realidad del collage

*“The **papiers collés**³⁹ in my drawings have also given me a kind of certainty”.*

George Braque

En 1912, con la aparición del collage, la tradición pictórica continúa resquebrajándose, ahora por la combinación en una misma superficie de la realidad pintada y objetos reales, que inicialmente fueron recortes de papeles impresos pegados sobre la superficie de la tela. Allan Kaprow (1966: s/n), inteligentemente describe este momento en el que tres realidades se mezclan, “Which was the real –the paper that, as a substance, was different from the canvas; the cut-out image which began on the paper and merged with the painted image on the canvas; or the print on the paper which told you it was wallpaper or advertisement (from the outside, *realer* world) and thus could no be part of painting? All was kept precariously in check by the conventional shape of the field. To alter this by making it organic or irregular would be, as many current experiments have found out, to discover that painting became a single painted thing rather than a reference to objects in space”.

³⁹ Nuestras negritas en el texto original aparece en cursivas.

En este momento se produce un gran salto en el devenir de la independencia de la pintura, como pintura pura, al dejar de ser una representación imitativa de la realidad y constituirse en una especie de representación antagónica de la realidad, es decir, en otra realidad. Sin embargo, para los cubistas, a pesar de alejarse de la concepción euclidiana del espacio, su constitución se mantenía fuertemente ligada al mundo exterior o mejor al concepto de ese mundo exterior del que querían alejarse.

Guillaume Apollinaire, en sus escritos sobre la pintura moderna de 1912 (1992: 180), realiza una comparación con la música que claramente explica las intenciones de este cambio, “In listening to a concert, the music-lover experiences a joy qualitatively different from that he experiences in listening to natural sounds, such as the murmur of a stream, the rushing of a torrent, the whistling of the wind in the forest, or to the harmonies of human language founded on reason and not on aesthetics”. El espejo ideal de Platón en el que se reflejan las imágenes del mundo

exterior deja de tener vigencia para reflejar ahora sólo su propio reflejo. Pero el nuevo ideal todavía requería andar por un tiempo hasta poder ser realmente alcanzado, ya que este reflejo se constituía a través de las imágenes intelectuales que asumían una condición temporal que se basaba en el cambio de la realidad exterior.



Pablo Picasso, *Still Life with Chair-Caning*, 1912.

La visión de Tarabukin es bastante clara sobre este proceso, desarrollando en *Por una teoría de la pintura*, sus argumentos a través de la aplicación de lo que él llama

“método formal productivista”⁴⁰; en su análisis (1977: 117-118) Tarabukin reconoce claramente tres respuestas de la conciencia artística ante el problema de la forma:

⁴⁰ Se basa en el análisis de las obras de arte en dos momentos: el primero, que se refiere a lo material y se centra en los elementos de la forma acabada como el color, factura y la forma de representación, y el segundo, que se ocupa del proceso de creación de esa forma, la construcción y organización del material.

Recordemos que en la segunda mitad del siglo XIX aparece la llamada *Connoisseurship*, corriente en la que el crítico asumía un papel determinante aunque sumamente intuitivo, arbitrario y subjetivo, y principios del siglo XX en el intento por alcanzar una visión objetiva de la obra de arte surge una rivalidad entre los postulados formalistas como los de Schmarsow, Fiedler y Wolfflin, y los postulados más idealistas desarrollados a partir de la Escuela de Viena. Véase Ivars, J. F., *La formación de la historiografía*, en Bozal, Valeriano, (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I (1996: 132-147).

Sin embargo, en Rusia, a principios del siglo XX el discurso de la Teoría del Arte se aleja del discurso del resto de Europa debido a los cambios sociales y políticos producidos con la Unión Soviética, donde la teoría del arte debía responder a prácticas innovadoras como el suprematismo y el constructivismo; la teoría de Tarabukin es un intento por complementar el método formal para lograr una lectura global que abarque también el contenido y el aspecto ideológico de la obra.

- El realismo ingenuo, del cual Cézanne es protagonista, la forma pictórica se reduce a la forma del volumen del objeto de la realidad a través de los elementos básicos: el cono, el cubo, la esfera, pero que sigue manteniendo un carácter ilusionista debido al uso de la perspectiva y la luz.
- La respuesta racionalista propia del cubismo primitivo, donde ya no existe una limitación por parte de la percepción visual de la realidad del objeto ante la forma pictórica, también reducida a volúmenes y determinada por el artista sin la presencia de elementos como la perspectiva, la luz y la sombra. Sin embargo, aunque se impone el componente intelectual ante el visual, al intentar expresar la esencia verdadera y un conocimiento más profundo de la realidad, se trata de una forma ligada fuertemente aún a la representación de la realidad del objeto.
- Y la respuesta intuitivo-formal, donde la forma pictórica es la forma material de la obra, finalmente ésta se independiza de la realidad del objeto, o podríamos decir, encuentra otras múltiples realidades del objeto, características que se inician con el cubismo que parte de la representación, no ya del objeto, sino de la creación de formas pictóricas a partir del concepto abstracto del objeto.

Ahora bien, existe otro aspecto que Tarabukin no incluye dentro de sus categorías y que resulta determinante en el entendimiento del desarrollo del arte de la época; se trata del interés creciente por las ideas sobre la cuarta dimensión, un tema que preocupó a científicos y pensadores a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

La cuarta dimensión o la creación pura

“The blue colour of the sky has been overcome by the Suprematist system, it has been broken through and has entered into white, which is the true actual representation of infinity and therefore freed from the colour background of the sky”.

Kasimir Malévich

Charles Howard Hinton desarrolla básicamente el primer sistema filosófico sobre la cuarta dimensión publicado en 1904 en el que plantea (1997: 1), “With greater development of man there comes a consciousness of something more than all the forms in which it shows itself. There is a readiness to give all the visible and tangible for the sake of those principles and values of which the visible and tangible are representation. The physical life of civilized man and of a mere savage are practically the same, but the civilized man has discovered a depth in his existence, which makes him feel that that which appears all to the savage is a mere externality and appurtenage to his true being.

Now, this higher –how shall we apprehend it?”.

En el mundo del arte, estas ideas se manifiestan específicamente a partir del

discernimiento de nuevas realidades en términos de su posible visualización. De otra manera, pero en términos similares, también Le Corbusier en su célebre texto sobre *L'espace indecible*⁴¹ (1998: 54) planteaba esta situación, “Las perspectivas «a la italiana» nada pueden; es otra cosa lo que ocurre. A esta cosa se le ha bautizado cuarta dimensión y ¿por qué no? puesto que es subjetiva, de naturaleza incontestable pero indefinible, no euclidiana”.

Así, los impresionistas, como ya hemos podido apreciar en páginas anteriores, incipientemente establecen la primera ruptura con la perspectiva renacentista, pero siguen conservando un único plano visual. La ruptura definitiva con la visión centralizada de la realidad, legado de la perspectiva renacentista, es lograda por los cubistas para pintar ahora un objeto desde la perspectiva del pintor, la cual se materializa a su vez desde diferentes perspectivas simultáneas en el intento por capturar al

⁴¹ Existe otra traducción de este texto, muy popular por encontrarse fácilmente en internet, realizada por Marisa Pérez Colina, quien en lugar del término *indecible* utiliza *inefable*.

objeto o personaje tanto en su exterior como en su interior.



Pablo Picasso, *Retrato de Vollard*, 1910.

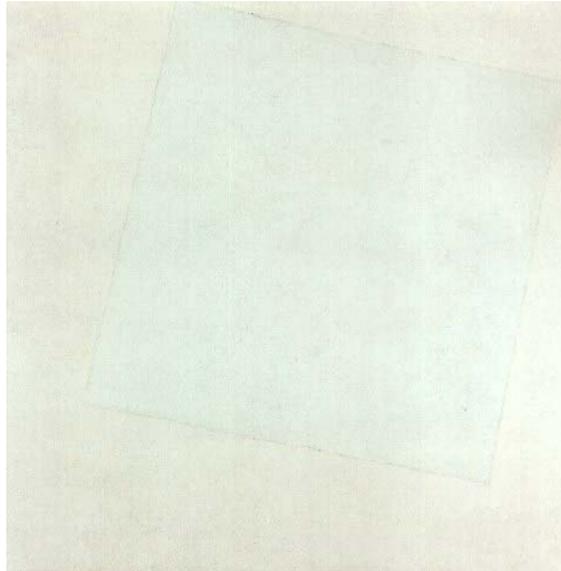
Esta materialización puede observarse claramente en la distorsión creada por los pequeños e innumerables planos que conforman el retrato de *Vollard*, de Picasso, en cual se constituye en un intento por llegar a expresar otras dimensiones más allá de las usualmente conocidas, de tal forma de liberar la experiencia. Lawrence Krauss afirma

que en aquellos tiempos (2005: 87), "... the ultimate goals of the mathematicians and the artists were similar: to compel us to use our minds to liberate ourselves from the confines of our experience".⁴²

Dentro de la última categoría planteada por Tarabukin, conducente a la abstracción por la necesidad de expresar, no ya la realidad externa, sino la realidad interna del artista, su espiritualidad, encontramos igualmente dos vertientes: la organicista y la geométrica, la primera ejemplificada por Kandinsky y la segunda por Malévich y Mondrian, nos encontramos ahora ante un momento determinante del arte moderno, como lo señala Donald Kuspit (2004: 102), "For Kandinsky, Malevich, and Mondrian internal reality had a completely different dynamic than external reality. Initially they projected the former into the latter –which is the primal creative-imaginative act that gives external appearances depth of meaning, making them seem

⁴² Para una lectura más profunda sobre el ambiente intelectual de la época, con respecto al entendimiento de la realidad y la naturaleza, véase Krauss, Laurence M., *From Flatland to Picasso*, en *Hidding in the Mirror*, Viking Penguin, New York, 2005, pp. 72-90.

really real– but later they elevated the internal over the external as the primal source of ‘real’ (aesthetic) experience and art”.



Kasimir Malévich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*.
Óleo sobre tela, 79,4 x 79,4 cm, 1918.

Con la obra de Kasimir Malévich, la independencia de la forma con respecto a la representación llega a su máxima expresión a principios del siglo XX, una obra que se mueve entre los límites de la

creación total a través de la reducción mínima.

Malévich ejemplifica, gráfica y sintéticamente, las categorías expresadas por Tarabukin, reduciéndolas a tres en su manifiesto suprematista *The Non-Objective World* (2003: 41), a través de lo que él denomina “Analytic investigation of form development in the pictorial cultures of Cézanne, Cubism and Suprematism”. Una cultura pictórica que comienza a manejar la descomposición del objeto hasta que con el suprematismo consigue la desaparición del mismo, del objeto representado.

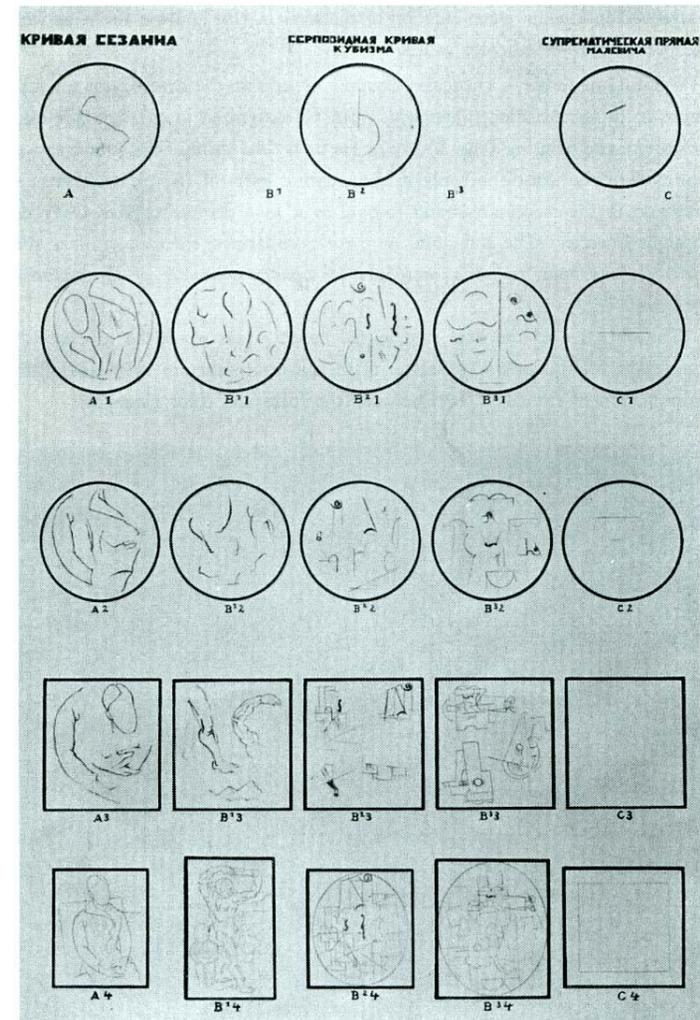
En su explicación del espacio cuatridimensional, Hinton utiliza el famoso mito de la caverna de Platón⁴³ (1997: 2-3), para iniciar su planteamiento sobre una analogía dimensional aplicable para entender la cuarta dimensión, en la que el mundo real es al mundo de las sombras como nuestro mundo real tridimensional es al mundo superior de la cuarta dimensión. Según Hinton, Platón utiliza esta metáfora (1997: 2), “To portray the relation between true being and the illusions of the sense

⁴³ Para la lectura del mito véase, Platón, *La República*, Libro Séptimo, Panamericana Editorial, Bogotá, 1993, pp. 267-305.

World”, para mostrar la relación entre el ser verdaderamente y la ilusión del mundo sensorial, es decir, para establecer la diferencia entre la realidad y la ilusión del mundo que se percibe a través de los sentidos.

Platón propone imaginar una raza de hombres encadenados dentro de una caverna desde su nacimiento, de tal forma que lo único que pueden visualizar es la pared que tienen frente a ellos. Detrás de estos hombres se encuentran objetos y otros hombres que se mueven de un lado al otro al caminar y hablar entre ellos. Los hombres encadenados piensan que la única realidad existente son las sombras bidimensionales que se proyectan, sin comprender que ellos constituyen realidades tridimensionales.

Es interesante resaltar que, en el final del mito, alguien del exterior visita la caverna e intenta explicarles la verdadera realidad, pero los prisioneros lo toman por loco. Así como las sombras son proyecciones bidimensionales de un mundo tridimensional, podríamos nosotros, seres tridimensionales, ser proyecciones de un mundo cuatridimensional.

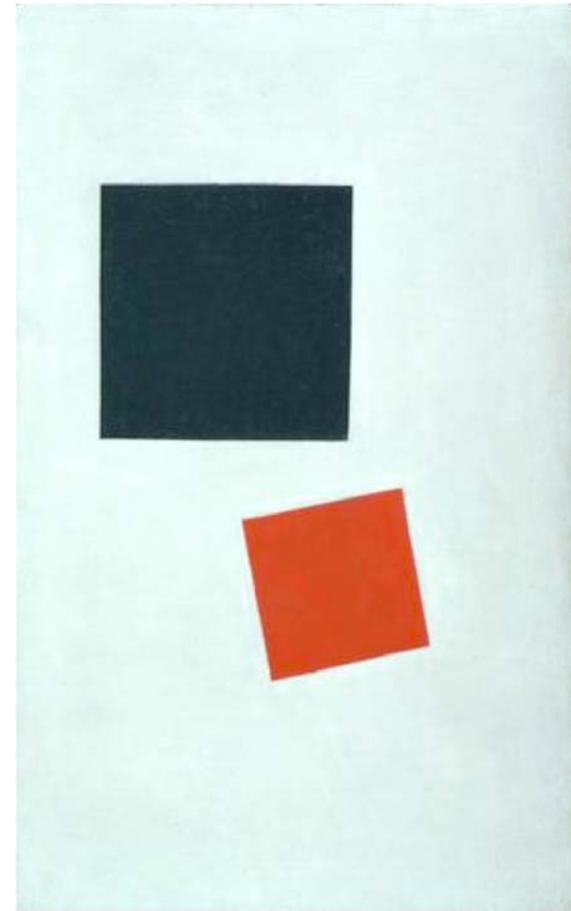


Kasimir Malévich, *Analytic investigation of form development in the pictorial cultures of Cézanne (A, A1, A2, etc.), Cubism (B, B1, B2, etc.) and Suprematism* (C, C1, C2, etc.).

Este otro mundo dimensional es básicamente lo que artistas como Malévich intentan presentar; la forma de la representación bidimensional, no ya de la realidad tridimensional, sino de la realidad de un mundo superior que se rige bajo los preceptos de la cuarta dimensión, movimiento que Malévich denominó suprematismo, que se inscribe dentro de los estados supremos de la conciencia, una realidad suprema que establece que el mundo objetivo (tridimensional conocido) es insignificante (2003: 67), “To the Suprematist the visual phenomena of the objective world are, in themselves, meaningless; the significant thing is feeling, as such, quite apart from the environment in which it is called forth”. Estas ideas quedan claramente expresadas en su pintura, *Painterly Realism: Boy with Knapsack – Color Mases in the Fourth Dimension* de 1915, en la cual con el título, a diferencia de la opinión emitida por de Peter Schjeldahl⁴⁴, Malévich revela la problemática dimensional expresada en la

⁴⁴ Véase Schjeldahl, Peter, *The Prophet. Malevich's revolution*, *The New Yorker*, Junio 2, 2003. En este artículo Schjeldahl opina que el título en este caso es imprudente, seguramente debido a que le resulta incomprensible, como él mismo expresa (s/n), “Malevich insisted that he painted in four and, later, five dimensions. Having consulted his own arcane writings on the fifth dimension, which he termed ‘economy’, I conclude that we’re not meant to understand”.

pintura en la que el niño y la mochila no son reconocibles a través de la razón pura sino de una *nueva realidad* que se manifiesta a través de la intuición.



Kasimir Malévich, *Painterly Realism: Boy with Knapsack – Color Mases in the Fourth Dimension*, Óleo sobre tela, 71,1 x 44,5 cm, 1915.

Para alejarse del mundo objetivo, Malévich crea el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* en 1913, el cual se distanciaba de toda similitud objetual con el mundo real percibido para concentrarse en lo que él llama (2003: 78), “the expression of pure feeling”. El mundo ilusorio bidimensional alcanza nuevas perspectivas dentro de las cuales se plantea la representación del sentimiento como elemento superior de otra dimensión que nos lleva a la representación de un mundo *no-objetivado*.

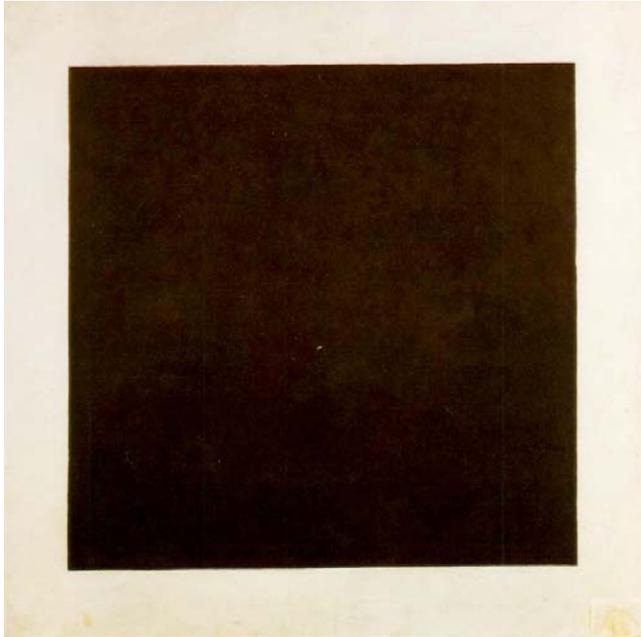
Un mundo *no-objetivado* que trasciende la realidad al estar basado en la imposibilidad misma de entender esta realidad desde una posición absoluta, existen ahora variadas y cambiantes posibilidades que nos brinda la percepción, que no son otra cosa más que ilusiones. Malévich define esta problemática entre la realidad e ilusión, que además constituye para él, la clave para comprender los lugares más profundos de nuestra conciencia (2003: 21), “For that matter, the truth concerning reality actually doesn’t interest

us in the least. What interests us is changes in the manifestations of the perceptible.

But these changes, as is known, are also only changes in the formal point of view –illusions. We believe in these illusions; we accommodate ourselves to them and strive to prescribe to one another an appropriate response. If this were possible –if one were able to turn the individual brain centers on and off at will, it is conceivable that he could call forth a definite activity outside of consciousness through the mechanical action of a directing influence from person to person. The conception of the perceptible could likewise be altered through the mechanical administration of new normalizing ideas”.

Con la propuesta de Malévich, el arte sobrepasa los límites de la representación para alcanzar la abstracción pura, esa que no depende ya del mundo de los objetos, donde se obtiene el sentimiento puro a través de ilusiones de la percepción; **pasamos del arte visual al arte que no necesita ser visto, sino sentido.** Pasamos de la representación a la creación pura donde la única realidad es el sentimiento, **la verdad platónica se convierte ahora en forma**

pura, en composiciones creadas por el artista y donde la imitación finalmente comienza a perder su batalla.



Kasimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*,
Óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm, 1915.

En el siguiente punto veremos cómo la independencia del contenido conduce con Marcel Duchamp, a representar una realidad imposible, no ya un mundo superior, sino simplemente la presentación de un mundo ilusorio como ironía de su propia realidad impresentable.

Independencia del contenido

*“On the other hand, in **Étant Donnés**, she appears as an exterior without an interior, an empty carcass, a hollow mold, a shell, an illusion”.*

Jean Clair

Retornemos ahora al tema del contenido. La independencia del contenido, iniciada indirectamente por Courbet evoluciona, bajo las bases de la teoría hegeliana sobre el contenido de la realidad en lugar de la inmediatez de la realidad externa, en los últimos años del siglo XIX expresada por los impresionistas y se refleja directamente en los manifiestos planteados en las teorías simbolistas. Como lo expresa en 1891 Albert Aurier, en *Symbolism in Painting: Paul Gauguin* (1968: 90), “The normal and final end of painting, as well as of the other arts, can never be the direct representation of objects. Its aim is to express Ideas, by translating them into a special language”. Ahora no sólo es suficiente el cambio de tema de la realidad exterior, y en contraposición a la tendencia realista de la representación que imita la realidad externa,

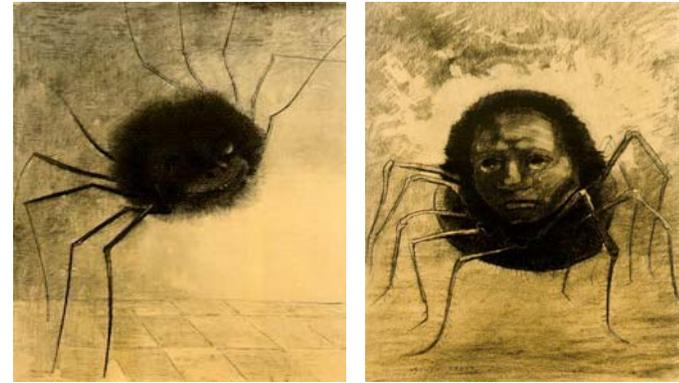
haciendo énfasis en las cualidades visibles de la materia para lograr la mayor de la veracidades ilusionistas, surge en Francia esta tendencia profundamente neo-platónica que se basa en la necesidad de expresión de la *Idea*, la verdadera cosa real, por lo que Aurier la denomina *ideista*.

Para Aurier (1968: 91), “It is necessary, therefore, that the ideistic work does not produce this confusion; it is necessary, therefore, that we should attain such a position that we cannot doubt that the objects in the painting have no meaning at all as objects, but are only signs, words, having in themselves no other importance whatsoever”. La confusión a la que se refiere Aurier es aquella que se produce con el engaño y decepción de las obras ilusionistas o los *trompe l’oeil*; a partir de este momento la relación con la pintura es sincerada, los objetos representados son reconocidos como signos, como puro contenido expresado y no como copia o simulacro de la realidad exterior.

Odilon Redon es, de entre todos los simbolistas, el primero que comienza a mirar no el mundo exterior, sino en el interior de su alma para plasmar sus pinturas y dibujos. A pesar de que los impresionistas buscaban alejarse de la representación foto-realista a través de la valoración

de las pinceladas, de la expresión o captura de la inmediatez de los cambios fenoménicos en sus pinturas, todos estos nuevos valores permanecían ligados a la realidad del mundo exterior. Los simbolistas tratan de ir más allá del mundo visible; a la manera de Baudelaire, tratan de expresar lo inexpressable, lo misterioso, lo sobrenatural, como lo señala Donald Kuspit al referirse a la noción de Romanticismo establecida por Baudelaire (2004: 89), “Modern art truly begins with the awareness of the unconscious –with the turn inward, leading to the discovery of the unconscious—which developed during Romanticism”.⁴⁵

⁴⁵ Según Kuspit, la pérdida del “culto por lo inconsciente” (2004: 90), en lo que él denomina *postart* o el arte de la era postmoderna que encuentra su epítome en el pensamiento y obra de Marcel Duchamp, ha significado el final del arte desde la perspectiva platónica, ya que es el inconsciente, como fuente primaria de inspiración la que otorga al arte su razón de ser y lo mantiene al margen de su propio ocaso, de su banalidad. Kuspit, en su posición fuertemente nostálgica, continúa argumentando que el *postart* en su intento por unificar el arte y la vida a razón de la crítica de esa realidad vivida del día a día se convierte en (91), “an in-between art that glamorizes everyday reality while pretending to analyze it”. Sin embargo, como veremos más adelante, lo que para Kuspit significa el deterioro y fin del arte, es identificado aquí como una de las mayores

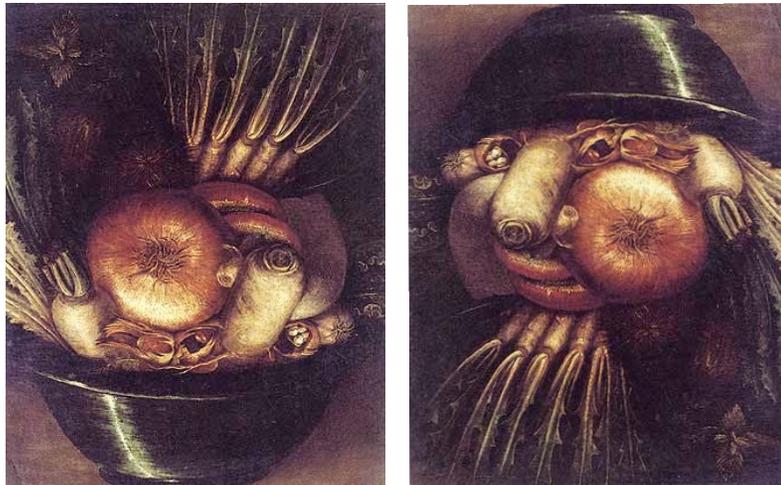


Izquierda: Odilon Redon, *Smiling Spider*, carboncillo, 49,5 x 39 cm, 1881.
Derecha: Odilon Redon, *Crying Spider*, carboncillo, 49,5 x 37,5 cm, 1881.

Por tanto, la mayoría de estos artistas en su búsqueda por comunicar ese mundo intangible, misterioso, desconocido e ideal, proponen un mundo espiritual que se manifiesta en los más variados temas mitológicos y religiosos, donde la imaginación y el subconsciente son protagonistas junto a la apremiante necesidad de plasmar lo absoluto. Vemos entonces como Redon puede adentrarse, a través de sus pinturas, en dominios inexplorados e invisibles, una visión interior que va desde el mundo microscópico hasta el mundo espiritual y de ensueño, en el que Dios puede aparecer como una araña que sonríe sarcásticamente o que nos abruma de

liberaciones del arte en términos de la representación para establecer infinitas posibilidades en el restablecimiento de la apariencia del arte a partir de su contenido.

manera plena con su mirada llorosa y triste. Redon da paso a los surrealistas, quienes plasman el contenido simbólico de los sueños a través del pensamiento irracional, fuera del control manipulador de la razón, que se expresaba a través del inconsciente psíquico particular de cada artista. La representación objetiva e ilusionista del mundo exterior deja de ser una prioridad para la pintura, para dar paso a la representación de las ilusiones del pensamiento como vía de comunicación.



Giuseppe Arcimboldo, *The Vegetable Gardener*, óleo sobre madera, 1590, Museo Cívico Ala Ponzzone, Cremona, Italy, Izquierda: Pintura original, Derecha: La pintura invertida.

Para los surrealistas, el inconsciente permite ver la realidad externa a partir de la irracionalidad misteriosa del pensamiento y de los sueños. Pero antes de adentrarnos en el tema de los surrealistas, debemos hacer una pausa para desempolvar la figura de Giuseppe Arcimboldo, artista italiano renacentista perdido y olvidado en la historia del arte entre las propuestas manieristas del siglo XIV, hasta que fue rescatado por los surrealistas, quienes vieron en él y en sus pinturas un antecedente lejano que se adelantó a su tiempo.⁴⁶

La rareza de sus pinturas está cargada de un imaginativo juego visual unido a una particular destreza pictórica impregnada de un alto detallismo, donde la alegoría se manifiesta a través de rostros compuestos por la yuxtaposición de elementos de la naturaleza, en especial se trata de naturalezas muertas que cobran vida cuando la visión repentinamente nos deleita con la humanización, que nos permite descubrir rostros

⁴⁶ En 1936, Alfred J. Barr Jr. organiza la exposición *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en cuyo catálogo se incluye tanto a Redon como a Arcimboldo, ambos son vistos por Barr como antecesores de una nueva línea de propuestas que se desarrolla a partir de las posibilidades de lo fantástico.

simbólicos contruidos con vegetales, frutas y flores relacionados con las estaciones del año.

Poco se conoce de los motivos que llevaron a este pintor a realizar semejantes construcciones, en las que la imaginación permite la reconstrucción de la realidad externa a partir no ya de la mimesis tradicional, sino de una representación lúdica y delirante; que además en algunos casos como en la pintura *The vegetable gardener*, es la reversibilidad, inducida por el título de la obra, la que nos proporciona la ilusión aparentemente irracional de un rostro, en lugar de la versión ilusionista de vegetales apiñados sobre un recipiente de cocina.

Una metáfora razonable, como sugiere Roland Barthes (1985: 138), al cuestionar todo el sistema de la pintura tradicional porque más allá de la extraña combinación inicial de elementos Arcimboldo logra combinar dos significados diferentes en una misma pintura, para Barthes (1985: 141) “Everything signifies and yet everything is surprising. Arcimboldo makes the fantastic out of the familiar: the total has another effect than the adding up of parts: we could say that is the remainder”. Se trata de vegetales y otros elementos que mágicamente reclaman un nuevo enfoque perceptual para transformarse en irritantes facciones que nos dibujan un rostro, otra historia.

Arcimboldo logra el cuestionamiento del sistema pictórico desde la maestría de la técnica, pero a diferencia de van Hoogstraten –para quien la perfección en la representación se lograba a través de la trampa del ojo que confundiría lo real con lo representado–, Arcimboldo engaña al ojo que a simple vista y a la distancia sólo distingue el semblante de un rostro que con el acercamiento se convierte en imágenes apiñadas de frutas, vegetales, hojas y ramas que en conjunto conforman el grotesco retrato que sonrío sin boca y sin dientes ante el acto del reconocimiento. El desafío a la tradición ilusionista se produce al revertir el engaño para alcanzar un nuevo sentido cuando la mirada se topa con lo inusual, lo inesperado de una realidad que no es conocida, catalogándola entonces de irracional en el intento de justificar el desconcierto.

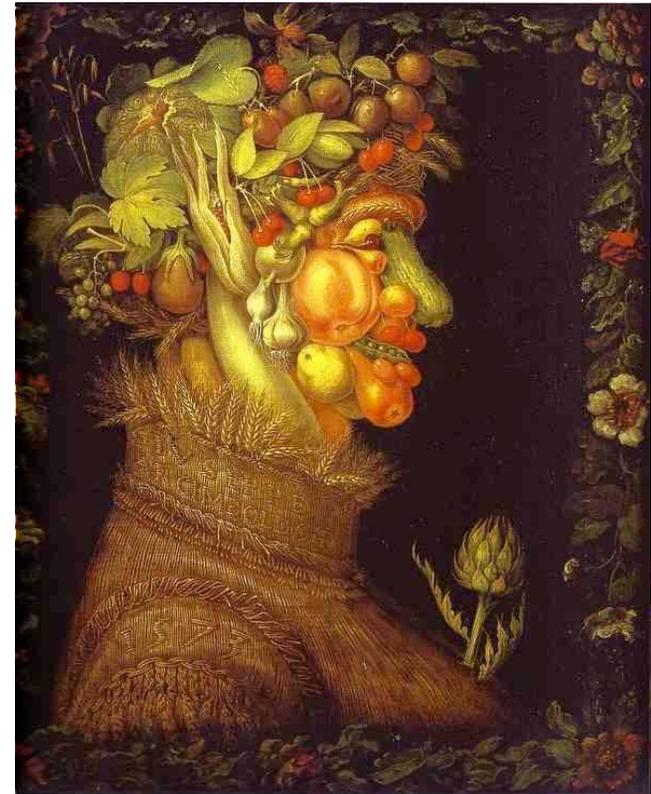
Se trata de la reversibilidad entre los objetos reales pintados y la reconstrucción enriquecedora de figuras, como lo señala Apollinaire en el prefacio de la obra de teatro que estrena en París en 1917 *Les Mamelles de Tiresias*

(2007), “L'idéalisme vulgaire des dramaturges qui ont succédé à Victor Hugo a cherché la vraisemblance dans une couleur locale de convention qui fait pendant au naturalisme en trompe-l'œil des pièces de mœurs dont on trouverait l'origine bien avant Scribe, dans la comédie larmoyante de Nivelles de la Chaussée.

Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir”. La creación de la rueda, en lugar de copiar la pierna del hombre para imitar la acción de andar, el contenido misterioso que se esconde debajo de la forma inicial percibida que alegóricamente es expresado determina el cambio en la propia forma, en su representación tradicional.

En la ilusión creada del rostro de primavera, verano, otoño o invierno subyace el intento de Arcimboldo por alejarse de las limitaciones adquiridas por la realidad externa al cuadro, especialmente en las pinturas reversibles en las que la apariencia inicial nos remite a una construcción tradicional *Trompe l'oeil* de la realidad exterior, pero que al

invertirla aparece ese secreto antes escondido, ese contenido que se nos revela de manera fascinante como un rostro en el que las cebollas, champiñones y tubérculos dejan de ser tales para convertirse en facciones, porciones y órganos de un rostro, en orejas, mejillas, ojos, nariz, boca y barba.



Giuseppe Arcimboldo, *Summer*, 1573, Museo del Louvre.

La representación de la realidad exterior como fin era rechazada por los manieristas, quienes intentaron utilizar la representación fantástica de la realidad como medio para establecer una idea.

Giancarlo Maiorino en su interesante texto sobre el mundo de lo grotesco y la excentricidad manierista, establece claramente las similitudes y diferencias entre la propuesta de Arcimboldo y aquella de los surrealistas (1991: 105), “At first the mannerist turned away from reality and denied any other possible realm before the surrealist began to look for other worlds. Likewise, one mastered simple puzzles before the other ventured to tackle the more complex method of enigma”.

Sin embargo, ambas propuestas poseían una doble visión o concepción de los objetos; Maiorino continúa acotando, valiéndose de una cita de De Chirico de su *Metaphysical Art*, que (107), “Both styles shared a double vision of the art object, which shows ‘two aspects: one current one which we see nearly always and which is seen by men in general, and the other which is spectral and metaphysical and is seen only by rare individuals in moments of clairvoyance’. In both instances, the object is and is not there. However

self-effacing, the co-presence of similarity and dissimilarity is at once real and unreal”. La duplicidad, la ambigüedad, de la imagen en términos de lo que podía representar más allá de la mimesis de la realidad, es un interés compartido que para los manieristas comienza como un juego metafórico que llega a convertirse posteriormente, con los surrealistas, en juegos intelectuales que buscan la participación del espectador en el discernimiento del enigma planteado.

En la pintura *El jardinero de vegetales*, de Arcimboldo, el título nos remite a un juego de significado escondido ante la primera mirada que no ve más que una tradicional naturaleza muerta, cuando al invertirla, el título y la imagen adquieren otro sentido, un nuevo significado. Los surrealistas, al igual que lo hizo Arcimboldo, intentan representar físicamente la realidad inmersa en

sus pensamientos, así lo señala Georges Hugnet en su artículo *In the Light of Surrealism*, a través de las palabras de Marx Ernst (1968: 37), "... making it possible to certain men to represent on paper or on canvas the dumbfounding photograph of their thoughts and desires".

De pensamientos a significados

“Surrealism, although a special part of its function is to examine with critical eye the notions of reality and unreality, reason and irrationality, reflection and impulse, knowledge and ‘fatal’ ignorance, usefulness and uselessness, is analogous at least in one respect with historical materialism in that it too tends to take as its point of departure the ‘colossal abortion’ of the Hegelian system”.

André Breton

La conocida tautología pintada por René Magritte, *Ceci n’est pas une pipe*, evidencia claramente este diálogo ingenuamente iniciado por Arcimboldo, que comienza a establecerse entre la imagen y el significado de la obra, en el que la primera va perdiendo su soberanía frente a las condicionantes impuestas por el segundo, a causa de ese contenido de los pensamientos que quieren ser expresados.

Para Magritte sus pinturas eran cosas (*things*) del mundo material que se alejaban de la visión platónica de la pintura, en la que éstas eran sólo una versión imperfecta de la realidad. Las pinturas para Magritte eran realidades que eran similares a otras realidades. Se

trata de la representación visual de las imágenes de su pensamiento y no de las ideas; nunca su pipa fue la representación de la idea de una pipa, fue una realidad expresada que poco tenía que ver con la pipa como objeto representado, sino más bien con la realidad misma de la pintura en términos de su contenido, cuyo significado reside en ese mismo contenido. No en vano nuestro pintor ejecuta múltiples versiones alrededor de la paradoja presente en la representación y realidad del objeto, no sólo en el caso de la pipa, sino en muchas de sus otras pinturas.

Así la pintura no constituye un símbolo a ser descifrado y comprendido, como sucedía en el caso de Redon, sus pinturas son ratificaciones constantes del misterio de la existencia y la problemática de su representación; para Magritte es la ratificación de que el pensamiento existe y que puede ser

representado sin llegar a significar nada más allá de su propio contenido visual.

Como el mismo Magritte lo expresa (1976: 13-14), "*I don't paint ideas. I describe, in so far as I can, by means of painted images, objects and the coming together of objects, in such a light as to prevent any of our ideas or feelings from adhering to them*".

En 1966, Magritte, en una de las cartas que envía a Michel Foucault apuntando ciertas reflexiones sobre su libro recién publicado para ese momento, *Las palabras y las cosas* (1966: 1-375), plantea que las cosas tienen similitudes, pero nunca se asemejan entre sí, porque sólo el pensamiento se asemeja a las cosas (1983: 57), "It seems to me that, for example, green peas have between them relations of similitude, at once visible (their color, form, size) and invisible (their nature, taste, weight). It is the same for the false and the real, etc. Things do not have resemblances, they do or do not have similitudes.

Only thought resembles. It resembles by being what it sees, hears, of knows; it becomes what the world offers it".



Arriba : René Magritte, *Les trahisons des images. Ceci n'est pas une pipe*, 1926.

Abajo: René Magritte, *Les Deux mystères*, 1966.

Posteriormente, Michel Foucault realiza una reflexión sobre la obra de Magritte en la que profundiza en este

argumento planteando que más allá de la representación, Magritte establece un arte que se iguala a la realidad, es decir, similar; en lugar de un arte basado en el intento de parecerse a esa realidad, esto es, semejante a esa realidad (1983: 44), "... Magritte dissociated similitude from resemblance, and brought the former into play against the latter... Resemblance serves representation, which rules over it; similitude serves repetition, which ranges across it. Resemblance predicates itself upon a model it must return to and reveal; similitude circulates the simulacrum as an indefinite and reversible relation of the similar to the similar".

Foucault plantea una comparación entre la conocida pintura de la pipa, que nos remite casi instantáneamente a las páginas de un libro de nivel preescolar de aquellos con los que se nos enseña a leer, a reconocer el objeto y relacionarlo con su vocablo a través de la excepcional caligrafía que usualmente les acompaña; y la pintura titulada *Les deux mystères*, obra que Magritte realiza 40 años después, en la que la lección de la pintura anterior queda enmarcada; la obra acabada del pintor paradójicamente descansa sobre

un caballete, el cual se utiliza para realizar la obra antes de ser colgada en la pared.

Esto nos sugiere ambivalentemente, por un lado, que la pintura está acabada por la presencia del marco, pero por el otro que no está lista para la pared: sigue siendo objeto de reflexión del pintor. Reflexión que se plasma directamente con la gran pipa que flota en la parte superior izquierda del caballete.

La tautología evidenciada en ambas pinturas por la inscripción *Ceci n'est pas une pipe*, establece un juego en el que prevalece el pensamiento ante la imagen; puesto que deja abierto el cuestionamiento sobre la representación de la pipa, su semejanza, para establecer un inquieto y travieso juego de similitudes. Similitudes que, además, no permanecen en una sola pintura, sino que se trasladan de una pintura a otra.

En la primera versión que observamos, se trata de un dibujo de la pipa en el que claramente se establece, a través de la negación, la distinción entre los objetos del mundo natural y del mundo representado, alegando su similitud. En la pintura de *Les deux mystères* se conjuga la idea del objeto y el objeto representado en sí. El

misterio de la pintura evidenciado en el título revela, a su vez, que para Magritte la pintura invoca a la reflexión por la posibilidad del entendimiento que, sin embargo, siempre permanecerá en el mundo de lo desconocido. Se trata de aseveraciones sobre distinciones percibidas que cuestionan la realidad, pero que no establecen o no se imponen como significado más allá de su propio contenido visual. Así lo señala Suzi Gablik en su exhaustiva monografía sobre Magritte (1976: 9), “He particularly liked to refuse the name of artist, saying that he was a man who *thought* by means of painting, as others communicated it by writing music or words. Painting represented for him a valid means of expressing, in a constantly changing light, the two or three fundamental problems with which our mind is always struggling. More particularly, it represented a permanent revolt against the commonplaces of existence”.

Igualmente, podemos apreciar en la versión de *Ceci n'est pas une pipe*, en la que la inscripción no está ya realizada a manera de caligrafía, sino que se trata de la representación de una placa metálica atornillada a la madera en la que aparece el texto en bajorrelieve. Aquí, no sólo Magritte insiste en la

diferencia entre el objeto real y la imagen de ese objeto, sino que también insiste cacofónicamente en la distinción entre el objeto, la imagen y la palabra, expresado a través de la representación misma de las palabras, que a su vez son, en esencia, simplemente representaciones gráficas de los sonidos que expresan una idea, la palabra.



René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1926.

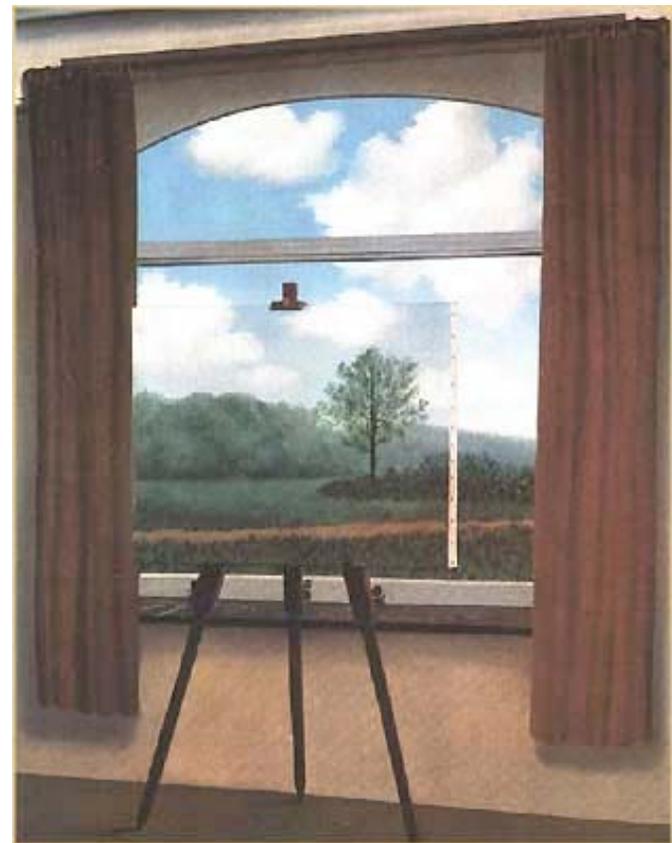
Magritte profundiza en esta problemática aún más, y triplica su complejidad al indicar que se trata de la negación de la representación de una representación que, a su vez, es una

representación. Esta ambigüedad triplicada se expresa también en otras de sus pinturas⁴⁷, en especial en aquellas en las que persiste la presencia del caballete y su relación con las ventanas. En estas pinturas existe un juego aparentemente sutil, pero conflictivo, entre la realidad y la representación, cuyo misterio se expresa por la ambivalencia de la ilusión óptica que hace posible afirmar la irracionalidad del pensamiento a través de una pintura que busca la sorpresa y el desconcierto.

La ilusión pictórica se convierte ahora en un artificio retórico que Magritte utiliza intrínsecamente para, a través de la revelación del borde de la pintura frente a la ventana en el caso de *La condition humaine*, puntualizar paradójicamente sobre la distinción, semejanza o similitud que existe entre el mundo real tridimensional y la ilusión pintada bidimensional. Un planteamiento que, a su vez, cuestiona la razón de ser de la pintura o como lo

⁴⁷ Véase Torczyner, Harry, *Magritte Ideas and Images*, Harry N. Abrams, New York, 1979. Se trata de una excelente recopilación de imágenes agrupadas en relación con los comentarios y notas realizadas por Magritte.

señalan Alexandrian y Waldberg, cuestiona las nociones de lo visible (1980: 26), "... so that nature and painting become one, proves the keenness of his meditation on the mystery of the visible. We never see things as they actually are and the artist never depicts them as he sees them; absurd therefore to think you are painting reality".



René Magritte, *La condition humaine I*, 1933.

La ilusión de la idea ante el objeto

“A fourth spatial dimension was not just exotic but offered many possibilities that obviated the constraints of our existence, and in so doing promised to free our minds from the vicissitudes of our own tedious three-dimensional lives”.

Lawrence M. Krauss

A pesar de que el significado permanezca como misterio indescifrable para Magritte, es el contenido el que determina la imagen visual representada. Esta independencia de contenido de la que hablamos, la cual resta importancia a los aspectos visuales o retinianos⁴⁸ para concentrarse en los intelectuales en los que la idea se antepone al objeto, donde la narrativa es la causa determinante de la apariencia de la obra de arte, llega a definirse y a establecerse

⁴⁸ El término *retiniano* es utilizado por Duchamp para hacer referencia al arte que se basa en el puro placer de los sentidos, especialmente el sentido de la visión. Duchamp profesaba la idea de un arte mental en lugar del meramente visual o retiniano.

completamente con la obra de Marcel Duchamp en la primera mitad del siglo XX.

La intención de Duchamp era alejarse definitivamente de la pintura, debido a la condición caducada o prescrita que comienza a presentar el medio pictórico a principios de un siglo que se enfrenta a los avances de modernización detonados por la era industrial. Cuando el arte comienza a utilizar objetos reales ya existentes o compuestos que pudieran remover nuestra conciencia para incitar al cuestionamiento, aumenta la exigencia participativa del espectador en la comprensión de la obra y eliminar así toda la pasividad contemplativa propia del arte tradicional.

El mismo Duchamp puntualiza sobre este aspecto afirmando que (1994: 171), “Je voulais m'éloigner de l'acte physique de la peinture. Pour moi le titre était très important. Je m'attachai à mettre la peinture au service de mes objectifs, et à m'éloigner de la « physicalité » de la peinture. Pour moi Courbet avait introduit l'accent mis sur le côté physique au XIXe siècle. Je m'intéressais aux idées –et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma

peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme «intellectuelle», «littéraire»”.

La relación de Duchamp con Courbet se evidencia claramente con el gravado *Morceaux choisis d'après Courbet* –el cual Duchamp realiza en 1968 como parte de la serie de estudios de maestros clásicos que utiliza para ilustrar el *Gran vidrio*–, que se basa en la pintura de Courbet, *Woman with white stockings*, a la que Duchamp agrega un pájaro (específicamente un falcon) que actúa como el *peep-hole* o agujero de la puerta en la obra secreta de Duchamp *Etant donnés*, al tiempo que significa la falsa vagina (en términos homófonos, faux-con o false cunt); así Duchamp presenta en un mismo dibujo a ambas, la falsa y la real.⁴⁹

El pájaro o *falcon* nos remite entonces directamente a *Etant donnés*: 1.º *La chute d'eau*. 2.º *Le gaz d'éclairage*, obra que es el producto de dos décadas de trabajo en secreto de Duchamp, y que muchos autores han señalado como la continuación de su mayor obra, *La mariée mise à un par*

⁴⁹ Este argumento de duplicidad de contenido que se logra por la inclusión del pájaro en el dibujo de la copia de la pintura de Courbet, es un argumento que ha sido reseñado por el mismo Duchamp; véase Schwarz, Arturo, (2000: 885).

ses célibataires, même, corrientemente conocida como *El gran vidrio*.



Arriba: Marcel Duchamp, *Morceaux d'après Courbet*, 1968.
Abajo: Gustave Courbet, *Mujer con medias blancas*, 1861.

Con la revelación póstuma de esta obra secreta, Duchamp establece los límites de la representación imposible. Como lo afirma Juan Antonio Ramírez (2000: 200), “Duchamp, que se pasó casi toda su vida denostando la pintura retiniana, sobrepasó aquí todos los extremos del ilusionismo visual”.

Anteriormente, Jean Clair lo designa como *Marcel Duchamp ou le grand fictif* (1975); con el término *ficticio*, que significa fingido o aparente; sin embargo, en la traducción al italiano realizada por Maria Grazia Camici fue cambiado el título por *Marcel Duchamp Il grande illusionista* (1979). Etimológicamente la palabra ilusión proviene del verbo latino *illudere*, que significa jugar en el sentido de *engañar*. Así, el uso de la palabra ilusionista en lugar de ficticio, una acepción que aunque se encuentra relacionada con la primera, paradójicamente plasma de manera más aguda la intención original del autor, ya que según el diccionario de la Real Academia Española significa (1992: 1142), un “artista que produce efectos ilusorios mediante juegos de manos, artificios o

trucos”. Nunca Duchamp busca lo fingido; por el contrario, insinúa a través de claves y acertijos, el desciframiento verdadero de sus obras. Sin embargo, lo hace partiendo desde las raíces propias de la ilusión pictórica, desmontándola y haciéndola reaparecer en un nuevo estado material, incidiendo notablemente en las posibilidades físicas e intelectuales del arte.

Es conocido por todos que la fascinación que envuelve a los prestidigitadores y que estructura el truco mágico o la ilusión, se desarrolla en tres actos⁵⁰. El primero se basa en mostrar algo común, el segundo crea el *suspense* e intriga en el público, pues convierte lo común en algo extraordinario al hacer desaparecer un objeto; pero su éxito no se consuma hasta el tercer acto, cuando el objeto reaparece inesperadamente en otro

⁵⁰ Christopher Priest, en su novela *The prestige* (2006), describe de manera extraordinaria estos tres actos.

lugar, es entonces cuando se produce la exclamación del público. La obliteración ante el público no es suficiente, es necesaria la reaparición.

Y es exactamente esto lo que nuestro *Marcelo Del Campo*, como alguna vez lo llamara Julio Cortázar en 1969 (2004: 163), logra a través de los entresijos que impregnan toda su obra, que resultan invitaciones continuas a dilucidar y que se consuma ratificándose magistralmente con la reaparición de su obra después de su muerte, develando póstumamente el engaño sobre su alejamiento del arte para reaparecerlo. Cleve Gray (1969: 20) describe esta condición de sorpresa que conmovió la escena artística, en su artículo publicado en una edición especial dedicada a Duchamp de la revista *Art in America* después de su muerte, “A few months after Marcel Duchamp died, the best-kept secret of the art world began to leak out. For twenty years, since 1946, Duchamp had been quietly working on a piece which no one but Mrs. Duchamp had seen. The myth that Duchamp had cut himself off from art and only played chess was false. Even more astonishing

than this news was the *New Piece* itself...From pure, intellectual abstraction in an esoteric medium, Duchamp had made a complete reversal into theatrical realism. He had produced an esoteric crèche. Once again Marcel Duchamp had confounded the public”.

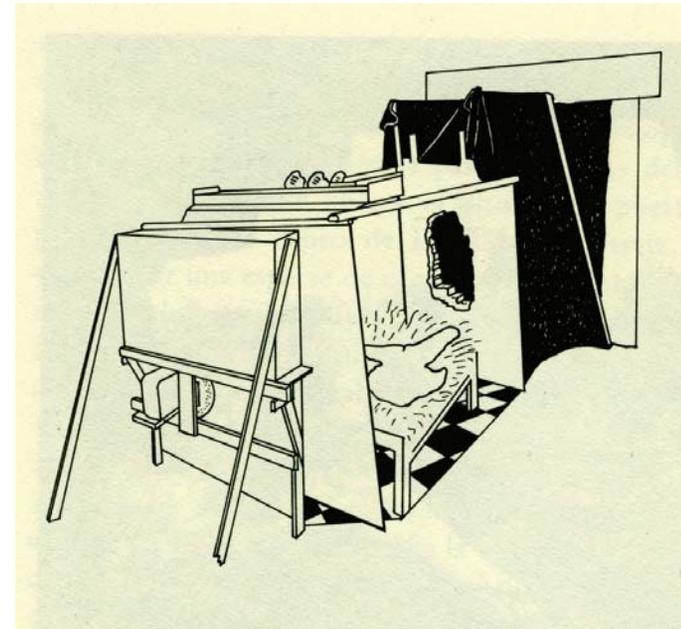


Marcel Duchamp, *Étant donnés*: 1. *la chute d'eau*. 2. *Le gaz d'éclairage*, 1946-66.
Izquierda: Exterior. Derecha: Interior.

Asimismo, estos tres actos del prestidigitador se consuman con la obra en sí misma, con la puerta de Cadaqués para *Étant donnés*, un objeto ordinario a la manera de sus *readymades*, Duchamp crea la intriga necesaria a través de la cual desaparece la obra de arte como tal en la imposibilidad de su abertura, pero estableciendo el enigma que gravita alrededor de todo umbral, el espacio

detrás. De esta manera, al acercarnos, descubrimos el orificio en el portal que brinda al *voyeur* la estupefacción que produce la subsiguiente aparición.

Una irregular oquedad que se cuelga en un muro compuesto por 69 ladrillos, *claves irónicas que se añaden al proceso de adivinación*. Un torso desnudo de mujer que se encuentra enmarcado por la perforación del muro que nos oculta su identidad, revelando tan sólo una porción de su cabellera. La posición del cuerpo ambiguamente alude al mismo tiempo, tanto al ofrecimiento sexual como al acto ya consumado por su situación tendida sobre los arbustos de un paisaje rural en el que a lo lejos se vislumbra la cascada de agua, símbolo de fuerza generadora, cuyo efecto de movimiento se logra a través de un complejo artificio mecánico ideado por Duchamp. La mano izquierda del maniquí se levanta para sostener la lámpara de gas, también símbolo masculino que insinúa una invitación, pero una invitación de discernimiento; *el espectador voyeurista es requerido para concluir el desenlace de la historia misma de la obra, su razón de ser y su sentido*.



Marcel Duchamp, Dibujo esquemático del Manual de instrucciones para la instalación de *Etant donnés*.

Todo el montaje de la obra es una reconstrucción ilusionista de la realidad a través de dispositivos ópticos, completamente controlados, que superan la bidimensionalidad ilusionista de la pintura, para incursionar en el territorio de la cuarta dimensión que se hace posible a través del registro de una nueva realidad que se produce por la percepción individualizada de cada espectador en el tiempo, que no es otra cosa que la forma póstuma de Duchamp de alcanzar esa otra dimensión, o como lo señalaría Le Corbusier al referirse

a ese *espacio indecible* (2007: 54), la forma de alcanzar ese espacio que no puede ser explicado a través de las palabras.

Lawrence Krauss confirma este acercamiento, a la vez *atractivo y subversivo* de Duchamp a la cuarta dimensión (2005: 88), “It wasn’t for love of science that I did this”, he said. “On the contrary, it was rather in order to discredit it, mildly, lightly, unimportantly. But irony was present”. De tal forma que la ilusión en Duchamp se maneja desde su acepción retórica como ironía, ese *espacio indecible* que es alcanzado, en el caso de *Étant donnés*, a través de un espacio ilusorio que sólo es conocido o presentado luego de su muerte. Un cuerpo de mujer que percibimos, a través de un pequeño orificio que hace cuestionable su tamaño y su propia realidad corpórea, el movimiento real de una cascada irreal y la luz también real, pero que no es la de una lámpara de gas, son algunas de las señales que se entretajan sobre la artificialidad del insólito espacio encontrado. La visión de un espacio como dimensión que alcanza niveles diferentes de percepción, en el intento por representar ese imposible como *deseo consumado*.

Así lo que para Malévich significaba representar la ilusión de un mundo superior alejado de nuestra realidad, para Duchamp significaba, de manera similar, representar una realidad imposible a través de un mundo ilusorio que se hace posible sólo en otra dimensión. Una dimensión que queda plasmada magistralmente en *Étant donnés*, un cuerpo suspendido entre la plenitud consumada y el vacío que irrumpe por la incertidumbre de la invitación. Una ilusión que se plantea, no como el engaño que se genera por una imaginación equivocada, tampoco por el engaño de una aparición espectral, sino en términos retóricos, bajo el significado de ilusión que aparece en el Diccionario de Autoridades de 1734 en su tercera acepción, según Julián Marías (2006: 13) como, “Especie de ironía viva y picante, con que se hace zumba de alguna cosa”. Una verdadera quimera que llega a turbar no sólo nuestra visión, sino que alcanza a nuestra imaginación para, irónicamente, invitarla a presenciar la visualización de un imposible.

En la segunda parte de esta tesis presentaremos una lectura entrecruzada de los escritos, obras y contexto circundante a Judd, que nos permitirá puntualizar sobre los aspectos más relevantes de sus ideales y creencias

con respecto al oficio y el resultado de la obra final, que se manifiesta a través de su propia presentación física como una realidad inclusiva de ilusiones. En las páginas que siguen, iremos descifrando, cómo para Judd, la idea y la realidad constituyen un unísono inseparable que nada tiene que ver con la forma pura de Malévich, y menos aún con la creación de ese mundo ilusorio de Duchamp, que ofrece la presentación de lo impresentable.

Como veremos a continuación, no se trata en la obra de Judd, ni de un mundo superior ni de uno irónico, sino un mundo presentado en todas su extensión, dimensiones y capacidades posibles de extensión.

*“La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours
quelque parts des ombres”.*

Gaston Bachelard

*“Well, it’s good if it’s unusual. I don’t know about difficult. Maybe it’s
difficult to understand important things. I don’t think it
necessarily has to be difficult to make.
Obviously I think that’s irrelevant”.*

SEGUNDA PARTE

MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN La expansión de la materia

LA INDEPENDENCIA DEFINITIVA DE LA OBRA DE ARTE

"There is nothing left in nature for plastic art to explore".

Clement Greenberg

"I've always dislike the division between form and content... this unreal and uninformative division is just part of the larger division between thought and feeling..."

Everything happens together and exists together and does not divide because of a meaningless dichotomy..."

La mejor manera de plasmar en toda su intensidad la problemática sobre la abstracción y el rechazo por la representación visual de la realidad, la imitación de la naturaleza y por la figuración, que desde principios del siglo XX se convirtió en una de las mayores preocupaciones de artistas y críticos, es a través del manifiesto de la *Asociación Abstraction-Création*,⁵¹ quienes se organizan en París en 1931 para

⁵¹ La *Asociación Abstraction-Création* fue fundada en París por Auguste Herbin, Jean Hélion y Georges Vantongerloo, para contrarrestar no sólo la vuelta a la representación de los surrealistas liderados por André Breton, sino como posibilidad del arte abstracto fuera de los regímenes totalitaristas del momento como Rusia y Alemania, que se

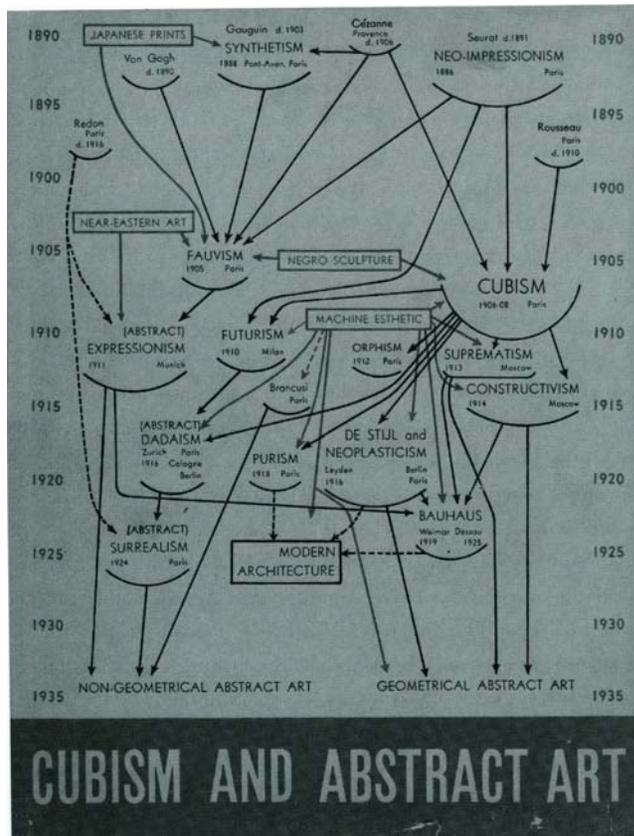
establecer su posición sobre la *abstracción, creación* y el *arte no figurativo* (1993: 357-358), "we have chosen these words as names for our group and for our activities, because we have not found any others which are less obscure or less controversial..."

non-figuration, that's to say a purely plastic culture which excludes every element of explication, anecdote, literature, naturalism, etc...

abstraction, because certain artists have come to the concept of non-figuration by the progressive abstraction of forms from nature.

oponían a la no-figuración. En 1932 comienzan a publicar un cuaderno titulado bajo el mismo nombre de la Asociación: *Abstraction-Création*; igualmente comienzan a realizar exposiciones por toda Europa donde participan, entre los artistas, personajes cuyas obras resultan sumamente variadas entre sí y que van desde Jean Arp, Piet Mondrian hasta Wassily Kandinsky, entre otros. Véase AAVV, *Abstraction-Creation: Editorial Statements from Cahiers*, Nos. 1 y 2, reproducido en, Harrison, C. y Wood, P., *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993, pp. 357-359.

creation, because other artists have attained non-figuration direct, purely via geometry, or by the exclusive use of elements commonly called abstract such as circles, planes, bars, lines, etc...”.



Alfred H. Barr, Jr., Cubierta del catálogo de la muestra *Cubism and Abstract Art*, MOMA, Nueva York, 1936.

Este interés por la no-figuración —tienda éste a lo orgánico (abstracción) o a las formas geométricas (creación)— es reconocido posteriormente en Norteamérica por Alfred H. Barr Jr. en el texto del catálogo que acompañaba a la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Cubism and Abstract Art* en 1936 (1993: 362-363). El texto de Barr es significativo porque traza una especie de genealogía inmediata de las dos corrientes abstractas del momento, la primera intelectual y geométrica que se describe desde Cézanne y Seurat, pasando por el cubismo, los constructivistas rusos, hasta Mondrian, Pevsner y Gabo; y la segunda, emocional y orgánica que se inicia con Gauguin, pasando por Matisse y Kandinsky, hasta llegar a Miró y Arp.

Sin embargo, Barr describe este panorama bajo la perspectiva lineal de la dialéctica hegeliana y desde los cimientos de una crítica profundamente formalista basada únicamente en el valor estético, sin cuestionar los valores sociales, históricos y culturales que lo determinan. En ningún momento del texto, Barr asume una posición definida de rechazo o crítica⁵²; sin

⁵² Esta posición es criticada el siguiente año por Meyer Schapiro en *Nature of Abstract Art* (1982: 185-211), alegando que la concepción de Barr sobre el arte abstracto carece de

embargo, flota entre sus líneas un cierto aire nostálgico ante el devenir ineludible del desarrollo de la pintura que se empobrece en su concepción tradicional, pero que encuentra fortaleza en la eliminación de cualquier elemento externo de su propia naturaleza.

El argumento de Maurice Denis, al cual hicimos alusión anteriormente cuando nos referíamos a la independencia de la forma, es decir, sobre la primacía del medio material de expresión ante el tema pintado, refuerza el planteamiento de Barr, sólo que antes la naturaleza continuaba implícita a pesar de su distanciamiento o mejor de su particularización en el cuadro lograda por el pintor; ahora la naturaleza no se encuentra en la realidad exterior, en ese paisaje interior o exterior que se representa. La representación es la que queda desterrada para concentrarse el arte en la experiencia pictórica pura, el juego o la disposición de los elementos que realmente la

contexto histórico, así como también la pintura abstracta, ya que al proscribir la representación de la naturaleza fuera de su campo de acción, se generalizan las cualidades del arte, dejándolo huérfano de toda relación espacio-temporal. Para Schapiro no se trata simplemente del agotamiento de los sistemas de representación, y al referirse a Kandinsky comenta que (204), "He does not say that representation has been exhausted, but that the material World is illusory and foreign to the spirit; his art is a rebellion against the "materialism" of modern society, in which he includes sciences and the socialist movement".

componen expresado en la búsqueda de posibilidades, para lograr su condición horizontal, aquella de la que nos hablaba Cézanne (1996: IX), en lugar de esa condición engañosa de profundidad tridimensional.

De una manera cauta y sencilla, Barr establece entonces, que la búsqueda de la abstracción es la de la pureza que se aleja de cualquier parecido con la naturaleza y que se basa en la composición de los elementos que conforman la pintura: el color, la línea, la luz y la sombra; a pesar de su posible empobrecimiento, "Therefore, since resemblance to nature is at best superfluous and at worst distracting, it might as well be eliminated...

Such an attitude of course involves a great impoverishment of painting, an elimination of a wide range of values, such as the connotations of subject matter, sentimental, documentary, political, sexual, religious; the pleasures of easy recognitions; and the enjoyment of technical dexterity in the imitation of material forms and surfaces. But in his art the abstract art prefers impoverishment to adulteration".

El pensamiento de Clement Greenberg, dos décadas después, se genera sobre los

cimientos de una crítica formalista similar que se presenta autónoma ante el contexto histórico y cultural en el que se desarrolla, ya que se basa en juicios de valor puramente estéticos.⁵³ Así lo expresa en 1980 en la conferencia realizada en el simposio *Moral Philosophy and Art*, titulada *Autonomies of Art* (2007: s/n), “What I’m getting at, in a way I hope isn’t so roundabout, is the fact that art and the history of art can be approached and discussed illuminatingly all by themselves, as though taking place in an area of experience that’s autonomous, a place that doesn’t have to be connected with any other area of experience in order to have sense made of it. What

⁵³ La crítica formalista de Greenberg es defendida por Michael Fried en el texto para el catálogo de la exposición *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (1998: 213-220), alegando que tanto la crítica formalista como la que se enfoca sólo en el contexto histórico, presentan limitaciones y ventajas; pero dado que en el contexto de la primera mitad del siglo XX el arte ha desviado cada vez más su mirada de las influencias sociales y económicas que anteriormente lo determinaban, para enfocarse en los aspectos fundamentales propios de la disciplina, especialmente en el caso de la pintura, Fried afirma que (219), “The formal critic of modernist painting, then, is also a moral critic: not because all art is at bottom a criticism of life, but because modernist painting is at least a criticism of itself”.

I’ve just said is the most radical expression I can think of what’s called vulgarly ‘formalism’”.

Así podríamos inferir que el texto de Barr se convierte en antecedente inmediato a la idea desarrollada posteriormente en los años sesenta por Greenberg, sobre la modernidad o como se conoce dentro de la lengua anglosajona “modernismo”⁵⁴, que se sustenta en la exaltación propiamente dicha de los componentes esenciales del medio artístico como tal, sea éste pintura o escultura, en un período en el que las prácticas de la pintura ilusionista o representacional se agotaban.

⁵⁴ Como se sabe, en castellano el término *modernismo* tiene otras implicaciones diferentes al término en inglés y específicamente dentro del contexto norteamericano. En castellano se refiere al movimiento artístico y literario que se genera en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, conocido en Cataluña como *Modernismo*, pero que toma diferentes denominaciones de acuerdo con cada país, como por ejemplo *Art Nouveau* en Francia y Bélgica y *Jugendstil* en Alemania, y que en literatura queda ejemplificado con Rubén Darío. El término en inglés se refiere al movimiento artístico y cultural norteamericano de principios del siglo XX, concretamente en el período entre la primera y la segunda guerra mundial; por tanto, en este texto optamos por utilizar la palabra anglosajona demarcada entre comillas cada vez que se alude a la segunda acepción para evitar, en la medida de lo posible, cualquier tipo de confusión denotativa.

La “modernización” significaba para Greenberg, el cuestionamiento a la manera kantiana, de la disciplina en cuanto a la problemática que reside en la negación de su propia esencia; o mejor aún, el cuestionamiento de la disciplina para lograr fortalecerla al distinguir sus particularidades propias. Es entonces, a través de la “modernización” cuando se produce el paso definitivo del arte naturalista o realista al arte abstracto. La noción de “modernidad” es modelada por Greenberg en uno de sus textos más importantes y persuasivos, *Modernist Painting* (1993: 85), “The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence”.

Las particularidades propias de la pintura, como lo son la superficie plana, la forma del soporte y las propiedades de los pigmentos, van a constituirse en los nuevos elementos que comienzan a ser tratados para reforzar su particularidad desde su propia especialidad. Anteriormente la pintura representaba una serie de limitaciones que debían ser superadas en lo que se refiere a la relación que presenta la

representación de una realidad de tres dimensiones que debe ser plasmada en dos. Esto se debió, como ya hemos visto, a que según las premisas occidentales, el arte se basaba en el intento por lograr el engaño del espectador, al establecer un juego de percepciones en el que la pintura de la realidad externa se traduce al final, en la decepción del ojo que lo mira. Estas limitaciones se convierten ahora, con el “modernismo”, en ventajas o aspectos positivos a resaltar en el proceso de sincerarse la disciplina consigo misma, ya no se busca la representación de la realidad externa propia del espacio tridimensional, sino de la presentación de su propia bidimensionalidad.

Anteriormente, sin embargo, Greenberg había expresado en su texto titulado *American-Type Painting* (1993: 217), que los pintores del llamado *expresionismo abstracto* y sus pinturas no eran completamente aceptados debido a la condición ralentizada presente en la evolución de la pintura, “... the very slowness of painting’s evolution as a modernist art”. Este nuevo tipo de pintura era considerado, todavía, como simplemente decorativo, por su aspecto accidental, que era comúnmente asociado con dibujos infantiles y azarosos. Esto pareciera una contradicción, ya que Greenberg se caracterizaba por ser un defensor del expresionismo

abstracto. Entonces estaba Greenberg pensando en la falta de celeridad en el reconocimiento por parte del público espectador de la pintura como arte “moderno”, o quizás en que realmente estos artistas no habían conseguido liberarse totalmente de las convencionalidades del medio.

Paradójicamente, Greenberg parece siempre intentar posicionarse ecuanímicamente dentro del discurso crítico; sin embargo, este autor norteamericano se mueve generalmente entre comentarios muchas veces ambiguos, (1993: 235), “Painting may be on his way toward a new kind of genre, but perhaps not an unprecedented one —since we are now able to look at, and enjoy, Persian carpets as pictures— and what we now consider to be merely decorative may become capable of holding our eyes and moving us much as easel picture does”. Queda claro que **existe un gran sentimiento y una enorme confianza y convencimiento sobre la presencia del arte norteamericano en contraposición a la fuerza y dominio del arte europeo, particularmente en el cambio de París por Nueva York. Pero esta mudanza territorial posee un trasfondo de poder y control, es decir, no sólo es cultural sino también**

financiera y política como lo registra claramente Frances Stonor Saunders en su libro *The Cultural Cold War* especialmente cuando señala que (1999: 255), “The idea that Abstract Expressionism could become a vehicle for the imperial burden began to take hold”.

El arte se convierte en una vía para la defensa de los ideales de derecha en contra de la izquierda europea, de tal forma que su fuerza aumenta al recibir el apoyo, en ocasiones sobredimensionado, tanto de la elite cultural como del gobierno, que se manifiesta claramente como lo detalla Saunders (257-278), en la relación que se desarrolla entre el MOMA y la CIA.

Así Greenberg, en todo momento trata de justificar, de autoconvencerse del valor de ese nuevo *tipo de pintura americana*; por lo que para muchos es considerado como un crítico que se maneja entre la complacencia hacia sus patrocinantes y el dominio cultural que impone, como lo

afirma Serge Guilbaut cuando analiza y describe el proceso a través del cual *Nueva York se roba la idea del Arte Moderno* del mundo europeo (1983: 171), "The fact that Greenberg now deigned to speak positively of a group of painters and type of painting that he had ridicule only a few months earlier shows how eager he was to find signs that heralded a bright future and bolstered his early 1948 dream image of American art".

Podríamos inferir entonces, que la independencia de la obra de arte norteamericana, se logra a partir de esa "modernización" que produce el paso definitivo del arte naturalista o realista, que busca la representación de la realidad externa propia del espacio tridimensional en dos dimensiones, al arte abstracto como presentación material de su propia bidimensionalidad. Que además logra fortalecerse considerablemente a causa del trasfondo político circundante que encuentra su escudo y armamento en el mundo cultural.

A continuación veremos como, a partir de este ambiente de revalidación y nacionalismo norteamericano, se desarrolla el pensamiento y la obra de Judd.

ESPECÍFICAMENTE JUDD

“In effect, Judd’s work becomes specific characterizations of his general ideas on an experiential level and, paradoxically, are also general characterizations of his specific ideas on a conceptual level”.

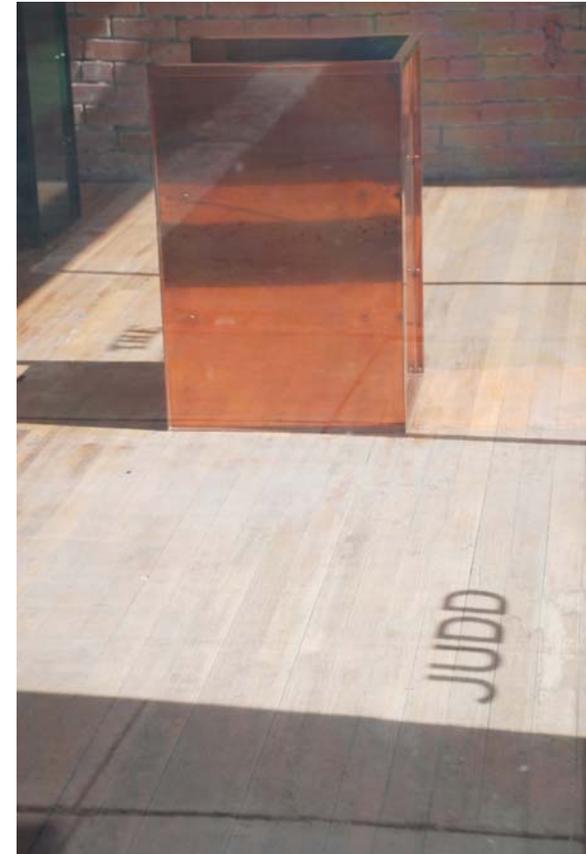
Joseph Kosuth

“That prose was only emotional recreation and Fried’s thinking is just formal analysis and both methods used exclusively are shit”.

Dentro del mismo contexto de reafirmación y autoconvencimiento del valor del arte norteamericano que se aprecia en la mayoría de los textos de Greenberg, se inscribe la actividad de Judd como crítico de arte⁵⁵, así como también su desarrollo pictórico. De hecho, como lo afirma Richard Shiff en *Donald Judd: Fast Thinking* (2000: 4), Judd contaba a los pintores americanos tales como Pollock, Rothko, Still y en especial Newman, como

⁵⁵ Dentro de la escena artística estadounidense Judd es conocido como crítico antes que como artista.

aquellos que comenzaron la liberación de la pintura del ilusionismo del arte europeo junto con la liberación de la composición jerárquica y relacional, así como los precedentes inmediatos y americanos del pensamiento y práctica de Judd.

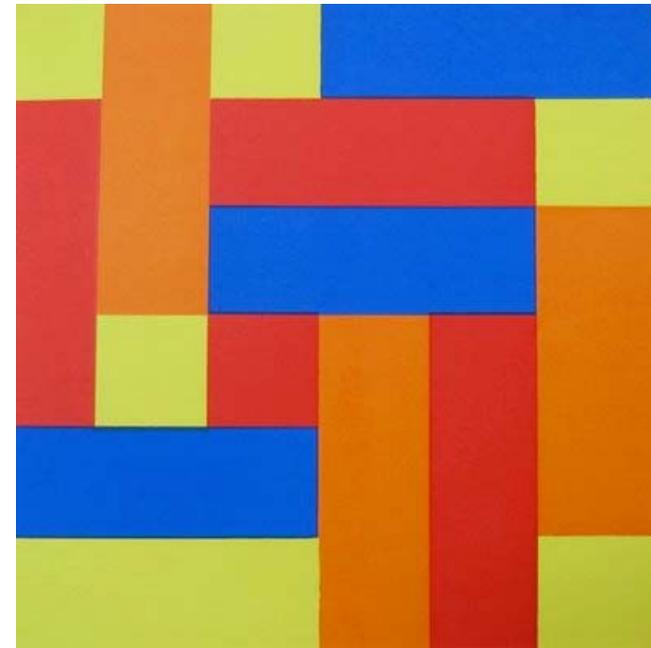


Detalle vista exterior de la Oficina de arquitectura de Judd, Marfa, Texas.

Posteriormente, Shiff ratifica y profundiza su afirmación, en una reedición del mismo texto, agregando que (2004: 35), “Like them, Judd preferred to leave surfaces of his materials without superfluous layers of beautification or enhancements of metaphoric association”.

De tal manera que esta necesidad de autorreafirmación y convencimiento se expresa tanto en los textos como en la obra plástica de Judd, y como veremos más adelante, se convierte definitivamente en uno de los motores que impulsa y determina la evolución de su desarrollo y trayectoria. Sin embargo, hacia sus años finales, ya más maduro y consciente de las omisiones producto de la impaciencia y necesidad del arte americano por tomar la riendas de la escena artística del momento, confiesa en una conversación con Rudi Fuchs en Suiza (2004: 18), “‘We took it for granted’, he said, ‘that we in America would invent everything anew. We were so eager. But then there was Loshe here, and we should have been aware of that.’ ‘But’, he said, ‘we did not know’”.⁵⁶

⁵⁶ Judd se refería a Richard Paul Lohse, artista suizo que desde los años cuarenta comenzó a trabajar con pinturas en cuadrículas producidas matemáticamente con patrones creados a través del uso del color.



Richard Paul Lohse, *Farbenenergien in vier richtungen*, serigrafía de 1964, original pintura de 1950.

En 1959, año en el que Donald Judd comienza a escribir para *Art News*⁵⁷, sus escritos poseen ya un tono cargado de autorreafirmación, de autoconvencimiento no sólo del arte

⁵⁷ A finales de este mismo año deja *Art News* y comienza a escribir para *Arts* (esta última cambia su nombre en 1962 por *Arts Magazine*).

norteamericano sino de sus propios ideales y creencias con respecto al oficio y el resultado de la obra final.⁵⁸ Judd, como él mismo lo manifestara, escribe como un mercenario (2005: VII), “I wrote criticism as a mercenary and would never have written it otherwise”.

Esta posición se mantiene durante años en su labor de escritor, haciéndose cada vez más consistentes y directos sus comentarios, llegando a convertirse éstos en especie de manifiestos, como lo afirma Thierry de Duve (1989: 228) al referirse al texto medular de Judd, *Specific Objects*⁵⁹, “il est clair que le texte est un manifeste en faveur de sa propre conception de l’art”. Este autor, en su libro *Résonances du readymade* (1989: 193-248), realiza una interesante comparación del pensamiento de Judd con el pensamiento

⁵⁸ A este respecto, Krempel, U., y Kob, E., concuerdan en que (2000: 7), “He largely owes his status as one of the 20th century’s few real artist-critics to the firm stance of his comments and the categorical sharpness of his judgements. Even when he was writing about other artists, Judd always related what he was saying to his own concept of art and the conditions of its production”.

⁵⁹ Sin embargo, Judd repetidas veces negaba que se tratara de un manifiesto; véase David Raskin (2004: 84), también la entrevista que le fue realizada por Catherine Millet (1987: 9).

doctrinario de Greenberg y epítome del pensamiento moderno formalista, basada en la relación entre lo específico y lo genérico, entre lo específico de cada medio y los objetos arbitrarios; anunciando que Judd establece su posición a partir de una oposición directa al formalismo, desde las bases mismas del pensamiento moderno para lograr la legitimación de la historia a través de la crítica de la doctrina desde su interior.

Brian Wallis señala que realmente se trata de la confrontación de dos tipos de formalismos (1984: s/n), “Greenberg’s, deriving from Anglo-American, neo-Kantian idealism, based on the individual, highly subjective, codifying immanence; and Judd’s, based on a more radical, linguistically grounded Russian Formalism, opposed to metaphysics, material and impersonal”.

Así, la ruptura con el mito moderno idealista, no ya sólo desde el punto de vista de su discurso, sino desde su obra, constituyen los cimientos de esta tesis

que tiene como fin establecer que Judd realiza el rompimiento directo con el ilusionismo pictórico desde las bases mismas de los dictámenes de la ilusión.

Sin embargo, en una entrevista con Jochen Poetter, Judd explica (1989: 90), “I’m not interested in anything opposite. In the first place you couldn’t really do something opposite because you’re talking about the whole past and I’m only one person. And also I’m not interested in reactions against anything, I do not want to go with anything or on the contrary react against anything. It’s rather large in the society and I think the main thing is to find something new for yourself, which seems to be a point that’s lost nowadays, but it’s fundamental”. Es decir, realmente no se trata de una oposición directa al ilusionismo, sino más bien de la independencia o podríamos decir también, de un alejamiento definitivo y específico de lo que ya se ha realizado anteriormente en esos términos, no a partir de la negación, sino desde su reinvención.

Al adentrarnos en el discurso de Judd, ya desde sus primeras notas sobre el arte que se estaba exponiendo en las galerías y museos de Nueva York, podemos observar que la rigurosidad es uno de los aspectos más sintomático de

sus textos, especialmente en sus agudas críticas negativas. Sus notas estaban basadas, generalmente, en el establecimiento de las influencias previas directas o indirectas, que podían reconocerse en las obras de los artistas y exposiciones revisadas o en la reprochable emulación de artistas reconocidos o viejos maestros por los nuevos talentos. Convencionalidades y semejanzas que Judd establecía claramente al señalar la falta de convicción de los artistas que se dejaban arrastrar por los cánones establecidos por el mercado o por la abstracción academicista.

Esta posición, además, la mantiene hasta el final de sus días, como lo expresa en un texto que escribe en el año 1993 (2000: 112), “When I was making paintings and the first three-dimensional works I knew how far I had to go and how new the work had to be to be my own. Pollock, Newman, Mondrian, and all first-rate artists establish that distance”, y continúa más adelante refiriéndose al trabajo de los artistas de los años sesenta, “Most work was not unusual enough to be anyone’s; most was not sufficient. It was not enough to vary the predictable; it was not

enough to renovate old brushwork". Para Judd era necesario inventar para poder comprender lo que se hace; así lo señala en una entrevista con Phyllis Tuchman (2007: 55), "It's what you've found something that does what you want. In order to do something clearly and strongly, you pretty much have to invent it".

Pero no todos sus textos mantenían un tono negativo; así al mismo tiempo, Judd celebraba los casos en los que la invención, la innovación o iniciativa creativa del artista eran las cualidades que coaccionaban las propuestas. Judd era sumamente enfático al establecer la derivación de las propuestas, es decir, la relación de los artistas con la historia y los estilos previos, buscando o señalando el posible aporte o contribución que cada uno de estos artistas hacía al arte contemporáneo. Un ejemplo de ello es el comentario que realiza sobre el trabajo de Aaron Kuriloff (2005: 37-38), "One important thing about Kuriloff paintings is that they are among the few being done which disregard the antithesis of geometric and Expressionistic paintings or the distinctions between early styles. This recent disinterest is salutary".

Asimismo, Judd deja al descubierto una especie de búsqueda por reconocerse o reafirmarse en los artistas y obras sobre los que comenta positivamente. Generalmente se trataba de comentarios altamente descriptivos en cuanto al tipo de piezas de las muestras, la técnica, colores y trazos utilizados, para luego puntualizar sobre razonamientos más profundos que pueden identificarse directamente con su propia búsqueda estética que busca alejarse de la expresionismo, como puede advertirse desde su primera *review* sobre *Tao Chi* (2005: 1), "Dissimilar strokes and washes are combined profoundly, and the whole or "oneness", the Tao, is enlarged by the disparity and increased by the inclusion of qualities resistant to expression". En otros casos, donde los planteamientos son más generales, los mismos están cargados de cierto dogmatismo con el que se revela claramente su posición ante diferentes temas que atañen a las efervescentes, confusas y variadas propuestas artísticas del momento.⁶⁰ A

⁶⁰ Recordemos que el panorama no resultaba nada claro a principios de los años sesenta, artículos como *ABC Art* de Barbara Rose (1968: 274-297), *The New Cool Art* de Irving Sandler (1965: 96-101) y *Sensibilities of the sixties* un trabajo conjunto entre Rose y Sandler (1967: 44-57), son algunos de los textos sintomáticos de la época, en los que los críticos tratan de identificar y catalogar o mejor institucionalizar las nuevas y variadas respuestas que producían los artistas del momento, que

propósito de la generalidad y especificidad del arte, Judd escribe (2005: 181), "One of the important things in any art is its degree of generality and specificity and another is how each of these occurs... Some of my generalizations, like these verbal ones, are about this situation. Other generalizations and much of the specificity are assertions of my own interests and those that have settled in the public domain".

Así, a medida que realizamos el recorrido de la obra temprana de Judd, iremos estableciendo conexiones con otros artistas a través de citas de sus propios textos; igualmente desarrollaremos varios temas a partir de los cuales se establece una lectura particular de su obra, que van desde el manejo del espacio, la claridad, la

a grandes rasgos se situaban entre dos grandes extremos. Por un lado se encontraba el arte pop y el arte óptico por el otro, ambos en abierta diatriba con el expresionismo abstracto y que se caracterizaban según Sandler (1965: 96-97), principalmente por el aburrimiento, la indiferencia y una postura totalmente negativa ante el sistema. Rose amplía estas características con una visión más positiva dentro de las cuales se encuentra el manejo del significado en el arte, el arte por el arte, la repetición, el arte como demostración, el arte como objeto concreto, el arte como hecho, la ironía, la negación y el vacío.

singularidad, la serialidad, la visualidad, la cuestión de facticidad, la continuidad, para con esto dar paso a lo que hemos denominado la contingencia anticipada, que constituye el inicio de la tercera parte de esta tesis. Lo que se pretende, en esta segunda parte, es entretejer los puntos de enlace y divergencias posibles que se aprecian en los escritos de Judd con las propuestas y debates de su tiempo; así como aquellos enlaces y divergencias posibles entre sus muchas veces inextricables escritos y su propia obra en todas sus manifestaciones, con una especial atención a su obra gráfica, debido a que los grabados constituyen una constante investigación a lo largo de su vida. A partir de sus objetos y sus huellas dejadas en blanco y negro

intentaremos realizar una aproximación que nos permita comprender la historia⁶¹ de la obra de Judd y su relación

con el tema que nos preocupa y que es objeto de esta tesis: el espacio de la ilusión. Es decir, el problema ontológico que se plantea entre su obra y la ilusión.

⁶¹ Judd afirma repetidamente en sus textos la importancia del conocimiento de la historia y sobre la idea mal concebida de la independencia del arte de su historia, como cuando se refiere a la obra de Richard Lytle, “A current misconception is that art is free of its history and capable of being reused in a fairly recognizable form” (2005: 39), o cuando intenta definir la posición de la pintura dentro del debate que se está produciendo en torno a la tridimensionalidad como en *Local History* (2005: 151-155), o a través de la obra de Kenneth Noland, texto en el que plantea que la historia pasa a constituirse en un problema filosófico (2005: 93), “The problem of further increasing the unity of the rectangle and its figure is crucial for Noland, and is for painting generally. Noland is obviously one of the best painters anywhere (the objections to the chevrons are to good paintings), but his paintings are somewhat less strong than the several kinds of tri-dimensional work. Painting has to be a powerful as any kind of art; it can’t claim a special identity, an existence for his own sake as medium. If it does it will end up like lithography and etching. Painting now is not quite sufficient, although only in terms of plain power. It lacks the specificity and power of actual materials, actual color and actual space. More essentially it seems impossible to further unite the rectangle and the lines, circles or whatever are on it. The image within the rectangle is obviously a relic of pictured objects in their space. This arrangement has been progressively reduced for decades. It has to go entirely. The comparison of painting and three-dimensional work is pretty complicated. There are all sorts of balancing factors. The main qualification to the lesser position of painting is that advances in art are certainly not always formal ones. They always involve innovations, but the actual formal advance, measured by the generalization of historical linearity, may be small. A realistic history would not be a linear one of

form, although that enters it. All of this crystallizes or collapses into philosophy”.

Espacio expansivo

“... somewhat as Bonnard’s color and light cross different surfaces”.

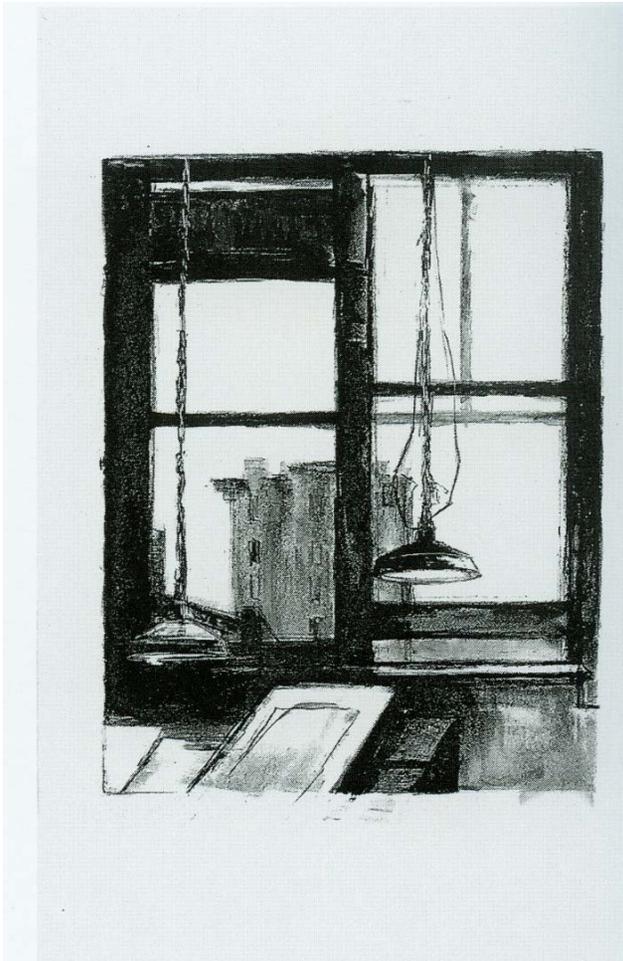


Carboncillo en papel, 27,5 x 35 cm, 1952.

Desde sus primeros dibujos en carboncillo, que datan de 1951 y 1952, Judd claramente manifiesta su interés por

comprender su entorno inmediato, como se aprecia en los estudios y repeticiones con variaciones de un mismo espacio, en los que domina una especie de intención descriptiva de la complejidad del espacio más que una narrativa de situaciones específicas. Es decir, Judd no intenta contar una historia o capturar un momento específico a través de la representación, se trata de estudios o ejercicios que reflejan una secuencia de planos opacos, transparentes y traslucidos, que segmentan, ordenan y revelan nuevas y posibles espacialidades.

Resulta interesante apreciar en estos primeros trabajos que existe, por lo general, la presencia de ventanas o puertas, que establecen la presencia de espacios conexos junto con el elemento conector entre ellos, la existencia de un espacio anterior y posterior en sus dibujos se logra a través de la superposición de estos espacios que refuerzan su carácter bidimensional expresado a través de planos sucesivos, como apunta Thomas Kellein (2000: 21), “... a space made up of interlocking rectangles and vistas”.



Untitled, litografía en papel negro, 50,7 x 33,3 cm, 1951-1952.

El carboncillo de la ventana, con fecha de 1952, que también se materializó como litografía en ese mismo año, es especialmente intrigante, debido a que, por la presencia de

las dos lámparas, pareciera que se tratara de una repetición desplazada del plano de la ventana en dos tiempos distintos para poder abarcar la vista del exterior y la totalidad del edificio, cuya silueta se completa sólo a través de la yuxtaposición de los dos planos de la ventana.

En estos dibujos se establece poca jerarquía compositiva y espacial en busca de la representación bidimensional de ese *espacio expandido* que seduce a la vista y estimula el pensamiento. Años más tarde, Judd se referirá a este *espacio expandido* al comentar sobre la pieza *Slab* de Robert Morris, en su texto *Black, White and Gray* (2005: 117), “*Slab* is the only one interesting to see. It is about eight by eight feet across and a foot thick and it is supported a few inches off the floor. The space below it, its expanse –you are displaced from sixty-four square feet, which you look down and upon– and this position flat on the floor are more interesting than the vaguely sculptural and monumental upright positions of the other three pieces”.



Arriba: Robert Morris, *Slab*, pintura blanca sobre madera
Contraenchapada, 30,5 x 243,8 x 243,8 cm, 1962.
Abajo: Donald Judd, Detalle, Instalación Kunstalle, Berna, 1976.

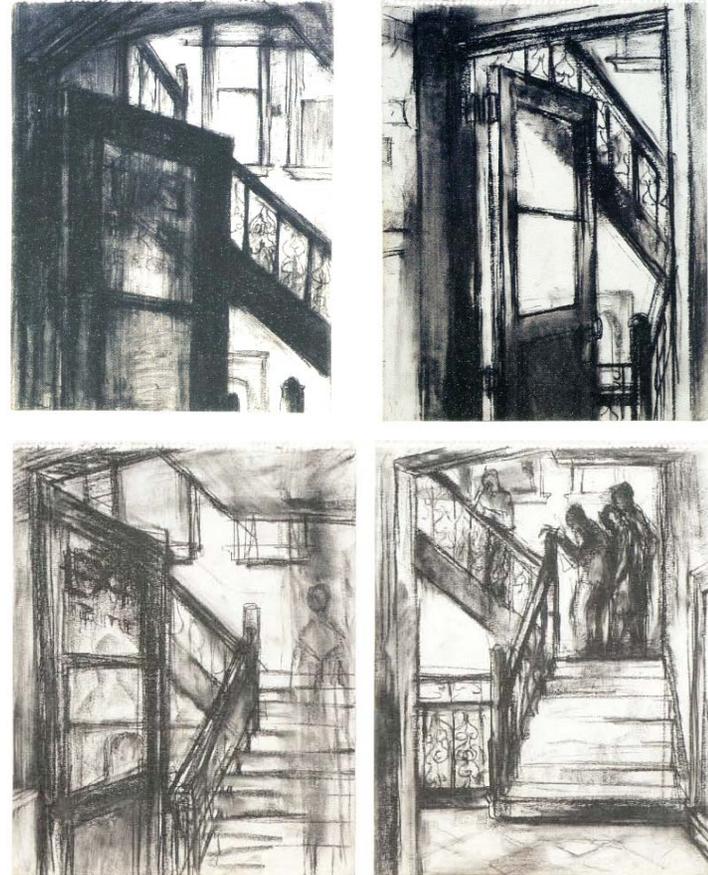
Judd comenta sobre la cualidad de desplazamiento que se produce en el espectador a través de la suspensión, donde la horizontalidad de la plataforma y su ubicación hacen presente una especie de espacio ineludible o *indecible* que se materializa ante la sombra. Así se revela y percibe un espacio proyectado más allá del simple objeto tridimensional. Como comenta Barbara Rose al referirse a la obra de Judd (1965: 32), “Nor does it, in terms of its content, intent to transcend the physical, either to become metaphysical or metaphoric. Its prime quality, then, is its concreteness and substantial presence”.

Una presencia substancial que se muestra a través de ese *espacio expandido* a través del cual se hace posible el establecimiento de esa cualidad concreta de las piezas: la especificidad de sus objetos. Este mismo espacio es el que posteriormente Judd ejemplifica en obras como las presentadas en 1976, en la Kunstalle de Berna, un espacio en el que la relación entre el peso y

la levedad del objeto se presenta de una manera ambigua ante el espectador.

En el carboncillo de la ventana y en su reversible versión gráfica, apreciamos ese espacio expansivo que se presenta, a pesar de la bidimensionalidad propia del dibujo, en la ventana de la derecha entre el travesaño que sostiene el vidrio fijo junto con la línea de suspensión de la lámpara y la estructura de la hoja desplazada. Vemos como este espacio ampliado, expandido, ya puede apreciarse como un interés en la obra de Judd, aunque quizás todavía tempranamente incipiente e ingenua, ya que se trata sólo de una representación bidimensional de ese espacio dilatado.

En la serie de carboncillos de la escalera, también de 1952, puede apreciarse una mayor complejidad en la sucesión de planos y su relación con el espacio liminar, el umbral que constituye el marco o espacio inicial del dibujo. Una interesante reversibilidad que se observa en la puerta representada en su estado intermedio (entreabierta), que además de establecer su ambigüedad propia, se manifiesta aún más por su condición inmaterial del vidrio representado.



Carboncillos en papel, 27.5 x 35 cm. c/u, 1952.

El vidrio aumenta la posibilidad de reversibilidad intrínseca de la propia condición de la puerta, que se plasma además con el texto *exit* que aparece en uno de los dibujos, mientras que en otro aparece como su inverso. También se materializan las diferencias posibles que,

seguramente por los cambios de luz y la cercanía de los elementos, originan que el vidrio aparente texturizado, resulte más opaco o más transparente.

En el cuarto y último de los dibujos de esta serie, extrañamente la puerta desaparece aunque el umbral permanece; el elemento de transición queda eliminado como en una especie de insinuación de que ya hemos transgredido el umbral; quizás por esta razón este último dibujo es el menos bidimensional de los cuatro y en el que las relaciones espaciales y volumétricas se presentan de manera más clara y tradicional. Estableciéndose como argumento que es en el espacio anterior al umbral desde donde podemos apreciar la expansión posible del espacio representado en toda su bidimensionalidad.

Esta serie de dibujos, inevitablemente nos recuerdan a Muybridge con sus fotografías de una mujer descendiendo una escalera (véase p. 38) y por consiguiente a Duchamp con su *Desnudo bajando una escalera núm. 2*; sin embargo, en el caso de Judd la atención se centra no en el estudio del movimiento del sujeto, sino en el estudio de las posibilidades expansivas del espacio pictórico, así lo señala en la entrevista

con John Coplans (1971: 41), “I am interested in static visual art and hate imitation of movement”.



Marcel Duchamp, *Desnudo descendiendo una escalera N.º 2*, óleo sobre tela, 1912. Philadelphia Museum of Art.

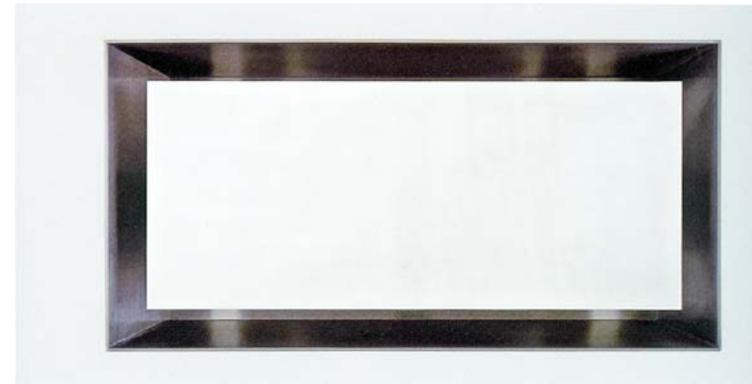
La transgresión del umbral, en el último de los dibujos, queda además registrada en el grabado de la escalera que Judd realiza en la misma época.



Untitled, litografía en papel negro, 50,7 x 32,9 cm, 1951-1952.

El simbolismo de este hecho se manifiesta en la forma de una pieza de arte acabada y definitiva como lo es el grabado, a diferencia de los dibujos, que son estudios en los que se intenta comprender o, mejor, aprehender ese espacio que

se traspasa y se insinúa como posible y continuo en la invitación al ascenso. Un espacio expandido que no podemos ver en la representación, pero que continúa y su existencia se hace presente a través de la evidencia física de la escalera.



Untitled, acero inoxidable, 50 x 100 x 50 cm, 1977.

Un espacio expandido que posteriormente con los años Judd va desarrollando, como puede apreciarse en la pieza de acero inoxidable de 1977, en la que no sólo se extiende ese espacio en el interior, sino que paradójicamente contiene y suspende la pieza central, la cual no asciende ni desciende: ésta simplemente levita ante nuestros ojos. Se establece así el suficiente grado de curiosidad y perplejidad que hace a la pieza, una obra

suficientemente *interesante de mirar*, y como veremos en las páginas siguientes, toda una incitación que se impone a nuestra percepción, así lo señala Richard Shiff en su texto *Space is made*, cuando advierte que los objetos de Judd son un desafío a nuestra percepción (2004: 11), “because viewers know no categories that would contain the range of sensations and responses these forms were inducing”.

Claridad indefinida

“The representation of chance is gone and also the rationalistic structure”.



Arriba: *AP 4*, óleo sobre tela, 78,8 x 94 cm, 1955.
Abajo: *Untitled*, óleo sobre tela, 109,2 x 124,5 cm, 1956.

Progresivamente, en sus trabajos, Judd deja su estudio para salir al exterior; en ese momento comienza a desarrollar pinturas de paisajes urbanos inmediatos. Las repeticiones, con variaciones de una misma pintura, continúan apareciendo en su obra, ejemplificado con *AP4*⁶² realizada en 1955, la cual rehace en 1956, pero en un formato mayor donde introduce cambios que apuntan hacia una mayor simplificación, que se basa en el uso de formas más sólidas, más definidas e intensamente delineadas, con las cuales logra un espacio menos profundo y más plano, junto con pinceladas más seguras y menos expresivas. Un primer paso hacia una pintura que busca despojarse de la representación de la realidad exterior propiamente dicha para lograr la aprehensión de su propia condición plástica.⁶³

⁶² Las letras y números que aparecen para identificar las obras corresponden, cuando no se señale de otro modo, al inventario realizado por la Fundación Judd en Marfa, Texas.

⁶³ Condición que coincide con la crítica formalista de Clement Greenberg; véase *Modernist Painting*, The Collected



Arriba: *Untitled*, 1955.
Abajo: *AP13*, Óleo sobre tela, 47.4 x 69 cm., 1955.

Essays and Criticism, The University of Chicago Press,
Chicago, 1995, pp. 85-93.

Vemos así como, desde sus primeras pinturas, puede apreciarse el alejamiento progresivo de la idealización realista, la alusión y la generalización en la representación⁶⁴, que conlleva al acercamiento cada vez mayor de la inmediatez de la materia fáctica como tal, una búsqueda que culminará posteriormente en sus conocidos *objetos específicos*.

⁶⁴ Repetidas veces en sus textos, Judd menciona la necesidad de la pintura de avanzar más allá de su concepción tradicional, basándose en un nuevo contexto más directo, no alusivo y no idealizado (2005: 62), “But only Louis and Noland have so completely rejected prior elements, and, with the invention of new ones, they have produced an unusual quality in their work. The quality is simply new. It may be lyrical, sensuous and tense, but so in a new context, one unallusive, direct, dry and unideal”. En este comentario, Judd deja en evidencia su conexión directa con el pensamiento de Michael Fried plasmado en *Art and Objecthood* crítico e historiador aliado a la teoría formalista de Greenberg, quien al igual que Judd, considera a Louis y Noland como precursores del arte norteamericano, lo que nos indica que Judd no se opone al producto formalista defendido por Greenberg dentro de su contexto, sino que se opone al pensamiento formalista que intenta ejercer la crítica del arte desde las bases radicales de su propia involución.

La actividad pictórica de Judd comienza en 1948, pero según Thomas Kellein (2003: 22), es en 1955 cuando el trabajo de Judd comienza a definirse como “authentic Judd’s”⁶⁵; es en ese momento cuando comienza a inclinarse hacia una pintura más abstracta de objeto sólidos y colores planos; y aunque en estas primeras pinturas todavía pueden ser reconocibles los paisajes u objetos que inspiraban estos trabajos, progresivamente las formas y los colores van adquiriendo un mayor protagonismo, aumentando de tamaño y reduciéndose en número. Podríamos afirmar que, de alguna manera, Judd produce una especie de profundización focal dentro del mismo espacio estudiado para ahondar en el detalle, permitiendo así que este último se convierta en el sujeto y objeto de la pintura. La

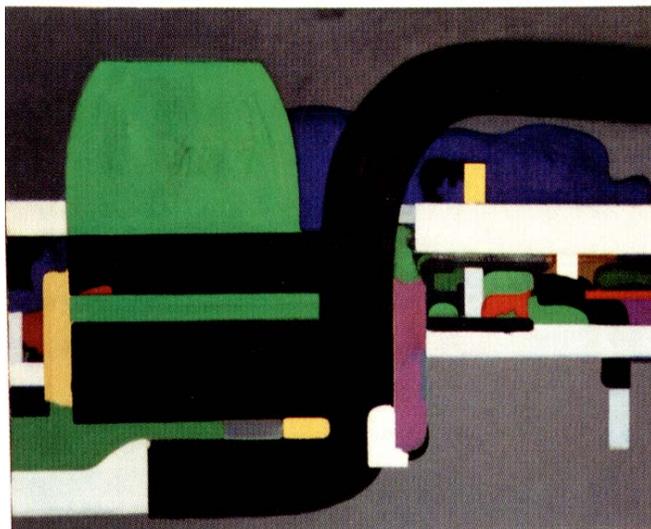
⁶⁵ Sin embargo, Judd en su primera retrospectiva realizada en el *Whitney Museum of American Art* de Nueva York en 1968, no muestra estos trabajos previos a 1960; asimismo, en el primer catálogo razonado de su obra publicado para la exposición retrospectiva, realizada en la *National Gallery of Canada* en Ottawa en 1975, tampoco aparecen. No es hasta la publicación del libro de Kellein en el año 2002, realizado para la exposición *The Early Work 1955-1968*, que tuvo lugar en el *Kunsthalle* de Bielefeld y, posteriormente, en *The Menil Collection* en Houston, que la mayoría de las obras de este período son publicadas por primera vez.

repetición y variación anterior se produce ahora con el simple acercamiento del plano visual.

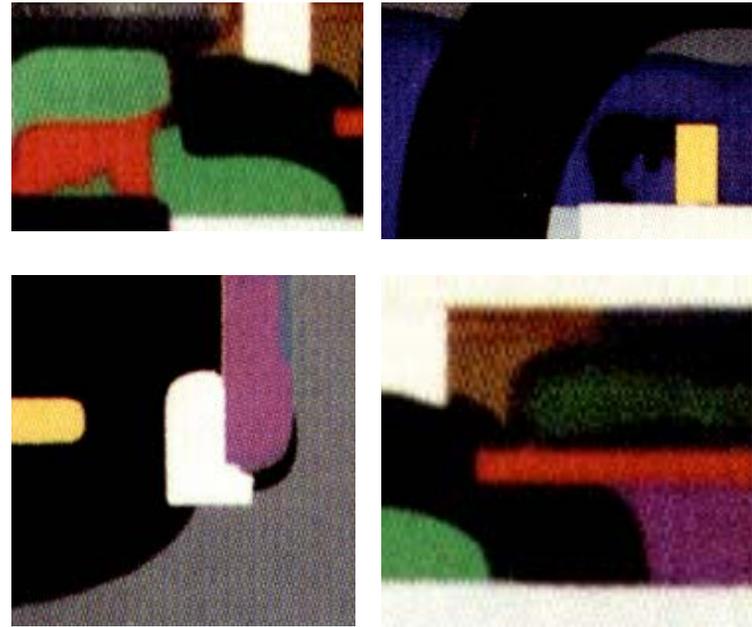
Estas pinturas todavía poseen una fuerte carga referencial de la realidad exterior; sin embargo, a partir de las repeticiones que Judd realiza de una misma escena, las referencias pasan de la realidad exterior a la propia realidad de la tela, como puede observarse claramente en *AP13*.

También en *Welfare Island* y su posterior pintura de acercamiento, se pone en evidencia la necesidad de reafirmación de Judd en su exploración hacia una mayor simplificación y una más clara definición de la estructura, color, textura y expresión lograda básicamente a través del acercamiento del punto focal y la reducción del campo visual. Hemos realizado algunos acercamientos para segmentar la pintura (imágenes 1-4), que demuestran una fuerte correlación con el tipo de pinturas que Judd realizará hasta 1958. Percibimos que en estos segmentos o acercamientos hipotéticos, la referencia de la imagen se pierde completamente; es como si se tratase de una representación de una

representación, lo cual produce su anulación a la manera de un doble negativo.



Arriba: *Welfare Island (CH 813)*, óleo sobre tela, 76 x 101,5 cm, 1956.
Abajo: *Untitled*, 1956.



4 Acercamientos de la copia de *Welfare Island, Untitled*.
Fuente: realización propia.

El tema de la representación en la pintura, desde la aparición del arte abstracto, nos remite directamente al arte pop como medio para crear obras de arte a partir de elementos preexistentes en casi su totalidad, donde la contribución

del artista se encuentra en el hecho de establecer conexiones entre objetos y/o imágenes, yuxtaponiéndolos, más que en hacer objetos abstractos en sí mismos, ya que existe un referente evidente, imágenes, productos y cultura de la sociedad de consumo.

Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real*, y su versión revisionista de *La vanguardia a finales de siglo* (2001: 129-133), establece las dos posiciones ante los modelos de representación que enmarcan la genealogía del arte pop. Por un lado tenemos los críticos del post-estructuralismo, quienes se basaban en una lectura semiótica como simulacro de la imagen, y por el otro, la imagen como referencia de la realidad, visión de los críticos que encuentran su justificación en los hechos sociales e históricos: la cultura de la sociedad de consumo. Foster continúa su

reflexión añadiendo una tercera posición, la suya propia, en la que propone la paradójica unión de ambas lecturas en una, en términos de lo que él denomina *realismo traumático*.



Roy Lichtenstein, *Kiss V.*, magna sobre tela, 1964, Colección Charles Simonyi, Seattle.

Judd plantea esta consideración sobre la representación de la representación al referirse al trabajo de Lichtenstein (2005: 100-101) que,

como veremos en la cita a continuación, se inclina más hacia la noción post-estructuralista, es decir, la imagen como simulacro, “The comics are a form of representation themselves and a fairly cursory and schematic one. Lichtenstein is representing this representation –which is very different from representing an object or view. The main quality of the work comes from the contrast between the comic panel, apparently copied, and the art, nevertheless present... The printed quality and the painting’s nature as a representation of a representation are part of the same idea. This idea is related to questioning, for example, the method, the general way you are dealing with certain problems, in contrast to considering those singly. The paintings are dealing with the idea of something, rather than with something in itself. They are twice removed. Similarly they suggest metalinguistics, in which the indications of reality that a word seems to possess are not accepted as a basis for thought, but rather a word’s usage examined. ‘Is’ was once taken literally and discussed as if it were existence itself; now it is considered as a word, as a convention”.

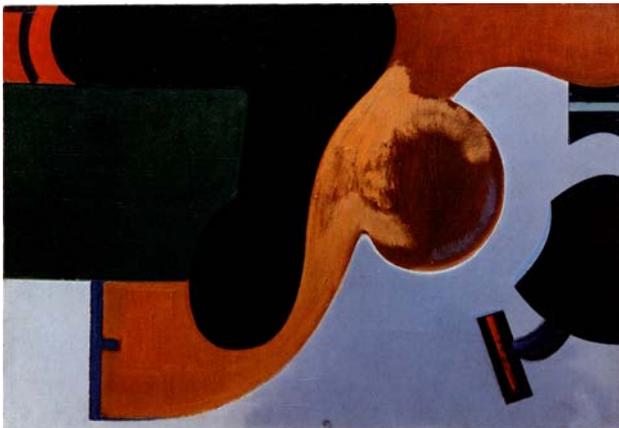
Para el momento en el que Judd describe su noción ante la representación en el arte pop, sus obras hacía tiempo que habían dejado de ser representacionales, lo que nos revela su interés o apertura en cuanto a

diferentes maneras de procesar la eliminación de la representación idealista, que no se limita únicamente a la visión reduccionista con la que usualmente son asociados algunos de los artistas de la época, entre los cuales se le incluye.

Así, piezas como *CH 815*, *CH 812* y *CH 817*, entre otras, se presentan como anticipaciones de su propio pensamiento, en las que el detalle fortuito se convierte en la estructura misma de la obra, una estructura que no está condicionada por el equilibrio de los elementos de la composición ni por un contenido simbólico preconcebido⁶⁶. Porque, como comenta Roberta

⁶⁶ Judd en sus textos (2005: 12), advierte sobre la concepción plástica de principios de siglo XX, específicamente para Malévich, Mondrian y Albers, para quienes tanto la estructura como el color son elementos simbólicos del intelecto en el escrutinio de los mecanismos que rigen el comportamiento del color y la forma; igualmente las formas provienen de conceptos filosóficos previos.

Smith (1975: 15), "Here, he seems to indicate the force and wholeness which he wants his work to have, accomplished at this point at the expense of his usual structural clarity: it is now the parts which seem indistinct".



Arriba: *CH 815*, óleo sobre tela, 76 x 91,5 cm, 1958.
Abajo: *CH 812*, óleo sobre tela, 71 x 101,7 cm, 1958.

En estas obras cada una de las partes se comporta como un todo que hace que la totalidad domine la presencia de las partes que componen las pinturas, obliterándolas como tales. Observamos también, que estas pinturas están basadas en formas generalmente curvas y redondeadas enlazadas entre sí, logrando una mayor continuidad de la superficie donde la jerarquía no encuentra su lugar.



CH 817, óleo sobre tela, 94 x 86,5 cm, 1956.



Arriba: Jackson Pollock, *Lavender Mist*, óleo sobre tela, 221 x 300 cm, 1950.

Abajo: Kenneth Noland, *Turnsole*, pintura de polímero sintético sobre tela, 239 x 239 cm, 1961, Blanche Hooker Rockefeller Fund.

Hasta 1959, Judd va desarrollando formas más abstractas y delineadas que progresivamente van perdiendo su calidad de objetos reconocibles, en pro de manchas curvadas de colores más sólidos y generalmente formas en silueta, lo cual refuerza su propia objetividad como manchas y no como objetos imaginados, que apuntan hacia una mayor neutralidad y ausencia de orden, lo que se manifiesta no sólo en sus pinturas sino también en su obra gráfica que ya revisaremos más adelante.

Judd muestra especial interés por la *estructura articulada* de Pollock, que elimina la posibilidad de una estructura racional jerárquica (2005: 13), o como en el caso de Poons, quien en lugar de buscar el orden compositivo, indaga sobre las bases de un orden más relativo y fortuito (2005: 174). Sin embargo, el accidente no es para Judd algo definitivo, sino simplemente el inicio del alejamiento del antiguo orden racional, como sucede con las obras de Chamberlain (2005: 190). O como ocurre con Stella (2005: 184), donde el orden deja de ser racional para convertirse en simple

orden u orden ausente (ni orden ni desorden), en una neutralidad producto de la continuidad de una cosa tras la otra.

Ahora bien, en sus pinturas el color gris era utilizado generalmente en grandes proporciones, progresivamente éste parece ir desapareciendo mientras que las formas se van apropiando de la totalidad de la superficie. La paleta de colores de Judd, en estas obras, era bastante limitada; en cada una de las pinturas de cinco a seis colores son reconocibles sobre el gris de fondo, generalmente colores opacos y fríos que coexisten con algún color más brillante, el cual varía entre el naranja o el rojo que, sin embargo, no interrumpe la continuidad espacial acercando o retrayendo visualmente los elementos en la superficie, sino que busca reafirmar esta continuidad a través de la expansión de los colores.⁶⁷

⁶⁷ Judd manifiesta repetidamente en sus textos la necesidad de eliminar completamente el espacio ilusionista de la pintura, algo que considera, sin embargo, como una tarea sumamente ardua; al referirse a la pintura de superficie de Milton Resnick Judd expone claramente su preocupación sobre la espacialidad de la pintura (2005: 13), "... surface-oriented paintings but has rejected the idea of surface as relatively flat, or depth as overlapping planes or controlled voids, and has developed, or begun to do so, the concept of the surface as continuous, comparatively deep in some

En sus grabados, la reducción de los colores es aún más temprana y mayor; además, el acercamiento como detalle se hace más evidente. En la xilografía número 14⁶⁸, apreciamos como Judd avanza en una concreción específica en términos de formas y colores, quizás ayudado por el proceso técnico, el cual es un interés que comienza a consolidarse a partir de este momento.⁶⁹

spots, although always referring to the frontal plane, and coextensive with the canvas in others.

... Flat planes are very limiting and have been well used by Rothko and Still. Any overlapping is redolent of Cubism.

... and it is not easy to say whether a part is recessive or not –an ambiguity that has much to do with the success of the continuous surface".

⁶⁸ La numeración de la obra gráfica y los trabajos en ediciones, corresponde a la realizada para el catálogo razonado que aparece en, Shellmann, Jorg, Jitta, Mariette J., (ed.), Donald Judd Prints and Works in Editions (cat. Raisonné), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993, que hemos considerado conveniente utilizar para facilitar las referencias a las obras.

⁶⁹ A lo largo de su trayectoria como artista, Judd abandona la pintura, pero nunca la gráfica y como veremos más adelante, sus grabados son un medio de experimentación que ratifica su interés mayor: su afán por alejarse de la superficie bidimensional desde las mismas posibilidades que ofrece la superficie plana.



Arriba: 14. *Untitled*, xilografía en negro y azul sobre papel japonés, 45,3 x 61 cm, 1955-1956.



Abajo: *Entrance (CH 820)*, óleo sobre tela, 101,5 x 91,5 cm, 1957.

Otro trabajo de este período es la pieza *Entrance* (CH 820), la cual resulta especialmente significativa para nuestro estudio, no por las consideraciones de acercamiento del campo visual, la continuidad articulada de la superficie o la expansión de una superficie compleja, sino porque nos remite nuevamente al tema de interés que mencionábamos al inicio en referencia a sus carboncillos sobre los espacios de transición. Específicamente en esta obra, el título nos ofrece dos significados simultáneos. La palabra *entrada* hace referencia tanto al espacio por donde se entra a alguna parte, como a la acción de entrar en alguna parte, a otra parte. Ese estado intermedio que denota la situación o estado en medio de dos o más cosas o acciones, una especie de indeterminación enmarcada, controlada desde el umbral.

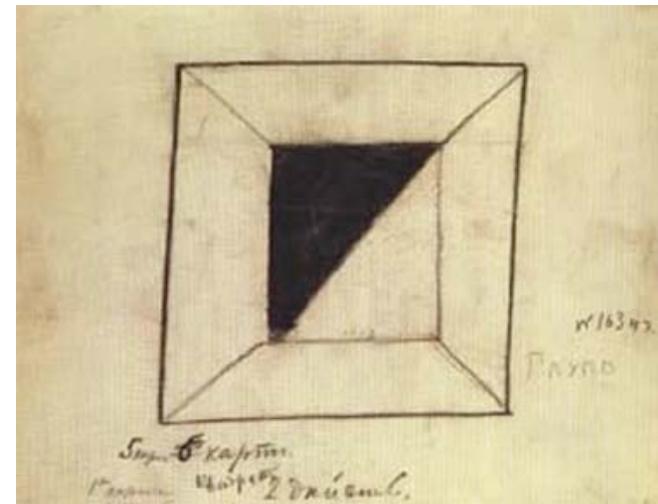
Además, la evidencia del título de alguna manera corrobora este interés por ese *espacio expandido*, ya que Judd usualmente no titulaba sus trabajos, buscando evitar cualquier tipo de alusiones que fueran más allá de las cualidades propias de la pintura o más

tarde de las cualidades propias de la materialidad del objeto como tal.

Podríamos afirmar entonces, que Judd anticipaba que estas pinturas eran sólo la gestación preparatoria, una antesala y estudios necesarios, para el desarrollo subsiguiente de su obra. Cuando todavía existía una fuente referencial en las pinturas, notamos que el interés queda no sólo nominado, sino conceptualizado y materializado. Para Diana Nemiroff (2003: 7), son los relieves, que veremos más adelante, la transición entre la pintura y los objetos específicos; sin embargo, con *Entrance*, Judd anticipadamente plantea que la pintura es para él una entrada, un espacio de transición que lo llevará al otro lado del espectro en el que la realidad se presenta ilimitada.

Esta prefiguración de la obra de Judd que se manifiesta en esta obra es comparable, quizás, con Malévich y sus bocetos para la escenografía y vestuario de la primera ópera cubofuturista *Victoria sobre el sol*, escrita por Alexei Kruchenykh, música de Mijail Matiushin y prólogo de

Velimir Khlebnikov, realizada en 1913. Toda la pieza se presenta como una necesidad integral de ir más allá de lo visible, más allá de la mente y del orden lógico de las cosas para alcanzar otros estados que sobrepasaban lo racional, donde la experiencia sobrepasa a la forma natural de percibir el mundo. Con esta puesta en escena se realiza la primera presentación pública del suprematismo.



Casimir Malevich, dibujos para escenografía de la ópera *Victoria sobre el sol*, 1913.

Los vestuarios son combinaciones radicales de coloridas formas geométricas y volumétricas que cubrían los cuerpos, desconectándolos con su propia realidad, y en la propuesta de escenario de la segunda escena, en la que se muestra un cubo con una diagonal que divide al

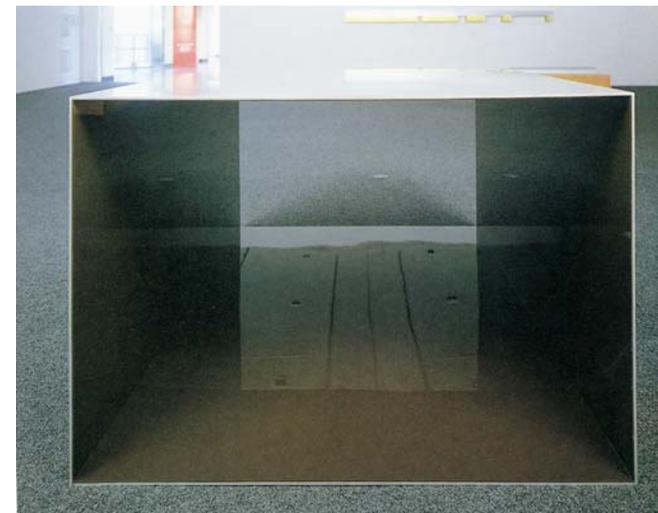
cuadrado en blanco y negro, que aunque podríamos inferir que todavía presenta una fuerte carga referencial por su alusión al paso del día a la noche, es indiscutible que con este boceto de Malévich, la germinación hacia la abstracción comenzaba a producirse.

La obra de Malévich representa al sol (símbolo de racionalidad) como el pasado en decadencia que es encerrado en un cuarto de concreto cuyo funeral es ejecutado por el hombre del futuro; sin embargo, la felicidad desaparece en una diatriba entre el hombre con malas intenciones que promueve la guerra y el hombre temeroso que es incapaz de entender el nuevo mundo. De esta manera la ópera se acaba con un aeroplano que se estrella en el escenario. Toda la propuesta se convierte así en la antesala o estado de transición para ese nuevo mundo moderno, alógico y superior, en el que no existen límites para la realidad.

En el caso de Judd, ese umbral que se presenta para ser traspasado, se convierte de manera reiterada en una indagación dentro de su obra para trascender, como se ejemplifica claramente en piezas como las que comienza a realizar en 1969⁷⁰, en las que se reduce la caja a su

⁷⁰ Judd realizó variaciones de esta pieza en distintos materiales y distintos colores de metacrilato en amarillo, azul, verde, violeta y marrón.

mínima expresión estructural, con dos superficies unidas, una metálica y otra plástica. Así se convierten en contenedor dual que posibilita la expansión del espacio interno. En estas piezas podemos observar lo que Judd denomina *la segunda superficie*, la cual logra su definición a través de su propia indefinición; así lo expresa en la entrevista guiada por Coplans (1971: 44), “The box with the Plexiglas inside is an attempt to make a definite second surface. The inside is radically different from the outside. While the outside is definite and rigorous, the inside is indefinite. The interior appears to be larger than the exterior”.



Untitled, aluminio anodinado y metacrilato marrón, 83,8 x 121,9 x 173 cm, 1969.

Una lámina de aluminio que constituye un exterior definido que contiene un espacio interior que se diferencia, se identifica y se materializa específicamente a través de la superficie de color y reflectiva del metacrilato, que propone que ese espacio se expanda de manera indefinida al desmaterializarse en su propia contención como traspasando el umbral de lo racional. Una estructura clara y definida que se conjuga en la indefinición que produce la propia definición detallada del material.

Singularidad como totalidad

“The thing is whole, its quality as a whole, is what is interesting”.

En 1960 Judd comienza a trabajar en una nueva serie de pinturas⁷¹ en las que la espacialidad y la paleta de colores se reduce aún más, llegando a pinturas monocromáticas cada vez más austeras, con predominio del rojo, azul o gris, como en un intento por entender cada color en términos de sus posibilidades que posteriormente aplicará en sus objetos tridimensionales.

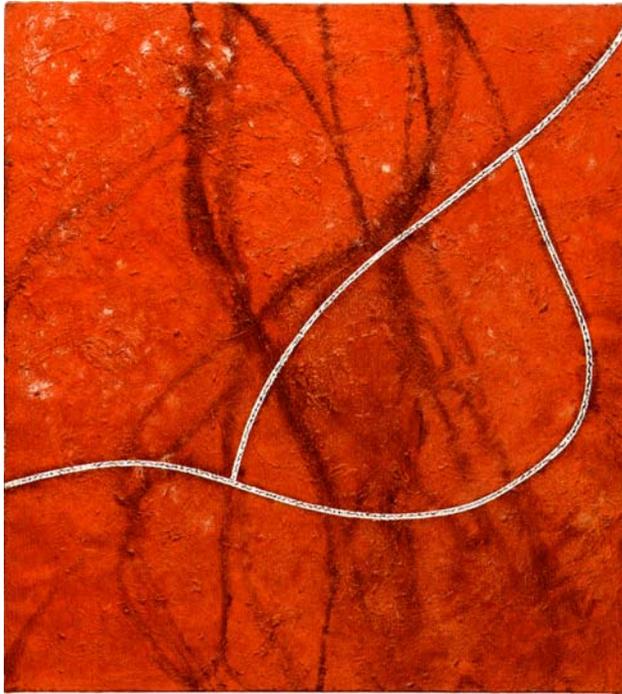
El delineado de las formas era principalmente importante para Judd por la particularidad y especificidad que proporciona; en el comentario que hace sobre la obra de Tadasky podemos verificar este interés (2005: 163), “The omnipresent black outline and the color, which is somewhat sour, hot and solid, produce a feeling of particularity. The outline stresses the colors. This kind of specificity is interesting”. El

⁷¹ La nomenclatura de las obras bajo la modalidad DSS seguida por un número fue realizada para el catálogo razonado de la exposición retrospectiva de Donald Judd en la Galería Nacional de Canadá, en 1975, a manera de inventario para poder identificar las obras en su mayoría *Untitled*. Las letras corresponden a las iniciales de los autores del catálogo Dudley Del Balso, Brydon Smith y Roberta Smith.

delineado para Judd ayuda a alcanzar la singularidad de las formas; por tanto el delineado de una línea es aún más elocuente.



Arriba: *Untitled*, óleo sobre tela, 46 x 48", 1960.
Abajo: Tadasky, *C-120*, 30" x 30", 1965.



DSS 2, óleo sobre tela, 102 x 91,4 cm, 1960.

En estas pinturas, el uso de la textura toma también cada vez mayor protagonismo hasta llegar a presentarse como textura material (mezclando la pintura con arena) y no visual, produciendo una austeridad que se evidencia aún más con la textura que se presenta como un elemento independiente, como el elemento presentado. En referencia a la obra de Malévich, Judd en 1974 (2005: 214)

acota la importancia de la independencia de la textura y la superficie, la forma y el color para lograr erradicar la espacialidad bidimensional y alcanzar una nueva objetividad.

Para Judd la textura parece ser determinante en la resolución de la superficie que va perdiendo, poco a poco, su propia condición bidimensional. En el trabajo de Judd, las sinuosas y delineadas formas iniciales desaparecen, ante la presencia de sólo líneas que forman recorridos serpenteantes y que se dibujan mentalmente continuos dentro y fuera de la tela. Esta progresión podemos observarla en obras como *BW 2106* y la simplificación que se obtiene con piezas como *DSS 2* y *DSS 7*, en las que la textura cobra un protagonismo mayor en la expresión misma de su materialidad espacial.

Judd busca romper con la frontalidad espacial de la superficie al prescindir del uso de planos sucesivos, pero al mismo tiempo trata de no destruir la continuidad de la superficie, reduciendo las partes y logrando que sean todas igualmente principales.⁷²

⁷² Para Judd ésta era una inhabilidad que poseían muchos artistas, especialmente durante sus primeros años de desarrollo artístico (2005: 9), "One of the frequent aspects of "early" art or the initial stage of a promising individual's work is extremely flat planes, not yet



DSS 7, óleo sobre tela, 177,8 x 121,6 cm., 1960.

Así vemos como Judd comienza a experimentar con formas únicas que ofrecen una mayor singularidad y, por ende, una

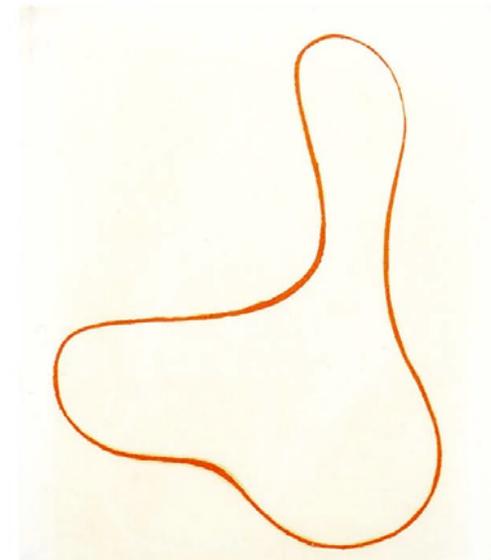
complex and ambiguous ones of artists like Mondrian or Rothko, but shallow, successively ordered ones, which are the result of tentativeness, an inability to disrupt the frontal spatial continuity without destroying it, a conscientious desire for the space to be resolve before all else". Recordemos que a principios de los años sesenta el tema de la frontalidad y el *flat canvas* o lo plano de la pintura, era un tema popular producto en gran parte de la crítica formalista de Clement Greenberg, la cual influenció a un gran número de artistas, y que forjaba sus cimientos en la especificad del medio, en este caso la pintura.

totalidad específica, como se observa en el grabado número 18, donde elimina totalmente el uso de planos sucesivos al convertir el fondo en la superficie misma de la forma dibujada, siendo el contenido del fondo y el objeto el mismo; desdoblado en sí mismo la continuidad de la superficie, para convertirse en objeto único sin partes notables.

Algunos de los grabados de Judd que datan de 1960 presentan una estrecha relación iconográfica con las formas orgánicas o biomórficas desarrolladas por Jean Arp, quien de manera similar a Judd deja la pintura para trabajar con el bajorrelieve y, finalmente, convertirse en escultor.

Asimismo, encontramos comentarios de Judd sobre la totalidad dentro del campo de la escultura, como el que hiciera sobre Arp, cuyo trabajo gana especificidad a través del sentido de totalidad que se logra a través de la continuidad y singularidad de la superficie y, en consecuencia, del objeto o la cosa

(*thing*); una totalidad que no se alcanza por las partes de la obra en un equilibrio compositivo, sino que se trata de una superficie prolongada y sensual que hace que las formas se presenten al unísono, como un todo (2005: 92), “The wholeness that most of the sculptures have comes from the passionate sense of a body; the perception of its wholeness dominates the impressions of its parts. Because of the sensation of sensuous wholeness, Arp’s work is never unspecific, although it is unusually general, even empty in a way. The emptiness suggests that if you are interested in a thing it is interesting, and if you are not is not. That isn’t as obvious as it sounds. You have to like Arp’s sculptures as single things or they are not interesting. There aren’t any entertaining bits of pieces. Because of the sensation of wholeness, the sensation of the surface is highly developed in Arp’s work. The single surface dominates the distentions and indentations”. Y es ,quizás, en estos primeros grabados de 1960 en los que se manifiesta abiertamente un interés por la simplificación de la forma que se convertirá más tarde en *objetos específicos*.



Arriba: 18, *Untitled*, xilografía en rojo sobre papel, 60,5 x 47,6 cm, 1960.
Abajo: Jean Arp, *Buste Silvestre*, plaster, 43,5 x 19,4 x 19,5 cm, 1963.



David Smith, *Cubi XVIII*, Acero inoxidable pulido, 1964.

Al referirse a la obra de David Smith en 1964 (2005: 145), “The base supporting a relatively simple complex of parts is more than a vestige of figurative and semiabstract sculpture. The comparative integration of the top and the bottom into a whole is related to newer unsculptural three-dimensional work and is especially related to the best painting, that of Newman, Rothko and Noland. The sculptures have the wholeness that these paintings have and simple and undescriptive parts, great scale and format

that is not imagistic”. Judd hace aquí una importante acotación sobre la totalidad de los nuevos trabajos tridimensionales como devenir de la pintura y no de la escultura propiamente dicha, recurriendo a Newman, Rothko y Noland como referentes pictóricos, cuya totalidad se basa mayormente en la obliteración de las partes que elimina, a su vez, la referencia figurativa de la imagen previa que es alcanzada a través de la detonación del formato a gran escala.

Pero este pensamiento juddiano, donde realmente queda ejemplificado es con la obra de Claes Oldenburg⁷³ (2005: 133); Judd insiste en la singularidad de la forma que en este caso se logra a través de la presentación de una sola forma sin partes discretas sino

⁷³ Para una lectura más profunda sobre la relación de la obra y pensamiento de Judd y Oldenburg véase, Shiff, Richard, *Judd through Oldenburg*, Tate's Online Research Journal, Tate Papers, Autumn, 2004, pp.1-17.

completamente emotivas por su exageración y sensualidad que hace que las figuras se conviertan en formas totalizadas a través de la ampliación del objeto cotidiano, "The form is single, as it is felt, is single in form, is without discrete parts. It is enough. The emotive form is equated to a manmade object... Ordinarily the figures and objects depicted in a painting or sculpture have a shape or contain shapes that are emotive. Oldenburg makes one of those subordinate shapes the whole form".



Claes Oldenburg, *Soft Light Switches*, vinil, 41 1/8 x 41 1/8 x 11", 1963-1969.

En la obra de Judd, la singularidad, producto inicialmente de una aparente simplificación de recursos, se constituye en una totalidad que elimina los elementos o partes sucesivas en pro de la continuidad de la superficie y de las formas, la cual pasará, como iremos constatando a medida que nos adentremos en su trabajo, a convertirse en una unicidad que se multiplica en una constante búsqueda por llegar a los límites de su presentación múltiple sin haber perdido su singularidad: una búsqueda por la posibilidad de coexistencia entre dos estados absolutamente divergentes. Una unicidad que no necesariamente se traduce en la eliminación de las partes de manera literal, que va a constituirse en una indagación sobre la profusión de partes sin que éstas pierdan su condición de totalidad, ya que se presentan como un todo continuo que tampoco abandona su singularidad material. Antes que eso, la hace evidente.

Como puede apreciarse en piezas posteriores como *DSS 321*, en la que la singularidad de la superficie de cobre permite que la base de aluminio pintado proyecte su color rojo para ser capturado completamente por el

cobre, fusionándose ambas en una completa totalidad expandida que, sin embargo, no niega sus diferencias.



*DSS 321, Cobre y esmalte rojo sobre aluminio,
91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972.*

Como lo describe Roberta Smith (1975: 29), “This is an oblique way of living the box without any structural redundancy, and the thick sheet of copper functions like two surfaces”. Y más adelante, continúa Smith (29-30), “The copper box is a different arrangement; the piece has four sides and a bottom, but only two parts, exclusive and joined: an upright copper enclosure (four rectangles) and a single horizontal

squared of red. Five sides of the same volume; two parts”. Dos partes que se fusionan en una totalidad singular que se hace posible debido a que el color permite transgredir la fisicalidad propia de las partes, reconociendo y haciendo manifiesta la afirmación de Josef Albers en la que se establece que la percepción visual del color no se corresponde con su condición física (2007: 7), “In order to use color effectively it is necessary to recognize that color deceives continually”. Así, no se trata aquí del estado ilusorio del engaño producido por el artista ante el espectador, sino de la ilusión que produce esa cualidad de la materia que llamamos color. Esta noción de la ilusión en relación con el color y la multiplicidad de la unicidad en la totalidad permitida por este último, será uno de los temas que discutiremos con mayor profundidad en la tercera parte de esta tesis luego de que nos insertemos dentro del pensamiento filosófico de Judd.

Sistema y serialidad como reverso

“The unit has a multiplicity of divergent states”.



Izquierda: 16, *Untitled*, xilografía en negro sobre papel, 60,4 x 47,3 cm, 1959.
Derecha: 17, *Untitled*, xilografía en negro sobre papel, 60,5 x 47,5 cm, 1960.

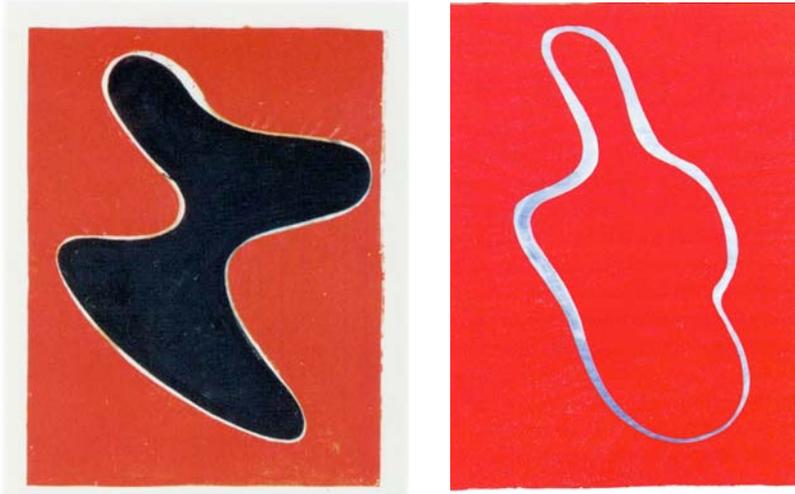
El reverso en Judd es utilizado usualmente para establecer conexiones dentro de sus propios intereses en el desenvolvimiento de su obra; hecho que puede constatarse en las xilografías números 16 y 17, encontramos que ambas hacen referencia, una a la otra,

en el reverso del bloque de madera originario⁷⁴. Con estas dos obras se ejemplifica claramente y se establece el paso definitivo de formas compuestas a líneas completamente continuas o que implican una mayor continuidad a través de la singularidad de la forma. Pero, además, nos encontramos ante los primeros trabajos en los que Judd comienza a pensar, no ya en simples repeticiones y variaciones de una pieza, sino en términos de sistematización y serialidad⁷⁵. Judd comienza a conectar y asociar obras que, en conjunto, van a establecer una unidad que

⁷⁴ Véase Shellmann, Jorg, Jitta, Mariette J., (ed.), Donald Judd Prints and Works in Editions (cat. Raisonné), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993, p. 131.

⁷⁵ En los años sesenta el tema de los sistemas y serialidad de los nuevos trabajos cobra especial importancia e interés, tanto para los artistas como para los críticos. Sistema, como lo acota Lawrence Alloway es (1968: 37), “a set or assemblage of things connected, associated, or interdependent so as to form a complex unity; a whole composed of parts in orderly arrangements according to some scheme or plan”. Posteriormente, en 1967, Mel Bochner enuncia en su texto, *Systemic. The Serial Attitude* (2000: 227), que el orden serial es un método y no un estilo.

queda evidenciada a través del reverso de las piezas, haciéndolas interdependientes.



Izquierda: 20, *Untitled*, xilografía en rojo y guache negro sobre vellum, 77,5 x 55,9 cm, 1960-1977.

Derecha: 22, *Untitled*, xilografía en rojo y acuarela azul en reverso sobre vellum, 66,7 x 54,4 cm, 1960-1978.

Asimismo, en las xilografías números 20 y 22, encontramos una referencia similar en el reverso de la madera⁷⁶. También en esta misma época, Judd comienza a experimentar en su obra gráfica con diferentes papeles que ofrecían cierto grado de transparencia, como el papel croquis y el *wove japonés*, usando en 1977 el papel *vellum*, lo que le ofrece

⁷⁶ Véase Shellmann, Jorg, Jitta, Mariette J., (ed.), Donald Judd Prints and Works in Editions (cat. Raisonné), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993, p. 131-132.

la oportunidad de trabajar el reverso del papel con óleo o acuarela, como sucede en las xilografías 20 y 22. En esta última, además del reverso del bloque de madera, Judd utiliza el reverso del papel. La singularidad de la forma, entonces, encuentra su totalidad en la continuidad de la superficie que se expande sobre su propio reverso, evitando la frontalidad producto de la sucesión de planos desde la revelación de la bifrontalidad inherente del mismo plano.

Al mencionar a Kandinsky en 1963, Judd (2005: 77) aprecia enormemente su *Composition VII*, de 1913, por la continuidad de la superficie, el hecho de desaparecer el fondo, donde las formas se presentan directa y claramente en total correspondencia, enclavijadas y abarcando toda la superficie de la pintura. “It is an “all over” painting. The innumerable changes from area to area are abrupt and clear. Both the dark forms and the Light areas are embedded, folded, superimposed or in some way interlocked. There is no background”.

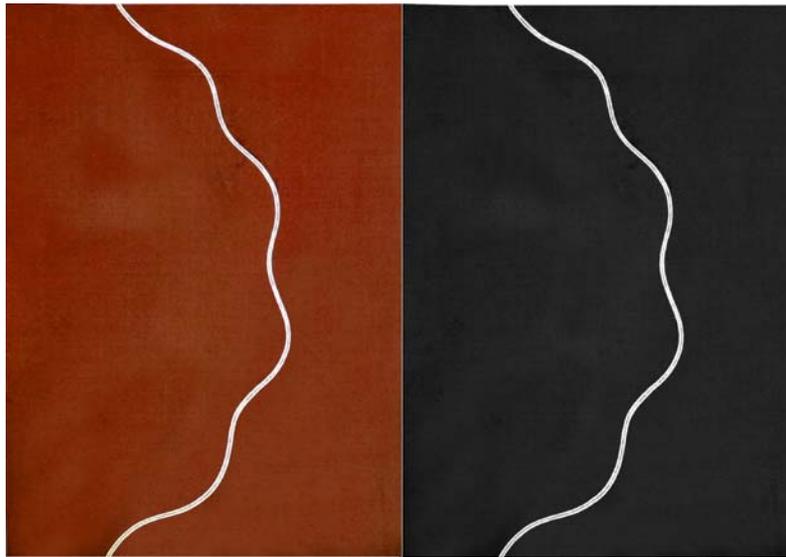


Arriba: Wassily Kandinsky, *Composition VII*, Óleo sobre tela, 200 x 300 cm., 1913.
Abajo: *DSS 15*, liquitex sobre tela, 171,4 x 123,2 cm., 1961.

La continuidad de la superficie, la desaparición del fondo y la reducción de las partes llega a su máxima expresión en el trabajo de Judd con dos de las últimas obras de esta breve etapa. En *DSS 15* y *DSS 16*, las líneas pasan a ser ahora una sola línea que atraviesa sinuosa y verticalmente la superficie, estableciendo un recorrido de formas cóncavas y convexas que, a simple vista, parecen dividir la superficie en dos, cuando realmente lo que hacen es establecer la más precisa continuidad horizontal posible con un claro machihembrado entre el extremo izquierdo y derecho de la superficie de la tela.

Al comparar *DSS 15* con *DSS 16*, observamos que se trata de pinturas prácticamente iguales que difieren únicamente en el cambio de color, de azul, rojo y negro, con lo cual se establece un giro en torno a las repeticiones previamente realizadas por Judd. Resulta significativo además, que en el reverso de los paneles de *DSS 16* encontramos la inscripción JUDD en el panel de la izquierda y JUDD/JUDD en el de la derecha. Se comienza a establecer una especie de orden serial que no es un estilo sino un método, o como diría Mel Bochner en su ensayo *Systemic. The Serial Attitude* (2000: 227) “The serial

attitude is a concern with how order of a specific type is manifest”.



DSS 16, liquitex sobre tela, 2 paneles de 171,4 x 123,2 cm c/u, 1961.

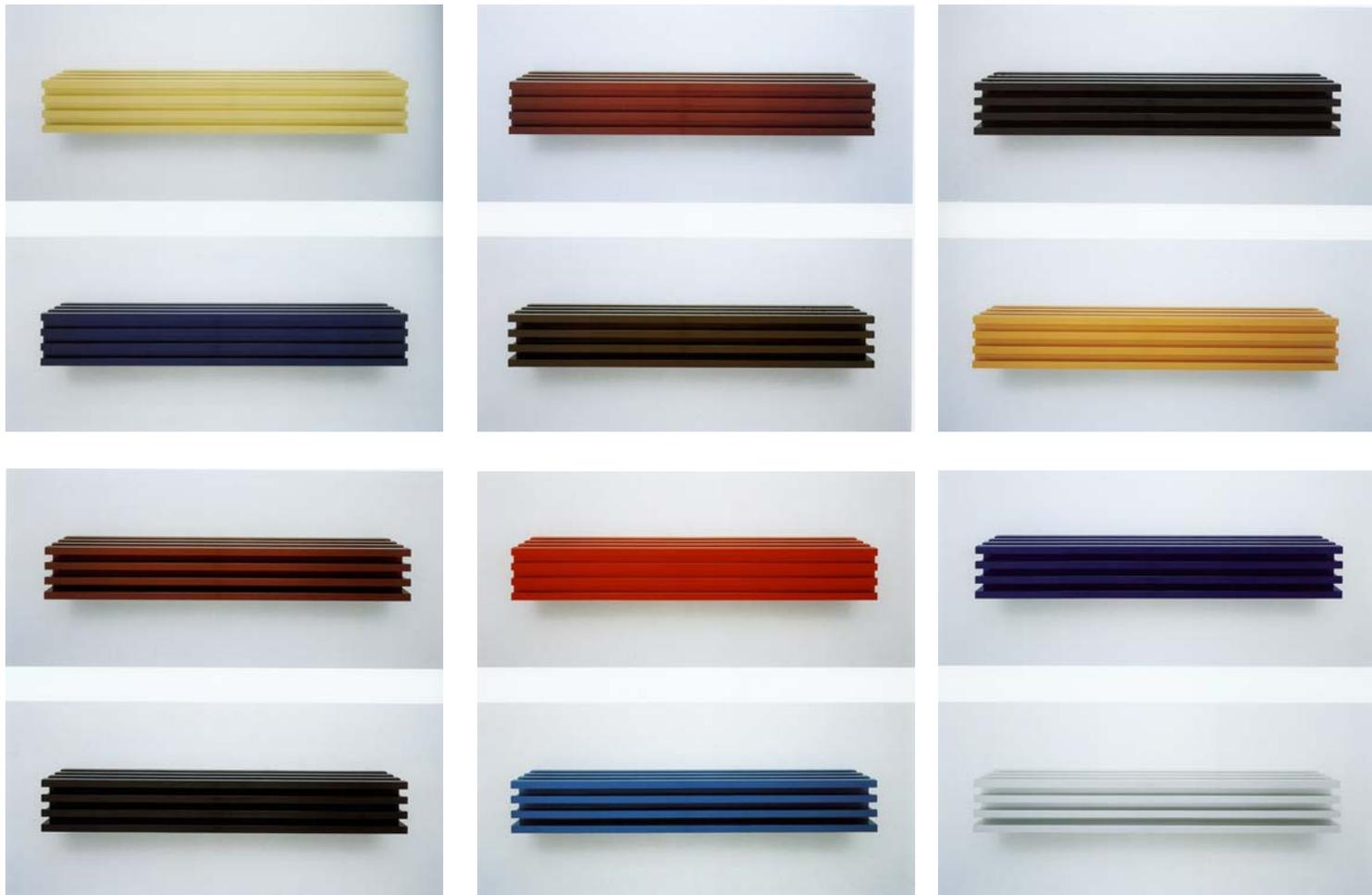
En este caso no se trata de una representación de una representación, sino de una repetición en la que se experimentan diferencias en términos de su inmediatez perceptual. Podríamos decir que estas piezas se constituyen en un anticipo al grupo de propuestas que Judd comienza a realizar a partir de 1963, las cuales se constituyen en variaciones formales y cromáticas de una misma pieza; que a su vez, dan paso a otras obras más complejas y características de Judd, como las progresiones de pared y los *stacks*. Estos últimos asumen

en sí mismos las diferencias y variaciones de la multiplicidad y la repetición seriada, que no buscan otra cosa que romper con la unicidad inicial propia de la pintura.

En repetidas ocasiones Judd expresa en sus textos la importancia de esta totalidad; en una nota sobre John Anderson, de 1963 (2005: 66), acota sobre la necesidad de alcanzar esa totalidad en la inmediatez inicial del encuentro con una obra y no a través de la sumatoria de las partes, “The wholeness of a piece is primary, is experience first and directly. It is not something understood through the contemplation of parts”.

De tal forma que *DSS 15* y *DSS 16* se presentan claramente como los primeros intentos en la búsqueda de la totalidad o lo que Judd llamaba *the wholeness*, que posteriormente trasladará como búsqueda primordial en los objetos tridimensionales, en los que las diferencias, en ocasiones enormemente sutiles, se establecen a partir de las cualidades de los objetos. Esto puede apreciarse en las piezas de aluminio extrudido *17-28 Untitled*, donde la totalidad no se logra a través de la

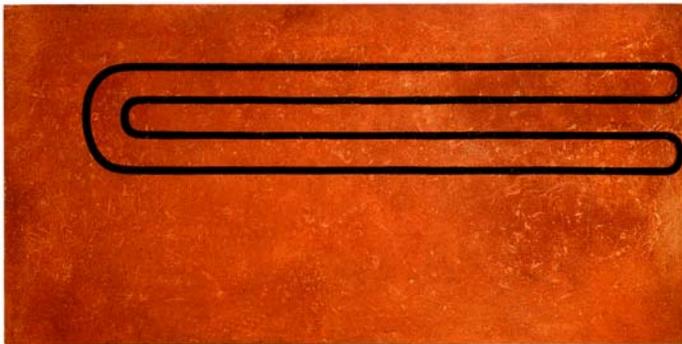
aparente semejanza o repetición de los objetos, sino a través de la diferencia que queda establecida por la cualidad del color. En otras palabras, las piezas no pueden ser apreciadas por partes, sino como una totalidad basada en una serialidad que se presenta reversible.



17-28 *Untitled*, aluminio extrusionado anodizado en 12 colores distintos, 15 x 105 x 15 cm c/u, 1991.

El espacio incorpóreo de lo visible

“The optical space and vibration serve to cancel the flat surface. The incorporeal space of optical effects is something else altogether”.



DSS 19, liquitex y arena sobre masonite, 121,9 x 243,8 cm, 1961.

A partir de 1961 Judd comienza a utilizar otros materiales; en lugar de óleo experimenta con liquitex⁷⁷, arena y cera; seguidamente deja la tela por nuevos soportes como el cartón masonite y la madera. Las sinuosas líneas se transforman en líneas rectas y construcciones geométricas

⁷⁷ Liquitex es una marca registrada que surge como abreviación de *liquid textura*; se trata de la primera pintura acrílica a base de agua que sale al mercado en los Estados Unidos a partir de 1955.

que parecen, a simple vista, levitar sobre fondos negros o rojos.

Sin embargo, al acercarnos a las piezas, la diferencia entre el fondo y la figura se desvanece con las líneas o formas producidas por la textura que cubre la totalidad de la superficie bidimensional, fundiendo en una la imagen. Una textura que adquiere presencia en su propia materialidad para dejar de ser fondo y conjugarse, a través de sus relieves y el efecto de escamoteado, en un primer plano junto con las figuras geométricas. Una muestra clara de perseguir la totalidad de la obra en su inmediatez directa en lugar de buscar su idealización, o la alusión a través de sus partes.

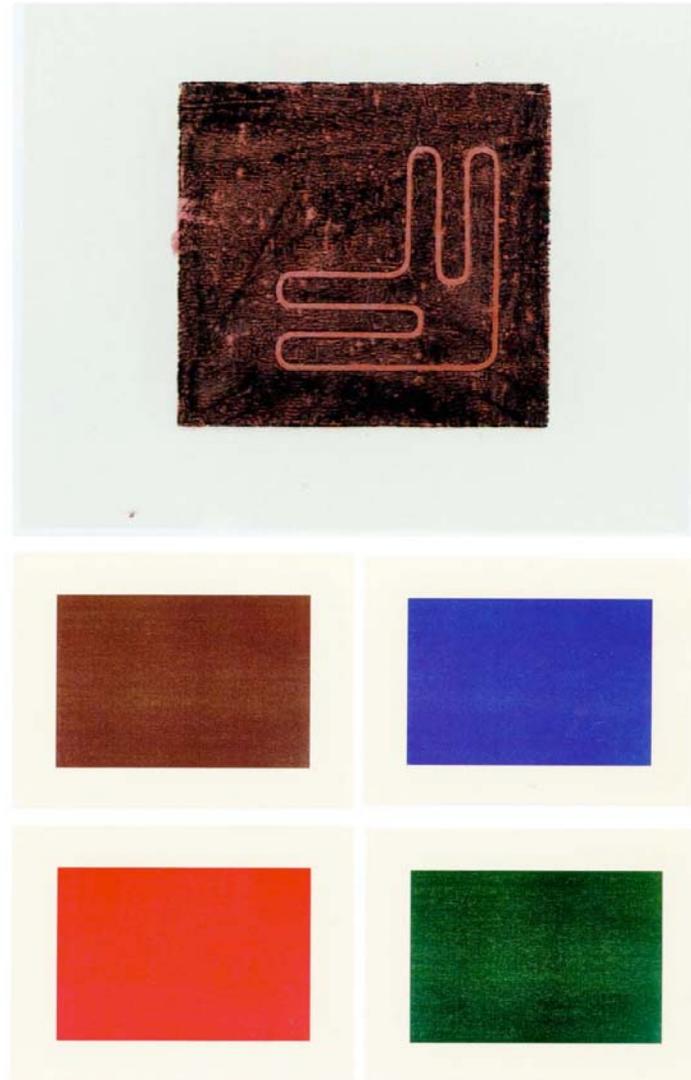
En algunos de sus grabados de ese mismo año, estas líneas objetos se vuelven recurrentes; en la xilografía número 24 vemos como, además, Judd indaga sobre las posibilidades de la textura de la madera sobre el medio impreso, la cual revela explícitamente al pintar también el reverso del papel.

La indagación sobre la textura llega a su máxima expresión años más tarde, con las xilografías números 153-156,

de 1986, en las que simplemente se hace presente en el papel la totalidad del bloque de madera con el registro de sus vetas y las diferencias de capacidad de cobertura de los cuatro tintes: marrón, azul, rojo y verde. Con estos grabados Judd evidencia claramente su posición ante la representación; aquí la textura no está representada, sino simplemente plasmada, transferida y evidenciada.

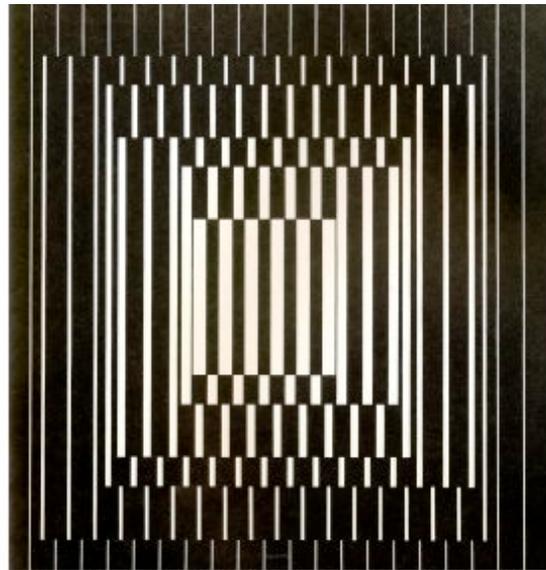
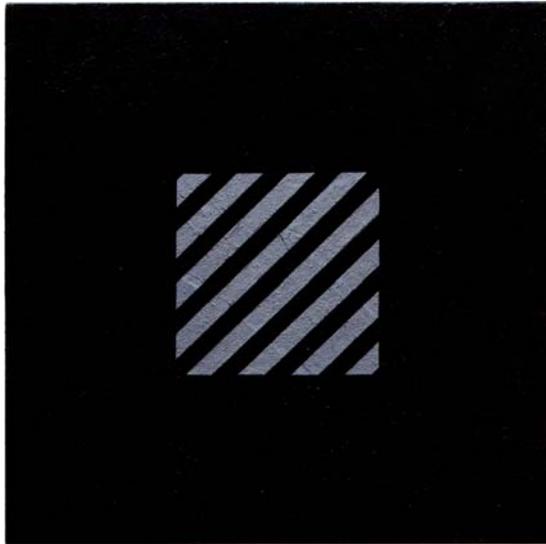
Sin embargo, mucho antes de llegar a la máxima expresión de la textura que se consigue en las xilografías del año 86, la indagación sobre la totalidad y continuidad de la superficie es enfatizada con figuras que son atravesadas por el fondo, como sucede en *DSS 20*, de 1961, donde el cuadrado gris se diluye ante la presencia del fondo, que al atravesarlo se convierte en primer plano, logrando una especie de continuidad reversible de la superficie, sin caer en el juego *retrógrado*⁷⁸ de efectos ópticos utilizados por los artistas del op art.

⁷⁸ Para Judd, los trabajos ópticos eran no sólo retrógrados, sino también carentes de toda inventiva. Según él, venían a llenar, junto con lo que él califica el pop retrógrado, el espacio dejado por el también retrógrado expresionismo abstracto, "Retrograde Pop and Op have filled the space left by retrograde Abstract Expressionism" (2005: 168). Resulta interesante hacer notar que Judd establece en su texto una diferencia entre estas corrientes, haciendo la salvedad de que no todo el expresionismo abstracto y el arte pop son retrógrados mientras que, con respecto al arte óptico, se mantiene implacable.



Arriba: 24, *Untitled*, xilografía en negro con óleo rojo en reverso sobre papel vellum, 48 x 60,8 cm, 1961-1978.

Abajo: 153-156, *Untitled*, 4 xilografías en marrón, azul, rojo y verde sobre papel japonés, 60 x 80 cm, 1986.



Arriba: *DSS 20*, óleo, cera y arena sobre tela, 114 x 114 cm, 1961.
Abajo: Victor Vasarely, *Bora III*, óleo sobre tela, 149 x 141 cm, 1964.

Los efectos ópticos crean volumen visual y cancelan la superficie plana como, según Judd, sucede en la pintura de Vasarely (2005: 127), “The volume is optical and schematic; it isn’t pictured but is still fairly destructive of the flat plane a painting is supposed to have”.

La rigurosa posición de Clement Greenberg sobre el doble rol de la ilusión óptica en la pintura moderna queda claramente expresada en *Modernist Painting* (1990: 90), “The flatness toward which Modernist painting orients itself can never be an utter flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or trompe l’oeil, but it does and must permit optical illusion”, esta posición es cuestionada por Judd, quien considera que estos efectos sólo contribuyen a reafirmar el modelo ilusionista tradicional de la pintura.

Y aunque ya no se trata del intento de representar una realidad tridimensional externa en el plano bidimensional, se sigue buscando la posibilidad tridimensional de la superficie plana en la ilusión óptica, o lo que Greenberg llama *ilusión análoga*, privilegio sólo del ojo al prescindir de asociaciones táctiles previas, quedando

distorsionado el modelo en la obtención de simples imágenes mentales producto de impresiones visuales, convirtiéndose éstos, de alguna manera, en los *trompe l'oeil* del siglo XX.



Arriba: Frank Stella, *Cipango*, litografía, 10 ¼ x 10 ¼", 1973.
Abajo: Frank Stella, *Avicenna*, pintura de aluminio sobre tela, 1960.

Al referirse al trabajo de Frank Stella, Judd esclarece las diferencias entre el espacio óptico que produce vibraciones y recesiones, y el espacio óptico incorpóreo que permite que una obra geoméricamente objetiva pueda llegar a ser subjetiva. Este espacio incorpóreo hace de la obra un todo que existe de manera visual y táctil sin intentar adquirir otra forma o cuerpo visual que fácticamente no posee; sino que por el contrario, va revelando las características de su materialidad evocadora.

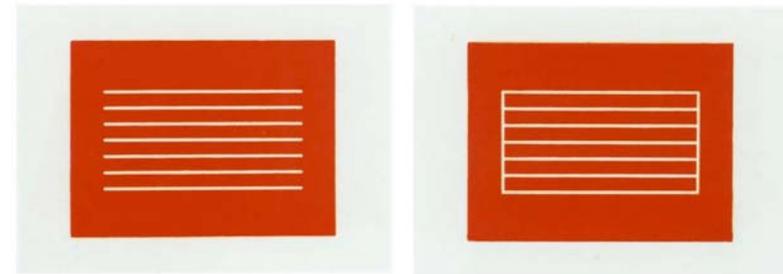
Si nos detenemos en la obra *Cipango*, de Stella, podemos apreciar cómo los cuadrados multicolores avanzan y retroceden, creando efectos cambiantes entre una imagen cóncava y una convexa, al tiempo que las diagonales vibran creando una pirámide que a destellos aparece y desaparece. Lo contrario sucede en las pinturas de aluminio de Stella; en ellas la vibración está a punto de producirse, las líneas se mantienen estáticas en el mismo plano y las diagonales se hacen presentes por la inflexión de las líneas concéntricas sin llegar a producir volumen, porque existe un énfasis en la superficie más que en el color o las formas, una manera

de alejarse del espacio ilusionista: el espacio simplemente óptico.

Las diagonales en *Avicenna* se presentan como totalmente incorpóreas, logrando un equilibrio entre las posibilidades objetivas y subjetivas de la obra; éstas **no pretenden aparentar o hacer referencia a nada más allá de lo que visualmente son**, como lo afirma Judd (2005: 58), “The sensation is optical and definite. The diagonals are free and electric in a static field. The paintings are both objective, like geometric work, and truculent subjective, unlike that”.

Para Judd, lo subjetivo se refiere a lo personal, al sentimiento implícito que involucra la existencia del artista en relación con el mundo exterior y que se manifiesta en la obra; es decir, una obra objetiva significa que se trata de un simple juego formalista y meramente práctico, una obra neutral que no logra producir ningún tipo de sensibilidad o sentimientos, lo cual resulta completamente absurdo porque para Judd no puede haber forma sin contenido y viceversa, no puede haber contenido sin forma; así lo manifiesta al referirse a su trabajo (1987: 10), “My work has the appearance it has, wrongly called ‘objective’ and ‘impersonal’ because my first and largest interest is in my

relation to the natural world, all of it, all the way out. The interest includes my existence, a keen interest, the existence of everything, and the space and time that are created by the existing things. Art emulates this creation or definition by also creating, on a small scale, space and time”. En sus grabados, Judd comienza a alcanzar a plenitud este equilibrio entre lo objetivo y subjetivo, donde la totalidad y continuidad de la superficie es enfatizada con líneas que, siendo fondo, porque son el papel sin intervenir, se convierten en figuras con la aplicación de la tinta sobre la superficie restante del mismo.



30-31 *Untitled*, 2 xilografías en rojo sobre papel compensado, 54 x 75 cm, 1961-1979.

En estos grabados, el equilibrio logrado hace que el efecto visual de reversibilidad del acercamiento y alejamiento de las líneas desaparezca por completo, sucediéndose únicamente de manera fáctica en un intercambio entre la madera y el papel y no de manera ópticamente artificiosa. Con piezas como las xilografías números 30

y 31, Judd da inicio a un trabajo seriado del cual realiza continuas variaciones y que permanecerá vigente como investigación y reiteración hasta el final de sus días.

De aquí en adelante, toda la obra que Judd comienza a desarrollar puede resumirse y comprenderse como una vía hacia la suspensión entre lo que él llama lo objetivo y lo *truculentamente* subjetivo, entre los límites mismos de estos dos estados opuestos; esa *doble distancia* de la que nos habla Didi-Huberman (1997: 91), "... que un volumen geométrico pueda inquietar nuestra visión y mirarnos desde su fondo de humanidad que desaparece, desde su estatura y desde su semejanza visual que obra una pérdida en la que lo visible estalla en pedazos. He aquí la doble distancia que hay que intentar comprender". Sin embargo, para Didi-Huberman los extremos distanciados son lo geométrico específico y la ausencia antropomórfica, ese vacío anacrónico que se convierte en presencia, devolviendo el aura a la obra. Algunos autores, incluyendo

al propio Didi-Huberman (80, 91)⁷⁹, plantean esta problemática como una contradicción constante e incierta en la obra de Judd porque se asume el aura en términos benjaminianos como lo señala Didi-Huberman citando a Benjamin, al referirse a este aspecto de la doble distancia (94), "El aura es la aparición de una

⁷⁹ Véase Krauss, Rosalind, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, en Artforum, Mayo 1966; Baker, Elisabeth, *Judd the Obscure*, Art News, April, 1968, pp. 44-45, 60-63; y más tarde Bois, Yve-Alain, *The Inflection*, en Donald Judd. New Sculpture (cat.), The Pace Gallery, New York, 1991. Posteriormente Martin Engler también establece esta contradicción en la que la obra de Judd deja de ser comprensible de manera inmediata para convertirse en algo indeterminado (2000: 55), "... the five cubes are no longer immediately comprehensible or clear in structure. Instead, they withdraw from any clear determination". Engler se refiere específicamente a la instalación de Hafenstrasse, Colonia (véase p. 178).

Sin embargo, en el ochenta y cuatro, Brian Wallis (1984: s/n) desde una lectura estructuralista de la actividad crítica y la obra de Judd, señala el cambio determinante que se establecía con las propuestas minimalistas que, acompañadas de textos realizados por los mismos artistas, rompían con la estabilidad del sistema moderno al establecer nuevos significados y en el caso particular de Judd agrega que, "The importance of Judd's criticism to his tangible sculpture becomes evident when we begin to see its structuring of art as a system of relations". Y más adelante sostiene, "Judd opens a space for meaning in his art and establishes an armature for its perception. His work is presented not as a description, but a series of operations for which the artwork is a locus".

lejanía, por más próximo que pueda estar lo que evoca”. Pero en la obra de Judd no hay evocación alguna, lo que podría contarse como aurático no es otra cosa que la extrañeza que pudiera causar el fenómeno propio de la extensión de la materia y el espacio a través de lo cual sentimos el objeto.

En este sentido, resulta iluminante cuando revisitamos algunos de los textos en los que Judd celebra la coexistencia entre lo objetivo y lo sentido, como sucede en el caso de Oldenburg (2005: 133), “Nothing made is completely objective, purely practical or merely present. And of course everything after it’s made is variously felt”. Es importante también clarificar la diferencia entre emoción y sensación: aquello sentido, que para Judd resulta muy importante y que muchas veces se confunden uno con el otro, y es lo que precisamente diferencia a Pollock de De Kooning (2005: 195); la emoción es lo que maneja el expresionismo a través de la observación y registro de una realidad externa, que no tiene que ver con las sensaciones inmediatas y específicas que puede producir un material o,

como sucede en el caso de Pollock, con la inmediatez que producen los chorros de pintura (*dripped paint*).

Ya en 1975, William C. Agee aclaraba públicamente esta contradicción entre las intenciones y la obra ilusionista de Judd (1975: 46), “This might seem to contradict some of Judd’s most basic, constantly restated anti-illusionist intentions, but does not; for the illusionism is real –a physical consequence of the structure of the work, not depicted or suggested as in painting”. Sin embargo, lo que para Agee es simplemente una consecuencia de la estructura, resulta a nuestro entender, y como iremos dilucidando a lo largo de las líneas que siguen, una parte esencial y controlada de la estructura que conforma la obra. Igualmente, Barbara Haskell se cuenta entre los autores que desconocen esta contradicción, alegando que Judd (1988: 72), “seemed comfortable in acknowledging this aspect of his work”, y más adelante señala (73), “Illusory surfaces and dematerialized effects did not contradict Judd’s mandate for factuality, for they were intrinsic to the actual materials and shapes. Indeed, they substantiated Judd’s implicit claim that every material possessed formal properties that belonged to it alone and that the artist must limit himself to forms that best allowed the materials to speak”.

La famosa tautología de Stella en aquella entrevista que realiza Glaser (1968: 158), “What you see is what you see”, con la que erróneamente se ha reducido el arte minimalista a la más mínima de las simplicidades, viene precedida de (158), “All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without confusion...”. Para luego continuar diciendo, “It is really something if you can get a visual sensation that is pleasurable, or worth looking at, or enjoyable, if you can just make something worth looking at”. Lo que Stella pretende es que no se concluya que la pintura realmente no es nada, o mejor que no representa nada más allá de presentarse a ella misma para ofrecer una sensación visual placentera.

Igualmente, para Judd tenía que haber suficiente que mirar y pensar en una obra, por tanto el *what you see is what you see*, puede entenderse desde otra perspectiva, en la que lo que vemos

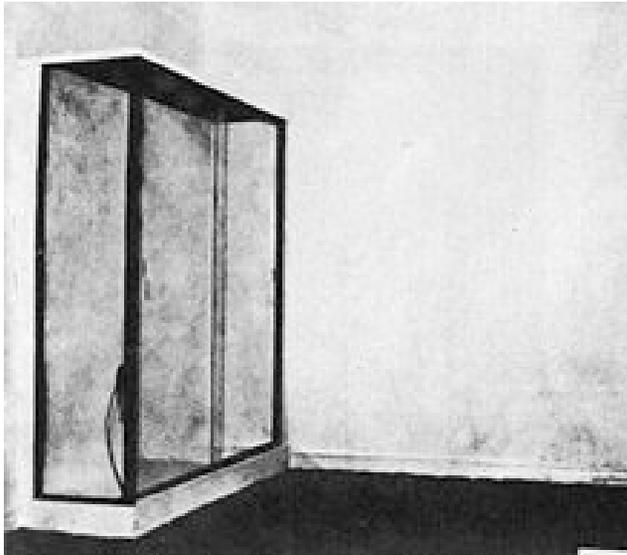
involucra esa sensación que activa la mirada, y de hecho, si faltase esa sensación, dejaría de ser *interesante*, como el mismo Judd lo expresa cuando se refiere a que una obra no puede medirse únicamente con una filosofía específica, sino que (2005: 72), “It is necessarily measured against anything that is art, that is interesting to look at”.

Y es en este mismo *interés* donde se encuentra la radicalidad de un artista; tanto Judd como Stella en la misma entrevista concuerdan con el hecho de que Yves Klein, a pesar de sus fuertes acciones dentro de la escena artística, como por ejemplo, vender aire en una galería completamente vacía, no es completamente radical porque no es suficientemente interesante la propuesta, al no existir nada que mirar (1968: 164), “JUDD: I think Yves Klein to some extent was outside of European painting, but why is he still not actually radical?”

STELLA: I don't know. I have one of his paintings, which I like in a way, but there is something about him... I mean what's not radical about the idea of

selling air? Still, it doesn't seem very interesting.

JUDD: Not to me either. One thing I want is to be able to see what I've done, as you said. **Art is something you look at**".



Yves Klein, *Le Vide*, Iris Clero Gallery, Paris, 1958.

Y el arte que se ve lleva consigo esa sensación que produce la mirada que no evoca nada más allá de lo que vemos; esta combinación es lo que lo hace *interesante de mirar*. Así al referirse a los trabajos de Rauschenberg y Morris, Judd aclara (2005: 117), "... *Column* and *slab* were shown at green. They are all painted light gray, are large and are only rectangular. These and Rauschenberg's early white

painting, made of four panels, are the extreme of the most inclusive attitude of the show. They are next to nothing; you wonder why anyone would build something only barely present. There isn't anything to I look at. Rauschenberg said of one of his white paintings, 'if you don't take it seriously, there is nothing to take'. Morris' pieces exist after all, as meager as they are. Things that exist exist, and everything is on their side. They're here, which is pretty puzzling. Nothing can be said of things that don't exist. Things exist in the same way if that is all that is considered –which may be because we feel that or because that is what the word means or both. Everything is equal, just, existing, and the values and interests they have are only adventitious".

Pero Judd continúa más adelante (117), "Morris' objects seem to express this flat, unevaluating view. Western art has always asserted very hierarchical values. Morris' work and that of others in this show, in different ways, seem to deny this kind of assertion. This attitude has quite a few precedents in this century, but this work is the most forceful and the barest expression of it so far. This is all good, but these facts of existence are as simple as they are obdurate –as are Morris' objects. I need more to think about and look at. **Slab is the only one interesting to see**". Y es por la sensación de

espacio expandido que la pieza *Slab* produce (véase p. 96), por lo que ésta obra se convierte para Judd en la única pieza de la exposición que llega más allá de la simple existencia advenediza y la hace, por tanto, *interesante de mirar*.

Por esta razón Judd, en el más polémico de sus textos, *Specific objects*, desarrolla la idea de la pieza *interesante de mirar* como lo único que un trabajo necesita (2005: 184-185), “A work needs only to be interesting. Most works finally have one quality. In earlier art the complexity was displayed and built the quality. In recent painting the complexity was in the format and the few main shapes, which had been made according to various interests and problems. A painting by Newman is finally no simpler than one by Cezanne. In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn’t necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting”. Significando que la aparente simplicidad y parquedad de las piezas de Newman alcanzan esa condición que interesa a la mirada en el momento que dividen y unifican, en un mismo instante, a

través de la cualidad del color esa superficie pintada.



Barnett Newman, *Untitled*, 142 x 7 cm, 1950.

Para Judd, al igual que para Ralph Barton Perry⁸⁰ (1954: 341),

⁸⁰ Ralph Barton Perry es uno de los filósofos americanos que se distinguió por el desarrollo de una teoría naturalista del valor, la percepción y el conocimiento. Recordemos que Judd realizó, entre 1949 y 1953, estudios de Filosofía en la Universidad de Columbia en Nueva York. Para una lectura más profunda sobre el interés en filosofía de Judd, véase Raskin, David Barry, *Donald Judd's Skepticism*, Ann Arbor, UMI Reserch Press, 1999, pp. 41-51.

“If art is to fulfill the aesthetic interest it must be ‘interesting’ ... Since the aesthetic interest, like all interests, is subject to fatigue and satiety there is a requirement of variety and novelty. A simple color must be agreeable to the eye or a simple tone to the ear, but the eye and the ear would soon have enough, and the color or tone would lose its power to charm. Hence the superiority of the painting and musical composition which permit the eye and the ear to rove”.

Para Judd, no se trata de la complejidad como cualidad *per se* que nos detiene a mirar como sucede con las pinturas de Newman, pero tampoco de la parquedad extrema de los objetos de Morris con la excepción de *Slab*, una pieza en la que existe, sobre todo, una totalidad unificada entre lo familiar y lo extraño que se desarrolla al explotar todas las posibilidades y cualidades estéticas del objeto, que incluyen también sus posibilidades como espacio extendido y expandido en lo incorpóreo que se hace visible y que nos hace *interesarnos en el mirar*.

Igualmente, en la entrevista con Hooton, Judd señala que (1965: 3), “Usually when someone says a thing is too simple, they’re saying that certain familiar things aren’t there, and they’re seeing a couple that are left, which they count as a couple, that’s all. But actually there may be those couple of things and several new things to which they aren’t paying attention. These may be quite complex”. De tal manera que no podemos mirar las nuevas propuestas buscando las mismas respuestas del pasado; la complejidad radica ahora en la *cualidad* (4) de la obra como un todo que no evoca otra cosa que a sí misma, junto con su capacidad de afectar inquietantemente al espectador. Para Judd, realmente no existe *distancia* o contradicción teórica de la ‘presencia’ y la ‘especificidad’, que según Didi-Huberman (1997: 90-91), lo que parecía contradictorio en los textos se resolvía en la obra y era lo que había que comprender.

Y aunque para Judd el espectador o el público no es importante, en el sentido de que este último **no es necesario para completar la obra de arte, sino simplemente para apreciarla,**

para mirarla⁸¹. Es preciso aclarar la diferencia entre la noción de *mirada* que plantea Judd y el *ver* fenomenológico del que nos habla Didi-Huberman refiriéndose a la frase de Joyce “cerremos los ojos para ver” (1997: 14), “...*ver* no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en la experiencia del tacto”. Recordemos que Judd detestaba que se tocaran sus obras, cualquiera de los guías de Marfa o de cualquier otra institución museística que posea obras de Judd generalmente realiza esta acotación.

En repetidas ocasiones Judd afirma su desinterés por el espectador, como lo hizo en la entrevista dirigida por Jochen Poetter (1989: 88), “I have no interest whatsoever in the public. There is no way you can know the public and therefore you cannot think about it. It’s not derogatory or anything. It’s simply that all those people are totally unknown and there is nothing to think about”. Lo único que Judd pretendía, era *ofrecer algo lo suficientemente interesante para mirar, en*

⁸¹ Esta diferencia es discutida y profundizada en la tercera parte de esta tesis, donde se establece que para Judd la comprensión de su obra, desde una perspectiva fenomenológica (a pesar de lo tentadora que pueda resultar esta lectura) que involucra el tiempo y el movimiento del espectador va a resultar totalmente inadecuada.

función de despertar nuestro interés y que tuviera simplemente la capacidad de sorprendernos cada vez que lo miramos, de interesarnos cada vez que lo miramos.

Así lo señala también en la entrevista con Richard Stankiewicz, al referirse a su trabajo (1973: 18), “it can’t be too cut and dry or it isn’t interesting, it’s just a logical thing. A, if the pieces you know, to evident or in a way you’re too sure of it then your not going to be interested in it, because it’s really the thinking about it that’s interesting”. Se trata de ese instante entre la realidad que conocemos y la realidad que se nos presenta que se distorsiona al no coincidir, atrapándonos en la experiencia que activa nuestro *interés*.

Nuevamente la contradicción aparece en las líneas de Dietmar Elger, cuando éste afirma que la sorpresa, aquel efecto de sorprender o sorprenderse, es evadida por Judd (2000: 24), “Reliability, confirmation and the avoidance of surprise effects are amongst the main experiences that have in their contemplation of Donald Judd’s art”. Y más adelante continúa, sin embargo, justificando que la

sorprende se produce de manera accidental más que intencional, por la complejidad de las interconexiones que Judd establece en cada propuesta, “However, the fact that any contemplation of Donald Judd’s art nevertheless brings with it endlessly new, lasting experiences, must be due to the interplay between the reduction of the compositional elements and the complexity of the interconnections...”.

Por el contrario, lo que Judd buscaba de manera intencional era eso *interesante*, esa sorpresa, ese hecho extra-ordinario que va más allá de lo evidente, pero que se mostraba a través de lo evidente y que era lo suficientemente *interesante* para detener nuestra mirada en el momento que integra la posibilidad de alteración que nos afecta. Como lo señala claramente Albers en su *Interacción del color* (2007: 8), “What counts here –first and last– is not so-called knowledge of so-called facts, but vision –seeing.

Seeing here implies Schauen (as in Weltanschauung) and is coupled with fantasy, with imagination”. Tanto en los textos de Judd como en su obra, apreciamos claramente cómo se vislumbra esa necesidad imperante por encontrar el punto de contacto entre dos extremos: la desemejanza total de una realidad exterior y los efectos reales producidos por el espacio, la materia y el color, sin perder por ello fisicalidad, sino por el contrario llevándola a su límite, a través de la capacidad de

estremecer o *ilusionar*, a través de lo que Albers denomina *declaración* (8), “(by separating or connecting boundaries)”. Esto es, cuando la extensión de la materia llega a convertirse en expansión, cuando el hecho físico se convierte en efecto físico que se expresa con la inestabilidad y relatividad del color que produce efectos ilusorios.

En este sentido *el ilusionar* contiene en sí mismo la desilusión que se produce en ese instante en el que se pierde la ilusión, de la misma manera que lo objetivo convive con lo subjetivo; Kenneth Baker (1977: 46), refiriéndose a las piezas de madera realizadas por Judd en los años setenta, subraya sobre el aspecto metafísico⁸² que las enmarca haciéndolas al mismo tiempo lo más semejantes y lo más diferentes posibles entre ellas, e igualmente Baker identifica esa ambivalencia suspendida entre la realidad concreta y la sensualidad

⁸² Y aunque la denominación como *aspecto metafísico*, para Judd no es aceptable en los estrictos términos platónicos como noúmeno, que representa esa idea que implica todo aquello que no puede ser percibido en el mundo tangible y la cual sólo se puede alcanzar mediante el razonamiento, el uso del término aquí trata, por el contrario, de esa cualidad primordial que le otorga esa presencia concreta y substancial (véase p. 96, 292).

que se aprecia en las piezas (47), "... so the sculpture looks like a magical or mental object whose presence is required by some scheme of variations known only to Judd. Then looking at it closely it is literally disillusioning. You see it only once as an idealized, gravity-free object phantom. The function of the inelegant internal prop is then actually to *banish* the very sense of idealization or mental prototype that the work initially invokes". La cualidad real y específica de los elementos se manifiesta de tal manera que apela a nuestro entendimiento para sorprenderlo, al mismo tiempo que logra racionalizar la evidencia igualmente presentada.

Una suspensión entre la razón mental y la sinrazón de los sentidos que genera esa doble condición de sorpresa que – discrepando en este sentido con la opinión de Baker– reaparecerá por un instante cada vez que miremos las obras, al producir siempre ese desconcierto dialéctico que acapara la atención de nuestra mirada para sorprenderla. Como lo expone Peter Schjeldahl al referirse a la obra de Judd (1993: 214), "Rational in conception, the work is irrational in effect, an endlessly and

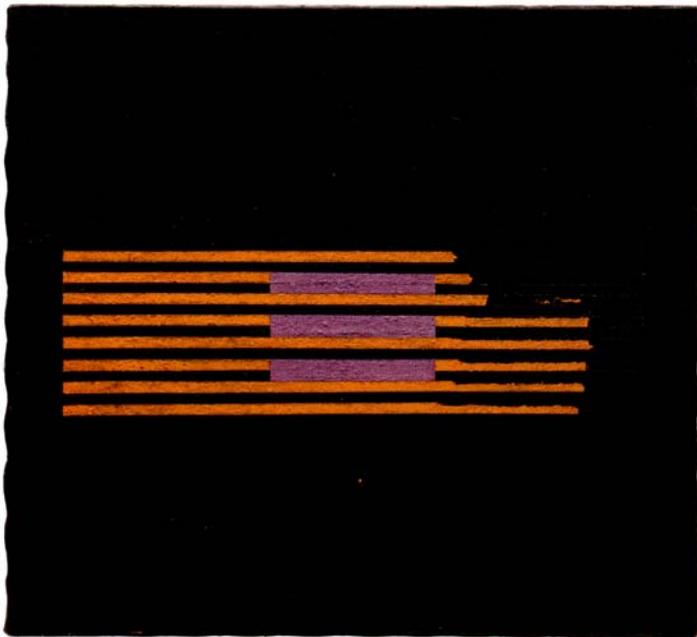
agreeably exacerbating presence".



Untitled, 15 variaciones de cajas, Douglas-fir plywood,
5/8", 5 x 5 x 3' c/u, 1976.
Colección Dia Foundation, Nueva York.

Inicio de la cancelación de la pintura

“The pieces are generally less interesting when there is more brushwork and juggling and less color”.



DSS 21, óleo y arena sobre tela, 117 x 127 cm, 1961.

Otro punto importante a resaltar, de las primeras obras de Judd de principios de los años sesenta, es la desaparición paulatina de las huellas de

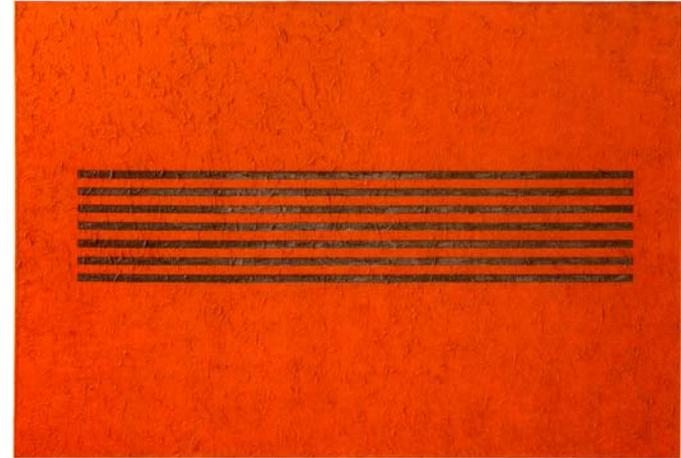
los trazos o pinceladas que, como veíamos anteriormente, son abatidos por la textura y el material, contándose éste como uno de los primeros pasos en el abandono definitivo de la pintura.

Resulta casi imposible no hacer la comparación de algunas de las obras de este período con las obras de Frank Stella del año 1958; *DSS 21* es, quizás, la que más se les acerca a estas últimas, por su aspecto inacabado en la que la superficie negra del se mantiene como fondo al ser evidenciado por las líneas naranjas que no concluyen y manifiestan su existencia a través de pinceladas inacabadas.

En el caso de las obras de Stella, aunque se presentan, aparentemente, como intentos sistemáticos de experimentación, las pinceladas totalmente expresivas se mantienen así separadas del fondo, rompiéndose la posibilidad de la continuidad necesaria para lograr la unidad. Más aún, en *Seward Park* las transparencias del negro producen una espacialidad que se aferra al viejo ilusionismo del cual muchos artistas del momento, al igual que Judd, intentaban liberarse.



Arriba: Frank Stella, *West Broadway*, serigrafía, 100 x 100 cm, 1958.
Abajo: Frank Stella, *Seward Park*, serigrafía, 100 x 100 cm, 1958.



DSS 27, óleo y cera sobre tela, 175,3 x 258,5 cm, 1962.

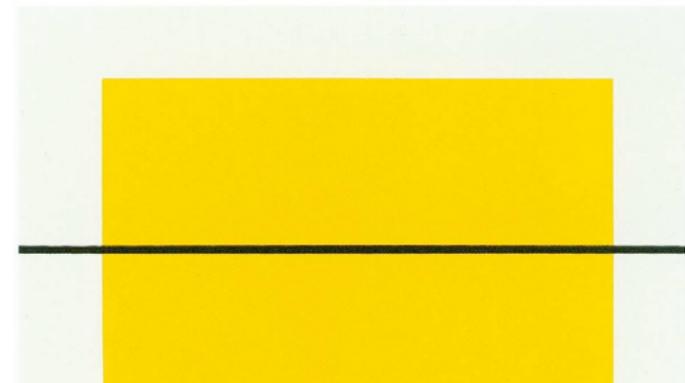
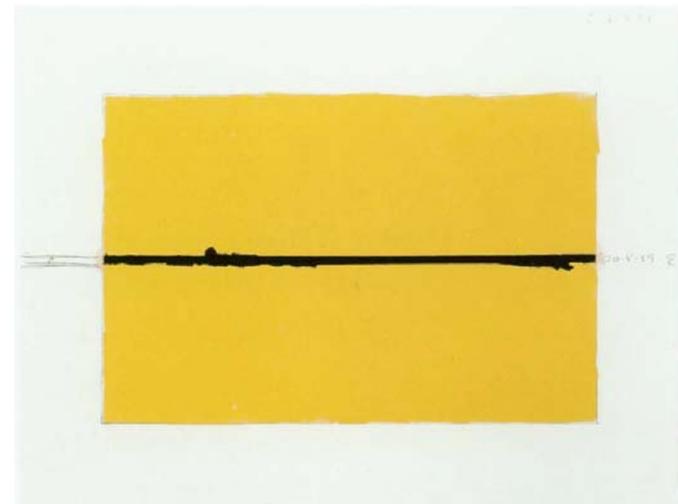
Si nos detenemos ante la pieza *DSS 27* podríamos especular que Judd cierra con esta obra un ciclo tardío con el que termina definitivamente con la pintura en sus bases tradicionales (aunque continúa trabajando con superficies bidimensionales), para seguir indagando persistentemente en una búsqueda personal que lo conducirá, posteriormente, al mundo de lo tridimensional, al espacio real, a esos llamados *objetos específicos*.

En la pieza *DSS 27*, la pincelada es descartada totalmente y en su lugar obtenemos un aspecto más técnico y rígido del

que pudimos observar en *DSS 21*, lo cual proporciona una mayor inmediatez en la experiencia de la obra, una inmediatez que Judd desarrollará seguidamente, como veremos más adelante, no ya con líneas u objetos pintados, sino a través de la inclusión fáctica de esos objetos.

Sin embargo, antes de llegar a los objetos, Judd desarrolla todo un cuerpo de trabajo bidimensional a través de las series de grabados que realiza entre 1971 y principios de los noventa, donde explora estas posibilidades en las que la mano del artista desaparece y cuya reducción máxima queda ejemplificada en la xilografía número 193; aquí la obra se convierte en una sola línea negra sobre fondo amarillo, que en su boceto deja de manera exquisita la huella de la pincelada de la pintura, mientras que en su producto final la precisión de la técnica elimina todo gesto posible.

Nos encontramos ante la manera de reiterar, a través de los años, una búsqueda particular, al doblegar completamente o mejor aún, de **confinar el placer expresivo al proceso y mantenerlo fuera del producto final.**



Arriba: Boceto para la xilografía 193.
Abajo: 193, *Untitled*, xilografía en amarillo y negro en papel japonés wove, 60 x 80 cm, 1990.

Los grabados para Judd constituyen una alternativa dentro del campo bidimensional para realizar trabajos utilizando

materiales y procesos industrializados, además de lograr la producción masiva de las piezas. Como lo señala el mismo Judd cuando se refiere al nuevo trabajo tridimensional, el cual puede equiparar con la técnica del estampado (2005: 187), "The use of three dimensions makes it possible to use all sorts of materials and colors. Most of the work Involves new materials, either recent inventions or things not used before in art. Little was done until lately with the wide range of Industrial products. Almost nothing has been done with industrial techniques and, because of the cost, probably won't be for some time. Art could be mass-produced, and possibilities other wise unavailable, such as stamping, could be used".

Así, con estas dos obras, el boceto y su xilografía, Judd evidencia físicamente un argumento importante en referencia a la condición de la pintura y las posibilidades del medio gráfico (además de establecer una relación directa con la obra de Barnett Newman⁸³), en la que las condiciones de lo material y lo sensorial se convierten en un todo indivisible que se traduce en la

⁸³ Para una comprensión mayor sobre la relación de afinidad, a pesar de las diferencias generacionales que existían entre Judd y Newman, véase Shiff, Richard, *Donald Judd, Safe from the Birds* (2004: 29-40).

imposibilidad de la ilusión que se logra al eliminar la alusión. Las pinturas de Newman no aluden a nada más que a la propia pintura; sin embargo, los trazos y pinceladas constituyen un riesgo a la evocación de la emoción.

Al referirse a las pinturas de Newman, en una de sus reseñas Judd comenta sobre la calidad del color plano de estas obras que, sin embargo, algunas veces adolecían de cierto ilusionismo por algunas transparencias, pero que dejaba las marcas del pincel de tal forma que podía comprenderse el proceso de aplicación de la pintura (2005: 202), "The color is usually applied flatly and thinly. Infrequently it is thin enough to show brush marks and becomes a little illusionistic... Similarly, Newman sometimes leaves brushstrokes along an area, since that is the way the paint was applied".



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 242,2 x 541,7 cm., 1950-1951.

La obra de Newman es una oda a la pintura misma, al dejar al descubierto los elementos propios de ella, como la planitud, los límites y las dimensiones de la tela y el color como evidencia misma de la aplicación de la pintura. Siendo estos valores reconocidos por Judd, sin embargo, no mucho más podía avanzar esta disciplina; su desprendimiento de ella es señalado por Judd en su necesidad constante como búsqueda de nuevas posibilidades (2005: 181), “The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again, not in it as it is being done by those who developed the last advanced versions. New work always involves objections to the old, but these objections are really relevant only to the new”.

El uso de los procesos gráficos le permite a Judd continuar su propuesta en el plano bidimensional, al habilitarle el lograr el alejamiento necesario entre la mano del artista y el resultado final, **cancelando definitivamente las posibilidades expresionistas de la pintura.** Mariette Josephus Jitta, al referirse a la diferencia entre sus objetos y la obra gráfica, nos señala el gusto de Judd por esta última y sus procesos, que al parecer para el mismo Judd resultaba un tanto contradictorio (1996: 26), “What remains is the graphic. Once in an interview, Judd said: ‘I think it is a little contradictory for me to do prints, but

I like doing them’. Perhaps his affection for prints also has to do with the making of prints as the result of the making of an object –a wooden block in which actual lines and shapes are cut out, a metal plate in which they are etched– and looking at the impression of such an object on a sheet of paper. It is an object with its own precision, its own denseness and colour, transferred to a piece of paper with a different texture, silk like or shiny, transparent or matt, and with its own colour. It also happens that such a woodblock becomes an independent object after the process of the printing”.

Esto puede apreciarse claramente en los bloques de madera pintada de los años noventa, donde no sólo éstos se presentan como piezas, sino que también permiten que el proceso gráfico se convierta en el plano bidimensional en un objeto, que se logra a través de **UN proceso mecanizado donde no tiene cabida la mano del artista ni tampoco la evocación expresiva que se logra a través de la aplicación de la pintura.** Se trata, simplemente, de la impresión del color sobre el papel y en algunos casos de la fundición del propio color en el papel, como sucede cuando Judd trabaja las

transparencias, momento en el cual el color y el papel se consumen al unísono en su totalidad. La cancelación de la pintura así se traduce en la posibilidad bidimensional de su obra gráfica.



14-16 *Untitled*, Set de 3 bloques de madera, barnizado en poliuretano transparente, pintado en rojo y en azul, 36,2 x 48,8 x 5 cm, 1991.

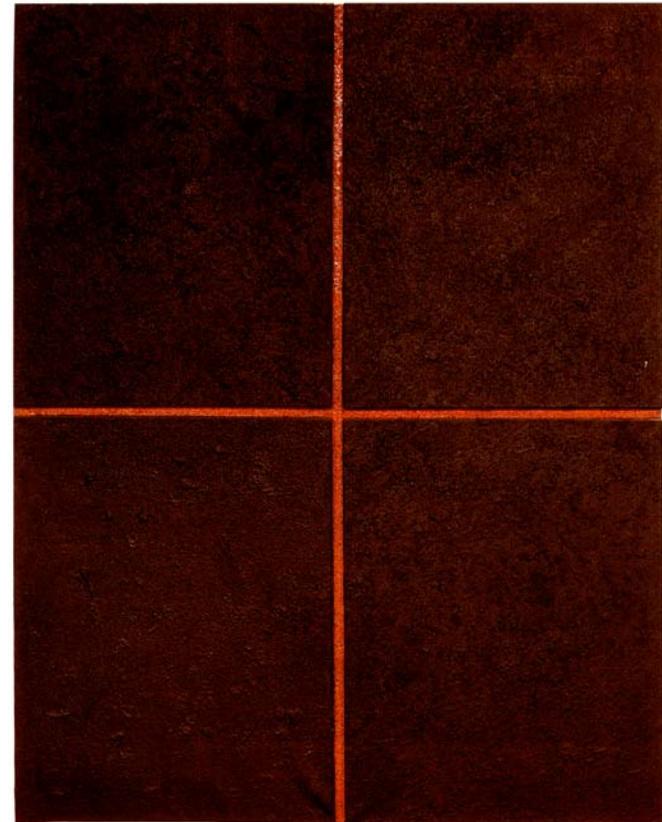
Cuestión de facticidad

“Order is no longer rationalistic and chance isn't simply everything else”.

El camino recorrido hasta ahora nos induce a pensar que, a partir de 1961, la obra de Judd se consolida a través de intentos diversos por lograr ese equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo corpóreo y lo incorpóreo, logrado a través de una visualidad directa y definitiva que no se vale de artificios y que descarta toda jerarquía composicional. La geometría⁸⁴ comienza a hacerse presente en su trabajo, para alejarse de cualquier alusión naturalista, figurativa o expresionista, como el mismo Judd lo señala en la entrevista conducida por Bruce Hooton (1965: 1), “One of the reasons, I guess, that my stuff is geometric is that I want it to be simple; also I want it to be non-naturalistic,

⁸⁴ El uso de la geometría en ningún momento es para Judd una manera de alcanzar una posición idealista como lo señala al referirse a Mondrian (2005: 202), “Mondrian's fixed platonic order is no longer credible”.

non-imagistic, and non-expressionistic. The simplicity goes all the way back through my other paintings, almost when I first started working”. Pero la simplicidad, o diríamos mejor en castellano, la sencillez del trabajo, servía igualmente para otros propósitos que, a la larga, comienzan a consolidar una propuesta que se suspende entre la mayor sencillez y la extrema complejidad o no complicación de sus efectos.



DSS 22, óleo, cera y arena sobre tela y madera, 157,7 x 124 cm, 1961.



Arriba: *To Susan Buckwalter*, acero galvanizado y laca azul sobre aluminio, 76,2 x 358,2 x 76,2 cm, 1964.
Abajo: Larry Poons, *Nixe's Mate*, acrílico sobre tela, 1961.

La falta de jerarquía se hace especialmente evidente por primera vez en la pieza *DSS 22*, ya que a través de la

segmentación de la superficie por dos líneas, una vertical y una horizontal, se obtienen cuatro rectángulos iguales a manera de series que difieren sólo en posición y aparecen en una continuidad que se establece por encontrarse simplemente uno al lado del otro o por lo que Judd llamaba(2005: 196) "*matters of fact*", ni orden ni desorden.

DSS 22 puede verse como un antecedente inmediato a los *relieves de pared* y *progresiones* que Judd desarrollará posteriormente; en *DSS 22* las cuatro superficies se convierten en relieve, evidenciado por el espesor de las superficies negras que sobresalen y se posan sobre la superficie roja del fondo que las conecta. Y como él mismo lo expresa (2000: 111), "Geometry and mathematics are human inventions. I use a small, simple portion in my work for my purposes. Four units in a row are only that. They are not part of infinity, either endless or above or within. They are a small, finite order that I am interested in".

Basándose en el pensamiento heisenbergiano, Judd plantea eliminar el viejo orden racional y jerárquico en favor de un orden relativo fundamentado en probabilidades en las

que el accidente era una de ellas, y establece una interesante acotación sobre su relación con las teorías de Heisenberg (2005: 174), “In modern quantum theory this concept takes on a new form; it is formulated quantitatively as probability and subjected to mathematically expressible laws of nature. The laws of nature formulated in mathematical terms no longer determine the phenomena themselves, but the possibility of happening, the probability that something will happen. The exact interval of time between impulses does not interest the physicist –he says they are statistically distributed. What matters is only the average frequency of the impulses”.

Asimismo, Judd establece en sus textos la relación del pensamiento cuántico con la pintura, específicamente con el trabajo de Larry Poons (2005: 174), cuando él celebra la posibilidad de un nuevo orden casual, aunque paradójicamente casi estadístico que no se alimenta del determinismo idealizado propio del orden racional. “It’s very important that Poons, and others, have discarded the old intellectual basis of art, particularly the old compositional order, and developed ways to deal with live ideas and sense of order, relative order and chance”.



John Chamberlain, *Construcción*, metal y pintura de acero, 1960.

Igualmente, al hablar de la obra de John Chamberlain Judd celebra esa misma ausencia de orden, pero en este caso, en un objeto tridimensional conformado por partes que se mantienen neutras a través de la compresión que las sostiene unidas, dejando fuera de lugar sus particularidades para transformarse así en un objeto cargado de desorden en lugar de orden (2005: 190), “The reliefs are deliberate and assertive art. Neutrality, chance and disorder are implied by everything there.

Accident isn't imitated. The representation of chance is gone and also the rationalistic structure... The parts are fairly equal. This is the opposite of traditional form".



Mark di Suvero, *The "A" Train*, madera y acero pintado, 157 x 132 x 115 cm, 1965-67. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

Judd busca, en los objetos tridimensionales, que la estructura sea eliminada en su sentido tradicional, característico de la

obra de Mark di Suvero, quien se basa en una estructura que logra su equilibrio a través de elementos opuestos, (2005: 22). Judd también comenta, en el Simposio de *Primary Structures* (1966: s/n), "Anyway, Mark is defining space as something that is moved by the forms. If it isn't moved, if it's static, then according to his definition, it isn't really space. But that space that is shifted around or activated in one way or another is not what interest me".

Por el contrario, a Judd le interesa la coextensividad o interrelación existente entre la estructura, la forma y la imagen de las obras de Lee Bontecou (2005: 65), "Often power lies in a polarization of elements and qualities, or at least in a combination of dissimilar ones. The four obvious aspects of the reliefs –the broad scale, the total shape, the structure and the image– combine exponentially into an explicit quality and are the aspects of a single form.

... there is no supporting context.

... The entire shape, the structure and the image are coextensive... The triple existence of the image makes it an object. Rather than inducing idealization and

generalization and being allusive, the object excludes. It is actual an specific and is experience as an object”.



Lee Bontecou, *Untitled*, acero soldado, tela e hilo de cobre, 1960.
Mitteln der Deutschen Klaussenlotterie, Berlin.
Arriba: vista frontal. Abajo: vista oblicua.

Judd descarta los términos *estructura* y *orden*, adquiriendo una posición especialmente escéptica⁸⁵ al negar la posibilidad

⁸⁵ El escepticismo de Judd ha sido estudiado especialmente por David Raskin en su disertación doctoral (1999: 68), donde

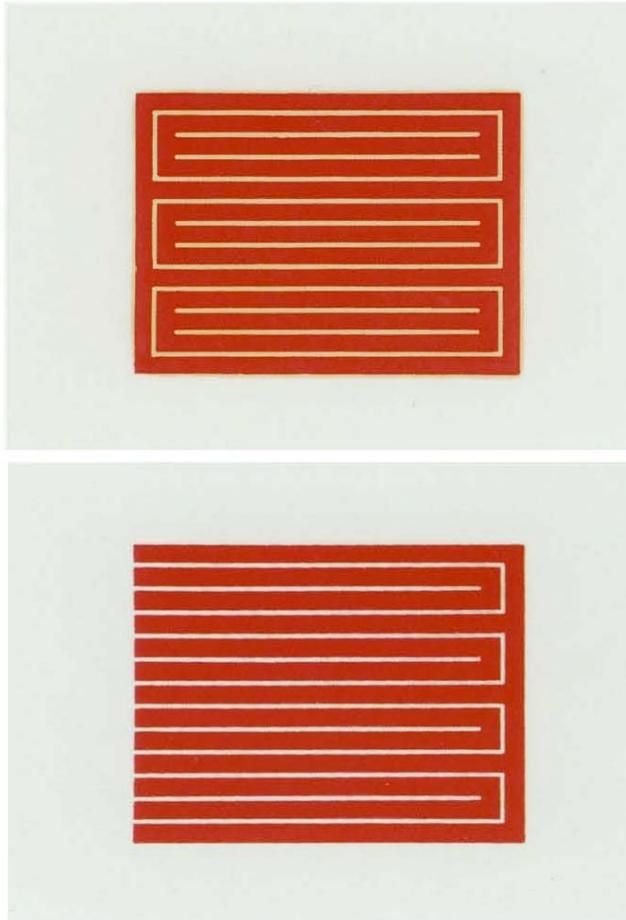
de ordenar o estructurar la materia, área, volumen, espacio y color (2005: 196), “Occasionally new terms have to be invented. I discarded ‘order’ and ‘structure’. Both words imply that something is formed. Material, area, volume, space or color are ordered or structure.

... I wanted work that didn’t involve credible assumptions about everything. I couldn’t begin to think about the order of the universe or, the nature of American society. I didn’t want work that was general or universal in the usual sense.

... A shape, a volume, a color, a surface is something in itself. It shouldn’t be concealed as part of a fairly different whole. The shapes and materials shouldn’t be altered by their context. One or four boxes in a row, any single thing or such a series, is local order, just an arrangement, barely order at all. The series is mine, someone’s, and clearly not some larger order. It

establece que la clave para comprender su escepticismo radical, en la atención autorreflexiva de Judd sobre el conocimiento humano, es decir, el rechazo por cualquier afirmación *a priori* del conocimiento.

has nothing to do with either order or disorder in general. Both are matters of fact. The series of four or six doesn't change the galvanized iron or the steel or whatever the boxes are made of".



Arriba: 32 *Untitled*, xilografía en rojo sobre papel compensado, 54,5 x 75 cm, 1961-1978.

Abajo: 33 *Untitled*, xilografía en rojo sobre papel compensado, 52,5 x 77,7 cm, 1962-1979.

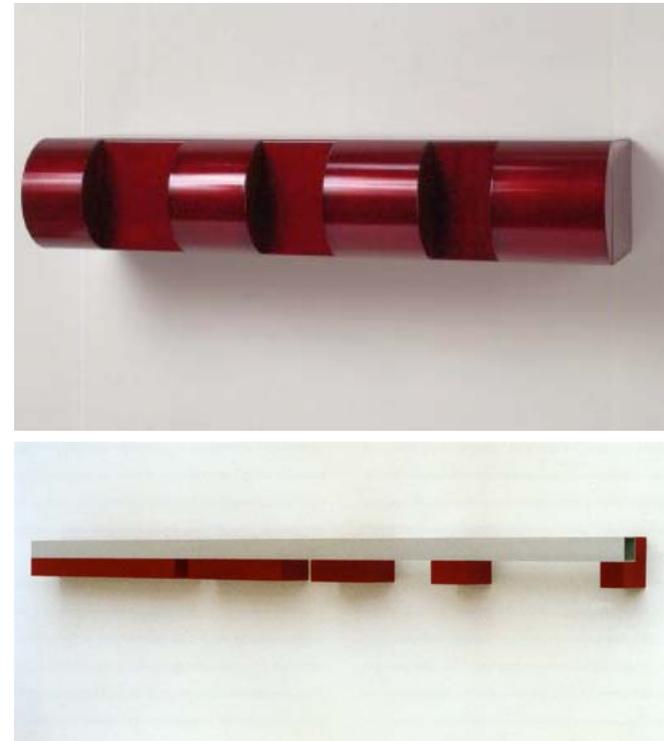
Esta reiteración sobre el trabajo seriado, su indiferencia con el contexto y la relatividad de su orden, se articula directamente en los grabados número 32 y 33, los cuales pueden claramente constituirse como el punto de partida de los trabajos de *progresiones* que Judd desarrolla posteriormente. En estas xilografías, las líneas son simplemente disposiciones que corresponden a un orden neutralizado con posibilidades que coexisten sin intentar ir más allá de su propia materialidad. Se trata, simplemente, de la evidencia de su existencia, como el mismo Judd afirma en la discusión sostenida con Angeli Janhsen (1990: 52), "... what order does most conspicuously is to make a relatively pragmatic order saying that this is the way something is, here and now, which I don't think is security, rather it's given and it happens in the present. This is here, you can't say it isn't here. It has some of that nature".

En el año 1964, Judd comienza a realizar una serie de trabajos conocidos como *progresiones* que, al igual que sus

grabados, continúa desarrollando hasta el final de sus días. A través de ellos reitera la búsqueda de ir más allá de la composición relacional y equilibrada de las partes traspasando los límites de la simetría. De nuevo, buscando soluciones no reduccionistas, sino por el contrario, llegando al extremo máximo a través del cual las piezas se constituyen y se presentan como una unidad a pesar de sus partes, nos muestra, ese estado de suspensión entre el orden y el desorden.

La propuesta inicial de las cajas alineadas y espaciadas de manera regular, como la pieza a Susan Buckwalter (p. 147), comienza a complejizarse en la búsqueda de ese límite de la unidad. Así surgen también *progresiones* como el *Untitled* de 1969, que se muestra a continuación, en el que el espacio y la materia se conjugan, logrando una asimetría no a través del equilibrio de las formas o las partes, sino a través de la presentación y el reconocimiento de la interconexión entre la materia y el espacio que, lejos de establecer jerarquía o valor entre uno y otro, simplemente se

comportan como un todo, como una unidad en la que la materia crea espacio y el espacio crea materia.



Arriba: *DSS 67*, Laca roja sobre acero galvanizado, 12,7 x 64,8 x 21,6 cm, 1965.
Abajo: *Untitled*, Laca roja sobre aluminio anodizado, 6 ½" x 110 ¾" x 6", 1969.

De esta manera, Judd comienza a desarrollar todo un cuerpo de trabajo con soluciones infinitas en el que investiga sobre

las posibilidades de esta facticidad que comienza inicialmente con los materiales y el espacio, para finalizar a partir de los años ochenta, agregando el uso del color al extremo, los tres aspectos más importantes del arte para Judd; así lo señala en 1993, en su elocuente disertación sobre el uso del color, *Some aspects of color in general and red and black in particular* (2000: 79), “Material, space, and color are the main aspects of visual art”.



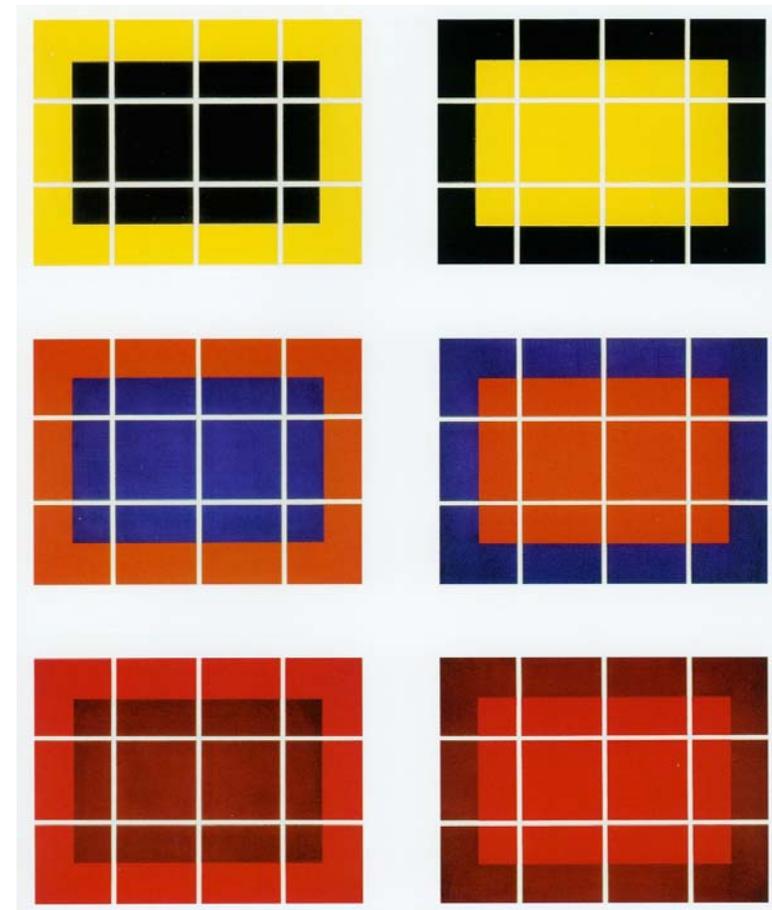
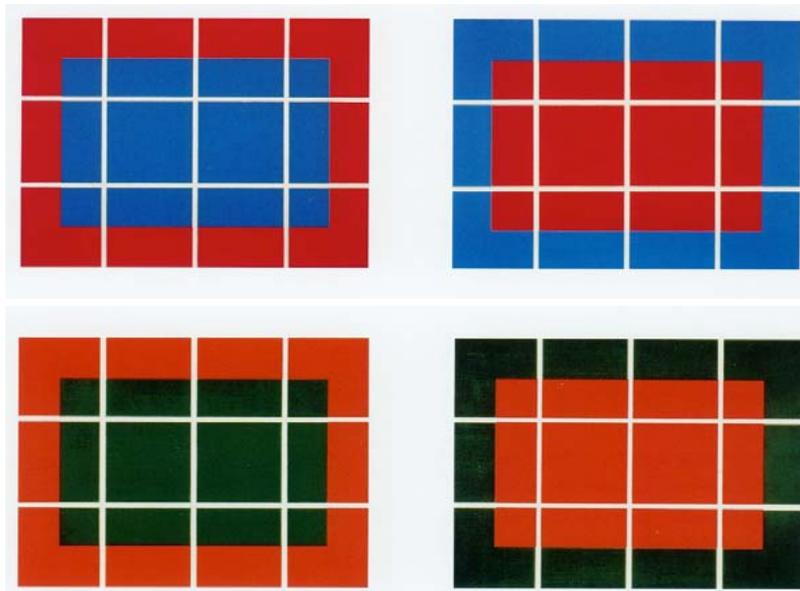
Untitled, aluminio esmaltado, 11 7/8" x 118" x 11 7/8", 1985.

Con la realización de las piezas policromáticas de pared o autosostenibles de aluminio esmaltado o anodizado, de nuevo la totalidad de la obra se logra, no a través de la reducción, sino por el contrario, a través de la multiplicación llevada a su máxima expresión posible dentro de un esquema de secuencias y posibilidades

completamente controladas, donde el azar expresivo o la alusión a un orden mayor preestablecido y reconocible no tienen lugar. La unidad que se logra con las *progresiones* en la conjugación entre la materia y el espacio, se complejiza ahora, con la inclusión del color, cuya selección y localización se establecen para lograr una totalidad que evita tanto el orden racional como el casual, ni orden ni desorden.

Así lo afirma Judd al explicar estos trabajos (2000: 115), “The schemes for the large works with colored panels are very complicated. Often they require all possible combinations of four colors or eight colors. The colors cannot touch side by side or end to end. In the work the relationships of the colors are differently intelligible. One above another they are easy to see as a pair; diagonally they are not. Basically I want the pairs and the sequences and the possibilities to be only color. The structure is part of the whole. Chaos would not achieve

what I want. It requires a greater number, which if great enough becomes order. First, the parts would touch, and second, the colors would not be distributed more or less evenly. But mainly the initial selection of colors prohibits randomness". De manera especial en sus grabados, el color alcanza el protagonismo necesario para convertirse en el elemento principal de las propuestas de los últimos años; podríamos afirmar que es a través de su obra gráfica que la investigación sobre el color se consolida.



261-270 *Untitled*, serie de 10 grabados en madera con negro, azul, morado, rojo, naranja, amarillo y verde, papel japonés, 58,8 x 79 cm, 1992-1993.

Readymades específicos

“The use of materials, forms and phenomena, the way in which they will be art, is becoming one of the main problems”.



DSS 14, esmalte sobre óleo detrás de vidrio de malla metálica, 45,7 x 78,7 cm., 1961.

Entre los años 1961 y 1962, luego de cancelar las pinceladas por un aspecto más rígido y técnico de las líneas y objetos pintados, Judd pasa a realizar la inclusión de objetos. En este momento comienza a incorporar diferentes materiales y elementos que revelan el establecimiento de una clara inmediatez, producto de las características intrínsecas que poseían ciertos materiales como el vidrio, el

metacrilato y el metal, es decir, su capacidad de contener y admitir luz, así como de revelar y colorear a través del reflejo y la refracción.

La primera de estas piezas es *DSS 14*; aquí Judd utiliza un vidrio reforzado con malla metálica sobre el que pinta en la parte posterior para hacerlo opaco, pero al mismo tiempo se mantiene la calidad reflectante del material en su cara principal. El gesto de enmarcarlo con una superficie texturizada también roja, además de establecer claramente los límites de la superficie rectangular, convierte al vidrio en el elemento central objeto de la pieza, como objeto único que no necesita de otros elementos con los que relacionarse o conectarse; ese objeto se presenta como una totalidad directa que no necesita de la contemplación para ser entendido.

El espacio ilusionista deja de ser un problema, como afirma Roberta Smith (1975: 19), “... the only space is in the inserts and cuts Judd makes in the surface”. El espacio es creado por la profundidad de los objetos, por el reflejo o

transparencia que estos materiales generan.

La inmediatez de la obra deja sólo lugar a la experiencia que ofrecen las diferentes cualidades reflectantes en un diálogo con la transparencia negada del objeto. En su texto *Objetos específicos*, Judd lo expresa claramente (2005: 187), "It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing is whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrast and connecting parts and areas... In the new work the shape, the image, color and surface are single and not partial and scattered. They aren't any neutral or moderate areas or parts, any connections or transitional areas".

Durante este tiempo, Judd realiza una serie de trabajos en los que está presente siempre esta preocupación por el objeto único, para lo cual el primer paso es espesar la superficie de tal manera que estas obras dejan de ser superficies planas para convertirse en cajas, en objetos profundos en sí mismos. Condición que posteriormente es reforzada con la inclusión de objetos encontrados o *ganados* que le añaden una profundidad real y no

imaginada, así como la especificidad e inmediatez suficiente para no necesitar de otros elementos. A través de estos elementos o materiales específicos, Judd comienza a incursionar en el paso definitivo de lo bidimensional a lo tridimensional, lo que lo llevará seguidamente a desechar esta inclusión de objetos para adentrarse en su creación, en la creación de objetos tridimensionales específicos.



DSS 23, óleo sobre masonite y madera, bandeja de aluminio, 122,2 x 91,8 x 10,2 cm, 1961.

David Raskin, al discernir sobre los *objetos interesantes* de Judd, relacionándolos con el pensamiento de Ralph Barton Perry plantea que (2004: 84), “‘The aesthetic interest’, Perry wrote, ‘is an interested *activity* –a mode of dealing of which its object provides the appropriate occasion’. Those objects, Judd once contended, could even be concrete blocks by the side of the street; aesthetic interest could transform all material things into works of art. And though blocks could function as art, Judd actually thought the inverse transformation was best: he claimed that art should be ‘experienced as an object’”.

Para Judd, estos objetos son materiales en sí mismos, sin ningún tipo de implicaciones a referencias cotidianas de los objetos que pudieran condicionar al espectador según la relación *a priori* de éste con los objetos⁸⁶. Asimismo, Judd utiliza estos objetos no para

⁸⁶ Sobre estos objetos Blake Gopnik señala (2004), “... but it’s clear, at least in retrospect, that Judd was more interested in the clean shapes of manufactured objects than in their links to daily life”. Sin embargo, consideramos que para Judd su importancia descansaba en la cualidad de los materiales y sus superficies más que en las condiciones morfológicas de los objetos como tales.

hacer referencia a ellos como experiencia del mundo exterior que se incorpora al objeto artístico como sucede con los ensamblajes, sino como argumento para la eliminación de la mano del artista, así lo afirma Barbara Haskell (1988: 30), “Judd challenged the claim that the artist’s personal gesture was essential to the creative process”.

Pareciera que estas primeras obras con objetos de materiales específicos variados, así como esa bandeja de aluminio de la pieza *DSS 23*, que se transforma en el punto focal de la obra, constituyen el inicio del proceso contrario en el que –a diferencia del legado duchampiano donde los objetos se convierten en arte por la designación del artista– el arte simplemente se *experimenta como un objeto específico* que se expresa en toda su materialidad; una materialidad que es capaz de despertar nuestro *interés*.

Judd presenta estos objetos insertados en las superficies para resaltar y preservar toda la sensualidad propia de sus materialidades; Raskin continúa posteriormente en su texto remarcando esta necesidad de Judd de resguardar el carácter e identidad de los materiales (2004: 91), “Judd’s insistence that right art was sensually single also explains why he believed that

materials should safeguard their character. 'There is an objectivity to the obdurate identity of a material', he contended, unlike in, say, a Willem de Kooning painting where the impasto partly serves representational ends”.

Así, esta especificidad del objeto, brindada por el material y su presentación directa sin rodeos, es un paso decisivo en la obra de Judd, con el que nuestro autor comienza a conseguir la consumación del arte como ese *objeto específico*, que va a alejarse por completo de la ilusión del espacio representacional.

La inclusión de objetos reales es una noción que Judd consideraba positiva por la casualidad implícita que proporcionaba el uso de materiales encontrados en términos de su propia objetividad obtenida en lugar de la creada por el artista, como lo expresa al referirse al trabajo de Robert Rauschenberg, ejemplificado en la obra *Winter Pool*, en la que casi la totalidad de la misma es realizada a través de materiales y objetos encontrados, pero orquestados de manera magistral, insinuando que hay un objeto, en este

caso la escalera, que metafóricamente nos invita a subir para alcanzar la pintura.



Robert Rauschenberg, *Winter Pool*, Óleo, papel, tela, madera, metal, papel de lija, cinta adhesiva, papel impreso, reproducciones impresas, soploadores y una pintura encontrada sobre dos telas con escalera, 227,3 x 148,6 x 10,2 cm, 1959.

Sin embargo, la unión de todos estos objetos se basa en un trabajo pictórico todavía íntimamente ligado al expresionismo abstracto que era lo que Judd objetaba

(2005: 87), "It is more objective and, especially important to Rauschenberg's work, it is casual... The unrectangular and unflat format, the use of found and simply existing materials and the casualness are three of Rauschenberg's radical aspects. The pieces are generally less interesting when there is more brushwork and juggling and less color".

Ahora bien, así como la bandeja de aluminio de la pieza *DSS 23*, aunque pareciera un hecho fortuito dentro de la evolución de la obra de Judd, éste se produce a causa de la conveniencia dada por las características del material, es decir, por la especificidad alcanzada en la posibilidad pertinaz del material, más que por sus posibilidades como *readymade*⁸⁷ en términos duchampianos o en términos genéricos como plantea Thierry de Duve, esto es,

⁸⁷ Rosalind Krauss establece la conexión Judd-Duchamp en su libro *Passages of Modern Sculpture* (1977: 249) planteando que el uso de elementos comerciales por parte del arte mínimo y pop se convierte en una especie de *cultural readymade*.

como objeto encontrado que simbólicamente se convierte en arte por la designación del artista⁸⁸.

Pero tampoco se produce en los términos planteados igualmente por de Duve en uno de sus más significativos trabajos, *Kant after Duchamp* (1997: 249-251), cuando se refiere al *blank canvas* como *readymade específico* por la particularidad que presenta en relación con el artista y la tradición pictórica occidental, como soporte aceptado donde el artista dejará la impronta que distingue su obra.

Este grupo de obras de Judd, donde un elemento o material es incorporado sobre la superficie de la pintura, es paradójicamente específico como *readymade* porque se trata de materiales que no se encuentran dentro de los materiales comúnmente utilizados por el medio pictórico; por tanto materiales u objetos genéricos,

⁸⁸ Véase Thierry De Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

pero que alcanzan especificidad al ser contextualizados y enmarcados por la pintura.



Marcel Duchamp, Rose Sélavy, Fotografía de Man Ray, 5-7/8" x 3"-7/8", 1921, Philadelphia Museum of Art.

En este sentido, resulta interesante mencionar la opinión de Judd sobre Rose Selavy, a quien prefiere en lugar de Duchamp. Para Judd, Rose Selavy es un producto desarrollado de Duchamp, mientras que muchas otras de sus propuestas

quedaron como planteamientos de gran impacto inicial, pero que Duchamp no continuó elaborando.

Se establece un contraste enorme entre la obra igualmente obsesiva, pero diferenciada de ambos artistas, Judd opina que Duchamp (2005: 166), "... he Invented fire-but what did he do after that? Duchamp invented several fires but unfortunately didn't bother with them. He hasn't been entirely quiet but has done very little since 1923. The work Duchamp does have is of course highly interesting, but it's a mistake not to have developed it. His work and his historical Importance are different things. It's to other people's credit to have developed his or related Ideas. Good beginnings are fairly abundant, they aren't enough, the developed thing counts. Neither Duchamp's retirement nor his role as conservator of his own work is so admirable".

Judd reconocía la importancia de los readymades; sin embargo, apuntaba sobre la falta de desarrollo de otras posibilidades sobre las cuales él indaga, y que se plantean a partir de la condición matérica del objeto más allá de lo que podía significar el objeto formal en sí mismo y el hecho simbólico de su inclusión; es

decir, más allá de la opción duchampiana que se basaba en (Duchamp, 1961: s/n), "...a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste in fact a complete anesthesia".

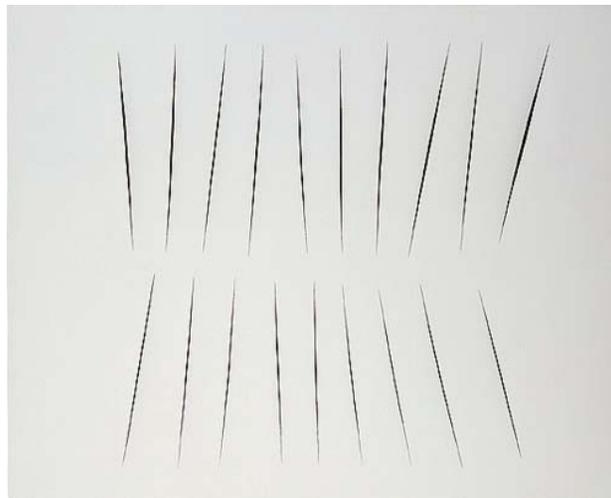
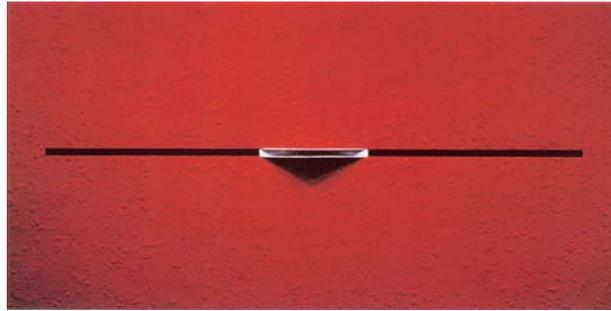
Al igual que en el caso de Rauschenberg, la casualidad del encuentro con el objeto es lo que permite su inclusión dentro de la obra final, mas no es por sí sola la obra final; por esta razón decimos que se trata de readymades específicos y no genéricos, como sucede en el caso de Duchamp, como lo afirma Thierry de Duve (1997: 269), "The readymades are art, not painting, not sculpture and not something interspecific straddling both. They are not even specific in Donald Judd's sense, since they don't defend their identity through 'holistic Gestalt' or 'obdurate materials' against confusion with non-art. Quite the contrary: they are generic and nothing but generic". Pero diferenciados de la especificidad del *blank canvas*, a la que también se refiere de Duve (1997: 250) cuando sostiene que, "Unlike Duchamp's bottlerack or urinal, the blank canvas is a *specific* readymade. It is a manufactured product, new and unused, as are all of Duchamp's unassisted readymades, but it is one that you can find at the artist's supply store, not at the Bazaar de l'Hôtel de Ville

where Duchamp bought the bottlerack".

DSS 24, DSS 27 y DSS 28 entre otras de la época, son todas piezas en las que Judd experimenta con la inclusión de materiales que se comportan como objetos que añaden profundidad real diferente a la profundidad insinuada de la pintura. En el caso de *DSS 28* se incrementa la noción de profundidad al producirse la penetración del objeto de aluminio como si se tratara de una gran hojilla que frontalmente nos revela el espacio interno de la obra.

Y aunque esta alusión puede remitirnos peligrosamente a las obras de Lucio Fontana, vale la pena mencionarla para establecer sus diferencias, en las obras de Fontana la superficie continúa siendo el fondo en el que las incisiones se comportan como los elementos que la estructuran a partir de una acción casual expresiva. En Fontana, la importancia recae sobre el gesto arbitrario, en la casualidad e inmediatez que involucra la acción del artista, cuya arbitrariedad, sin embargo, permanece limitada por la importancia que recae sobre la

composición y la expresión en la *mano del artista* dentro de la obra.



Arriba: *DSS 28*, Óleo y cera sobre liquitex y arena sobre masonite con aluminio y óleo sobre madera, 122 x 243,8 x 19 cm, 1962.

Abajo: Lucio Fontana, *Concepto Espacial, Esperas*, Hidropintura sobre tela, con cortes, blanco, 81 x 100 cm, 1964. Fundación Proa.

Para Judd, resulta interesante la inmediatez de la acción arbitraria, como sucede en la obra de Niki de Saint Phalle realizada a través de disparos de escopeta a la pintura, la cual Judd

compara con los cortes de Fontana (2005: 61), “It is at least interesting as an idea as an immediate arbitrary action, somewhat like Fontana’s”. Sin embargo, la propuesta de Saint Phalle se oscurece con la necesidad compositiva de la artista que se manifiesta al agregar brochazos y rociar pintura sobre la obra.

En el caso de Fontana, los gestos aparentemente arbitrarios contienen una gran carga expresiva equiparable a la pasión y particularidad que involucra el gesto de un brochazo; el mismo Fontana lo manifestó en el año 1966, refiriéndose a su obra (2009: s/n), “¿Los tajos y los agujeros? Ah sí, he aquí mi búsqueda más allá del plano usual del cuadro, hacia una nueva dimensión. El espacio. Un gesto de ruptura con los límites impuestos por la costumbre, por los usos, por la tradición, pero –que sea claro– madurada en el honesto conocimiento de la tradición, en el uso académico del escalpelo, del lápiz, del pincel, del color. Hace tiempo, un cirujano que vino a mi estudio me dijo que ‘esos agujeros’ los podía hacer él perfectamente. Le contesté que yo también sé cortar una pierna, pero después el paciente muere. Si la corta él, en cambio, el asunto es distinto. Fundamentalmente distinto”.



Niki de Saint Phalle durante su primera acción de disparos en Estados Unidos, patrocinado por the Everett Ellin Gallery, Los Angeles, Marzo, 1962.

La ruptura y búsqueda del espacio no representacional de Fontana, como bien lo aclara Judd, son interesantes, sin embargo, no logran desprenderse de toda la carga cultural que recae en la necesidad expresiva del artista en lugar de la de la simple facticidad de los materiales y elementos como tales. En el caso de Judd la superficie, como composición y expresión, es descartada de antemano al tratarse de una caja en la que los elementos, el objeto de aluminio y la ranura, no estructuran de manera composicional la pieza, sino que simplemente revelan el espacio tridimensional del que forman parte al ratificar su propia tridimensionalidad. En Fontana, ese espacio tridimensional, es igualmente revelado a través de lo que él denominó arte espacial o *espacialismo*; pero ese espacio todavía se encuentra

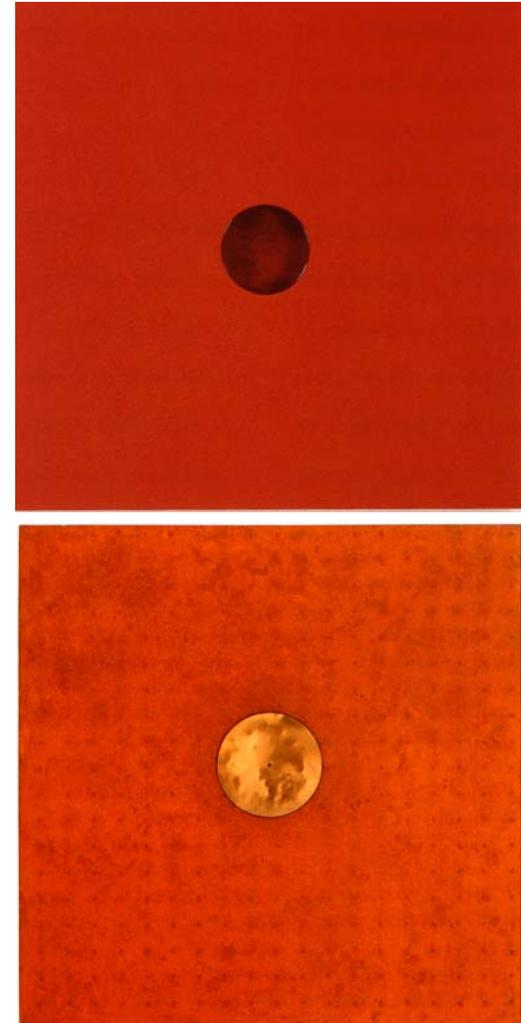
íntimamente ligado a las ideas propias del tachismo, el expresionismo abstracto y el *action painting*, un espacio que se presenta a través del gesto expresivo del artista, que para Judd estaba fuera de lugar.

En estas piezas los materiales como tales, adquieren cualidades de *readymade* por su especificidad cualitativa. Este grupo de obras es sumamente importante a los efectos de esta tesis, ya que concentra de forma germinal nuestro caso de estudio. Nos encontramos ante el último paso en el *abandono de la pintura* de Judd, que devendrá en la posterior búsqueda de la especificidad a través de la identidad fenoménica propia de los materiales de los objetos, que van a transgredir las disciplinas artísticas al no pertenecer ni al medio pictórico ni al escultórico.

DSS 31, junto con otra pieza, del mismo año y retomada en los noventa, que se encuentra fuera del catálogo razonado de 1975, la cual en lugar del círculo de cobre presenta un círculo de vidrio, son ambas, muestras de estos

readymades de materialidad específica, en los que el círculo adquiere una profundidad reflejada que se presenta en lugar de ser una representación de esa profundidad realizada por el artista.

Estas dos últimas obras establecen una relación directa no sólo con nuestro próximo argumento, *la continuidad de la expansión*, sino también, como veremos en la tercera parte de esta tesis, con una serie de trabajos donde el punto o círculo central como un orificio profundo, se presenta como espacio reflejado (véase p. 300); pero *necesitamos un mundo en reverso para que éste pueda ser reflejado de la manera percibida sin reflexión*. Al igual que la *Alicia* de Lewis Carroll (2001:1-388), quien llega a comprender las diferencias y posibilidades del mundo en reverso de *la casa del espejo* al pasar al otro lado. El espejo, en el caso de Judd, le proporciona la eventual fundición de ambos mundos donde la fantasía se consume en su propio reverso. La unión de los opuestos, de aparentes incongruencias.

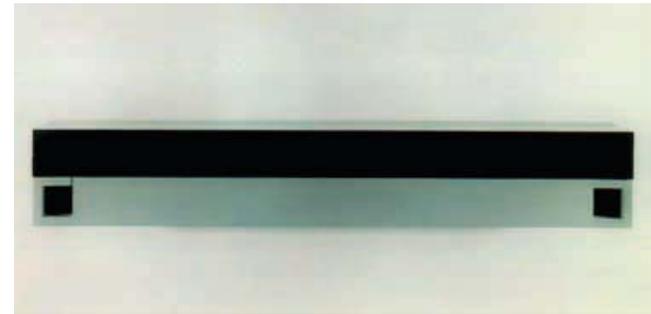


Arriba: *Untitled*, Plywood pintada, arena, vidrio, 46 ½ " x 46 ½ " x 4", 1962-1991.
Abajo: *DSS 31*, óleo sobre liquitex y arena sobre masonite y cobre, 122 x 122 cm, 1962.

En el año 1963, Judd comienza a realizar sus piezas de pared con tubos de aluminio, las cuales entrarían también dentro de esta categoría de *readymades específicos*, en el sentido de que las piezas eran realizadas de acuerdo con el largo de los tubos encontrados, como el mismo Judd comenta en una entrevista con Phyllis Tuchman (2007: 55), “I’d see a nice piece of aluminum tubing or a strip of plastic on Canal Street and I’d buy it”. Y seguidamente continúa indicando que, “The aluminum tubes I generally left alone and made the piece itself fit the tubes”.

Así, el escoger e insertar ciertos elementos o materiales dentro de las obras con características reflectantes o transparentes, nos muestra que la aparentemente austera e inmutable presentación inicial de la obra comienza a mutar para presentarse como espacio reflejado e ilusorio, distorsionado y cambiante, que se logra no a través de su representación, sino desde las múltiples posibilidades de su presentación. De esta manera, la carga subjetiva que Fontana o de Saint Phalle imprimen a sus obras, a través de la expresividad de su mano y una cierta improvisación, aspectos propios del expresionismo abstracto, en Judd se manifiesta a través

de las posibilidades implícitas en la propia especificidad de los materiales, noción y hecho que posteriormente evoluciona para convertirse de *ready-made a specifications-made*⁸⁹.

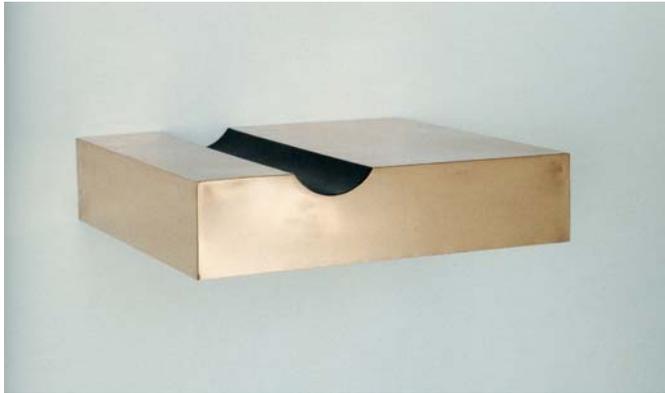


DSS44, laca púrpura sobre aluminio y aceite rojo cadmiun sobre madera, 13 x 82,8 x 13 cm, 1963.

A partir de 1964 Judd comienza a experimentar con metales y deja de realizar sus propias piezas para, en su lugar, dar las especificaciones necesarias al taller de

⁸⁹ El urinario de Duchamp, como antecedente a la necesidad de obliterar cualquier expresividad estética relacionada con la mano del artista, es señalado por James R. Mellow (1966: 33), quien además puntualiza sobre un antecedente más directo, cuando Moholi-Nagy comisionó una pintura geométrica en tres tamaños diferentes a un pintor comercial de anuncios; a este último caso es a lo que nos referimos con *specifications-made*.

metalurgia. Allí los herreros pasarían a ejecutar sus obras, las cuales comienzan a ser cada vez más elaboradas en cuanto a los detalles y la factura final, eliminando cualquier tipo de expresividad más allá de la estrictamente técnica en el manejo de cada material presentado.



Untitled, laca azul sobre cobre, 15 x 69 x 61cm, 1964.

Judd comienza a desarrollar esa *sensibilidad inusual* sobre las cualidades específicas de los materiales que dirigirán, de aquí en adelante, todo su quehacer artístico, como ilustrando el claro dictamen de John Dewey (1980: 49), “An artist, in comparison with his fellows, is one who is not only especially gifted in powers of execution but in unusual sensitivity to the qualities of things. This

sensitivity also directs his doings and makings”.

Continuidad expandida

“The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rectangle limits the arrangements possible within it. The sense of singleness also has a duration, but it is only beginning and has a better future outside of painting”.



DSS 25, óleo sobre madera con acero galvanizado y aluminio,
132 x 109,2 x 12,7 cm, 1962.

En todas las piezas anteriores, podemos observar que, como *relieves de pared*, el fondo aunque ya espeso en su intento

de separación de la pared para convertirse en objeto y dejar de ser superficie, funciona para enmarcar el objeto central, el fondo mate, ya sea negro o rojo contrasta tangiblemente con la cualidad reflectante de los materiales o elementos escogidos. El fondo actúa como marco en relación directa con el objeto, haciéndolos totalmente inmanentes el uno del otro.

En este sentido, *DSS 25*⁹⁰ revierte rotundamente este planteamiento, convirtiéndose en el primer trabajo de Judd que asume completa y realmente la tridimensionalidad. En este caso, el fondo deja de ser marco para transformarse en el objeto central, que se encuentra enmarcado paralelamente en su parte superior e inferior por dos especies de cornisas curvas que sobresalen unos centímetros de la pared, convirtiéndose éste en el primer intento realmente conciso que otorga a la pieza la condición de objeto tridimensional. La lateralidad de la pintura comienza a manifestarse, ya no como simple espesor, sino como gesto elocuente en su intento por alejarse de la pared a través de la curvatura de los

⁹⁰ Entre 1962 y 1963, Judd realiza cuatro propuestas posteriores similares a esta pieza, *DSS 34*, *DSS 40*, *DSS 42* y *DSS 43*.

bordes horizontales de la pieza. Un intento que queda evidenciado en el comentario de Judd sobre su abandono de la pintura en el Simposio de *Primary structures* (1966: s/n), “if you put a series of circles within the canvas, that leaves all that border around the circles. On the other hand, if you decide you want to emphasize the rectangularity of the canvas, then you have to use elements that enforce it, that is, correspond to the edges in some way. That really leaves you no choice”. Esta pieza se entiende así, como esa última opción de la pintura antes de pasar a los objetos completamente tridimensionales.

La pintura se convierte en el objeto central enmarcado por las bandas metálicas que le ofrecen la posibilidad de un objeto tridimensional, o como diría Thierry de Duve citando a Greenberg, en un *objeto arbitrario* (1997: 205), “These works –and there are many others– depart from the two dimensionality of painting by adding a three-dimensional element to it. They deliberately seem to transgress the limit where according to Greenberg, *a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object*”.

DSS 25 es, quizás, la pieza más emblemática en el proceso definitivo por el abandono de la pintura; sus cuatro intentos

posteriores podríamos contarlos como intentos nostálgicos que buscaban ratificar que no existían ya más posibilidades en la pintura como pintura, como el mismo Judd un par de años más tarde comenta, para más adelante continuar con su prescripción sobre el final de la pintura (2005: 181), “Three-dimensionality is not as near being simply a container as painting and sculpture have seemed to be, but it tends to that. But now painting and sculpture are less neutral, less containers, more defined, not undeniable and unavoidable. They are particular forms circumscribed after all, producing fairly definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions is an obvious alternative. It opens to anything”.

La pintura que inicialmente se convierte en relieve a través del espesor, es desechada por ese mismo espesor como objeto real que dista completamente de la representación, para dar paso a sus piezas posteriores: *objetos específicos* de los que las bandas metálicas constituyen la semilla que, a partir de 1964, comienza a reproducirse en todas sus posibilidades y mutaciones posibles.

Es bien sabido ya por todos, que los objetos de Judd provienen del campo de la pintura más que de la escultura, como ha quedado evidenciado también a lo largo de este texto. Esto no significa, sin embargo, que Judd no considerara las condiciones implícitas y la evolución del espacio escultórico.

Así lo señala en 1993, cuando establece que la tradición totémica o monolítica de la escultura, desarrollada a partir de sólidos, produce una relación negativo-positivo del espacio propia de la representación, que por tanto, lo mantiene como espacio pictórico, haciendo que el espacio simplemente sea ese lugar desde donde poder apreciar los sólidos (93: 9), "The resulting space is primarily negative, which is inherent in representation; the space is pictorial. The articulation of the solids in one work, in appearance or reality from one piece of the stone or wood, a lump no matter how convoluted, is always much more important than the articulation of the resulting spaces. The space around the work is only somewhere from which to look toward the continuous solids".

Y dentro de los precedentes inmediatos del nuevo arte que *crea espacio a su alrededor porque contiene espacio en su interior*, Judd menciona, entre otros, a Giacometti,

argumentando que su escultura se presenta como el residuo de un sólido, pero que continúa siendo un sólido.



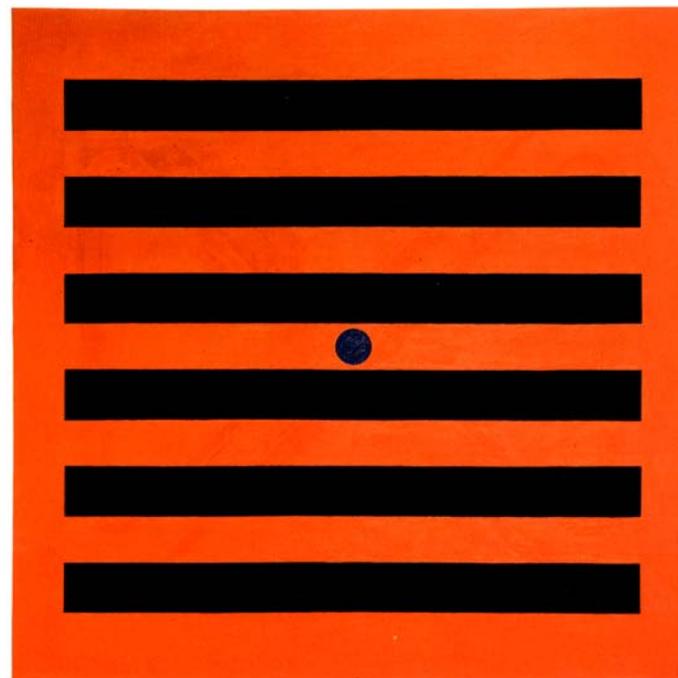
Alberto Giacometti, *Standing Woman I (Femme debout I)*,
bronce, 270 x 54 x 36 cm, 1960.

Ya en el año 1962 Judd había apuntado (2005: 44), "The core defining its space is a paramount Idea, one which would be more clear

and complex without the old notion of a figure's emotion hypostatized in its surrounding space, space usually structured by the figure's form". Lo que Judd intentará, en las piezas que estudiaremos a continuación, es construir, en lugar de la continuidad de un sólido, una continuidad espacial expandida que establezca un diálogo de mayor complejidad entre el espacio exterior e interior que exalte, además, su reversibilidad.

El paso siguiente antes de llegar a los *objetos específicos* es liberarse completamente de la pared con piezas que se autosostienen, aunque hasta el final de sus días como hemos mencionado antes, además de sus objetos, Judd paradójicamente continúa realizando obras de pared cada vez más complejas en las que explora hasta la saciedad los límites de sus propias posibilidades, indagando en el alejamiento de la pintura a través de la subversión de su condición básica e inicial como plano bidimensional que se hace específico por su lateralidad. Recordemos en su texto sobre los *Objetos específicos*, la mención que hace sobre la relación entre el plano de la pared y el de la pintura (2005: 182), "The relationship of the planes is specific; it is a form. Everything on or slightly in the plane of the painting must be arranged laterally".

Esta noción, donde se da paso del soporte vertical al soporte horizontal, es decir, de la pared al piso, se demuestra claramente con las piezas *DSS 32* y *DSS 35*, las cuales presentan, además, relación directa con la pintura *DSS 24*.

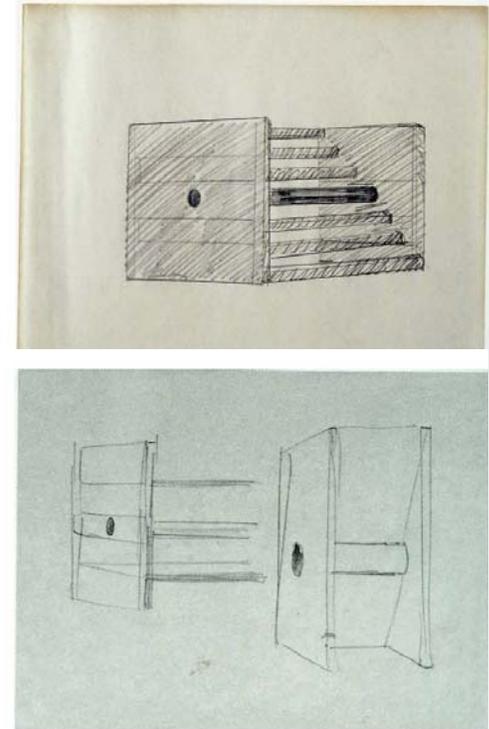


DSS 24, Óleo sobre tela, 170 x 169.2 cm., 1961.

Esta relación notoriamente se revela también en algunos de los estudios y bocetos que Judd realiza dentro del proceso que da paso de una dimensión a otra, en el que se

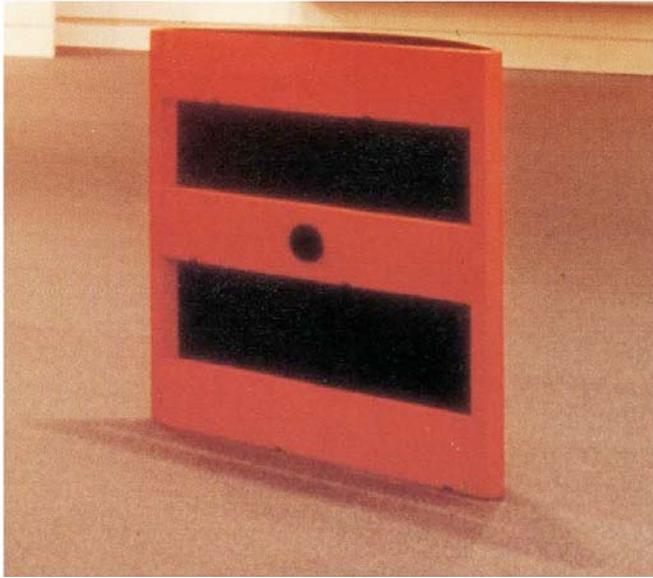
produce una especie de ensanchamiento o estiramiento del plano vertical que será lo que permitirá su estabilidad y la posibilidad de autosostenerse. Se produce así una especie de proceso de tridimensionalización del plano y la conservación desglosada de todos sus estados posibles, presentándose a modo de proceso en un tiempo colapsado o congelado en toda su extensión. Las piezas se abren en ese proceso de tridimensionalización; en lugar de tratarse de sólidos como en la escultura tradicional, en estas piezas es el espacio el que se materializa al dejar de estar contenido virtualmente dentro del plano bidimensional.

En la obra *DSS 32*, el plano bidimensional de la pintura simplemente se hace profundo y espeso a través del abombamiento que le permite autosostenerse. En esta pieza, las barras tienen lugar con el ahuecamiento del plano y su proyección espacial dentro del plano curvado pintado en negro, el cual garantiza la continuidad.



Estudios sobre papel, 21,6 x 28, 1962-1963.

El espacio curvo permite que se produzca un efecto de continuidad al eliminarse los ángulos, quedando el espacio expandido contenido en su propio interior, el círculo negro central hace igualmente de conector entre ambas superficies, reflejándose en ambas caras, permitiendo que el espacio fluya de un lado a otro de la pieza.

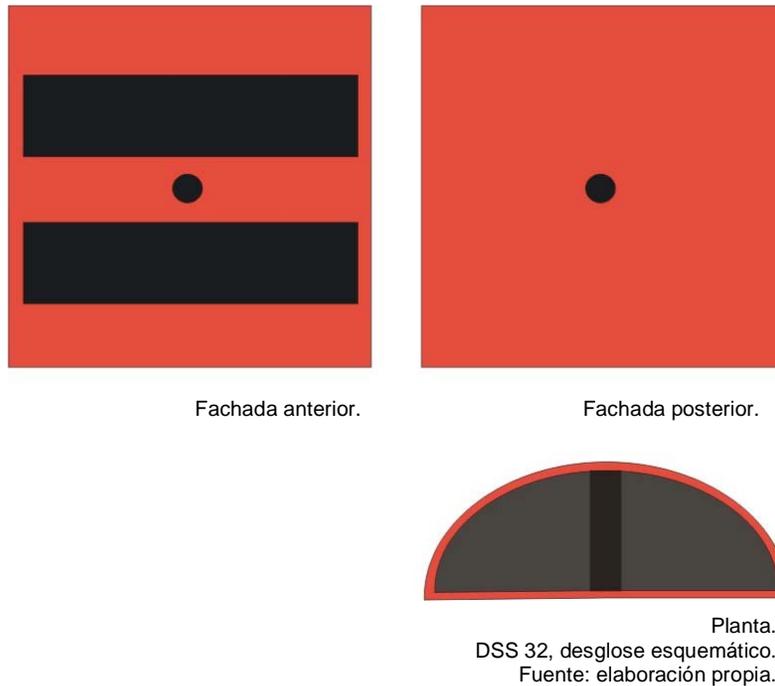


DSS 32, Óleo sobre madera y masonite y esmalte negro sobre madera, masonite y tubería de hierro, 112,4 x 102,6 x 35 cm, 1962.

Se trata de un adentro y un afuera simultáneo de la pieza, además de un delante y un detrás que se encuentra determinado únicamente en relación con la posición del espectador. Judd logra, como se muestra en el desglose esquemático, con dos planos bidimensionales y un tubo conector, su primera pieza tridimensional autosostenible; en esta pieza el plano curvado permite que sólo observemos dos caras del objeto junto con la vista superior que es la que revela directamente el interior que es atravesado por el tubo central, por tanto nos revela propiciamente la constitución y construcción de la obra.

Esta pieza nos hace diferir completamente con la posición de Thomas Kellein (2002: 45), quien sostiene que es a partir de 1963 cuando Judd crea espacios reales; desde estas primeras piezas autoportantes, de 1962, en las que las pinturas se convierten en objetos, Judd comienza a manejar el espacio real que incipientemente ya desde ese año se manifestaba en piezas como *DSS 29*, la cual Judd replantea con variantes hasta el final de sus días, como se observa en las piezas de madera y plexiglás de principios de los años noventa, que no son otra cosa que las posibilidades multiplicadas del planteamiento inicial.

DSS 29 es una pieza poco conocida, quizás por su precario estado constructivo, pero puede apreciarse en su residencia de Nueva York, actualmente la Fundación Judd en 101 Spring St.; se trata de una obra realmente importante porque, como lo refiriera Roberta Smith, constituye el paso definitivo a los trabajos completamente tridimensionales (1975: 15), “This happened inadvertently with a relief (*DSS 29*) so three-dimensional that Judd started liking the way it look on the floor”.



También William Agee (1994: 10-11) advierte sobre la continuidad de la obra de Judd a través del tiempo y el uso del volumen cilíndrico o columnas que se realiza a partir de *DSS 29*, que se repite con variantes en *DSS 33*, *DSS 46*, las cajas de aluminio de 1991 y las piezas de pared de madera y plexiglás de 1993. Y como veremos más adelante, este trabajo se constituye, además, en el punto de partida para el desarrollo no sólo de estas obras mencionadas por Agee, sino también de las piezas de catalogación desconocida que mostraremos más adelante y que se

encuentran en Marfa, Texas, el edificio que se conoce como *Ranch Office* (p. 296).

En *DSS 29*, el color rojo es utilizado para mostrar las superficies paralelas a la pared, mientras que el negro es utilizado para establecer la profundidad de la caja y el volumen del cilindro. En *DSS 39*, la caja se horizontaliza y su profundidad se puede apreciar ahora claramente como volumen, mientras que el cilindro se inserta penetrando el paralelepípedo, mostrando su profundidad y su condición de vacío, en el sentido longitudinal de la pieza.

En este caso el tubo ya no funciona como conector de las superficies expandidas, sino que irrumpe en la condición objetual y maciza del volumen rojo, creando un espacio interior profundo. El punto negro no necesita ser ya el eje central que mantiene y construye la pieza, desplazándose con indiferencia de posición hasta la cara superior de la cual sobresale parte de su diámetro para constituir parte del todo del objeto y no un elemento simplemente contenido. Si el círculo negro permaneciera en el centro la unidad se perdería al constituirse en sólo una parte y no poder apreciarse desde todos los lados en su especificidad como plano espejado, donde la derecha y la izquierda quedan

diferenciadas dependiendo del lado desde donde se mire la pieza; de esta manera se refuerza la tridimensionalidad propia del objeto.



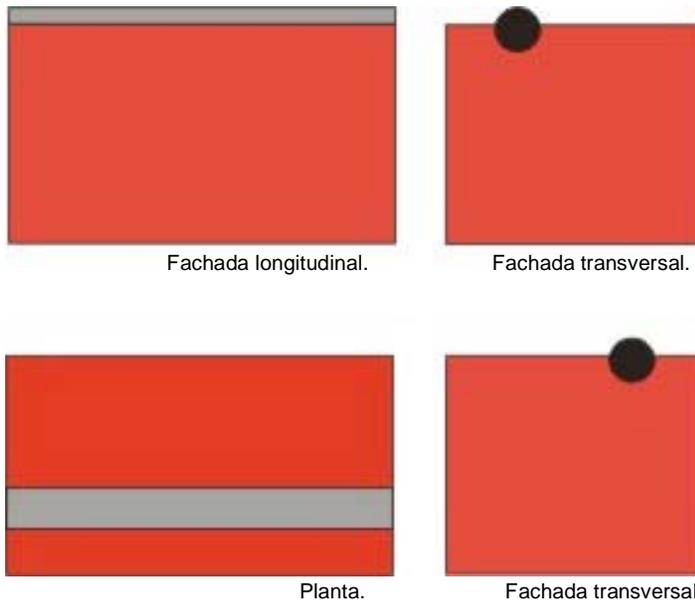
Arriba: DSS 29, Óleo sobre madera y masonite y esmalte negro sobre madera, masonite y tubería de hierro, 112,4 x 102,6 x 35 cm, 1962.
Abajo: DSS 39, Pintura de aceite sobre madera y tubería de hierro, 56,2 x 115,1 x 77,5 cm. 1963.

Como podemos observar en los esquemas que se presentan, ya no se trata de planos anteriores o posteriores, sino de caras de un objeto expandido en su propio espesor. Advertimos cómo la fachada transversal inversa ofrece el efecto espejo de reversibilidad que se produce por la posición del círculo negro, que determina la especificidad de la pieza con respecto a la posición del espectador, al presentarse reversiblemente a la izquierda y a la derecha, dependiendo del ángulo de visión.

Pero antes de esta última pieza, Judd en el año 1962 realiza un trabajo similar, *Untitled*⁹¹, en el que el tubo desaparece dejando tras su paso sólo su huella como incisión en el volumen; se revela en esta pieza no ya el espacio profundo del tubo sino ese mismo espacio profundo y la complejidad constructiva de la que está constituida la caja. La claridad y especificidad aumenta en este trabajo. En la caja anterior la espacialidad interior de la

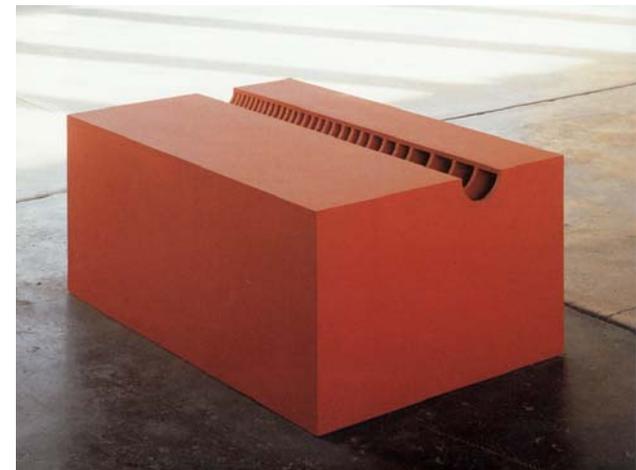
⁹¹ Esta pieza aparece en el catálogo *Donald Judd Colorist*, la cual fue retomada por Judd en 1987, sin embargo, no aparece en el catálogo razonado de Smith, Roberta, *Donald Judd*, en Donald Judd (catalogue raisonné), National Gallery of Canada, Ottawa, 1975, en éste último, aparece una pieza similar *DSS 41* pero con veintiocho divisiones en el interior de la pieza en lugar de tres.

misma no se revela, dejándonos con la duda presente de su condición maciza o hueca.



DSS 39, desglose esquemático.
Fuente: elaboración propia.

En estas piezas, la ausencia del tubo se convierte en presencia como impronta que otorga una mayor transparencia al objeto; la continuidad en este caso se presenta a través de una conectividad transversal ausente, pero advertida a través de la sucesión espacial que permite la multiplicación del espacio a través de la multiplicación plano bidimensional.



Arriba: *Untitled*, Douglas Fir plywood pintada, 19 ½" x 45" x 30 ½" , 1962/1987.
Abajo: *DSS 41*, pintura de aceite sobre madera, 49,5 x 115,6 x 77,5 cm, 1963.

Como comenta Dietmar Elger al referirse a la pieza del sesenta y dos (2000: 17), "And yet, this is by not means an

attempt on Judd's part to break down or divide the composition of the closed block. Rather the incision fulfills the anti-illusionism that Judd required of his works". Y ciertamente Judd no intentaba lograr una composición ni relacionar las partes, lo que nos presenta y se muestra insistentemente son las diferentes posibilidades de ese espacio expandido, oscuro y misterioso que se convierte en el objeto de la pieza.

Una expansión que además es exaltada en *DSS 41*, a través de los intervalos de los paneles verticales que van aumentando o disminuyendo, dependiendo de la dirección en la que se observe, planteándose así esta pieza como antecedente inmediato a las posteriores obras llamadas *progresiones*, que de hecho estas últimas son piezas realizadas con los desechos obtenidos en la realización de las primeras.

En *DSS 46*, por el contrario, la condición maciza de la caja se mantiene, pero Judd añade un componente, el color, para hacer presente al tubo que no vemos, a través de su huella como semicírculo que se hace ahora visible a partir del iridiscente cambio cromático.



Fachada longitudinal.



Fachada transversal.



Planta.



Fachada transversal.

Untitled, desglose esquemático.
Fuente: elaboración propia.



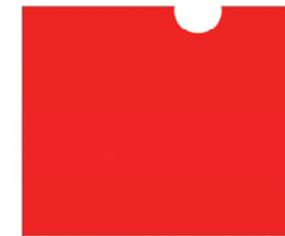
Fachada longitudinal.



Fachada transversal.

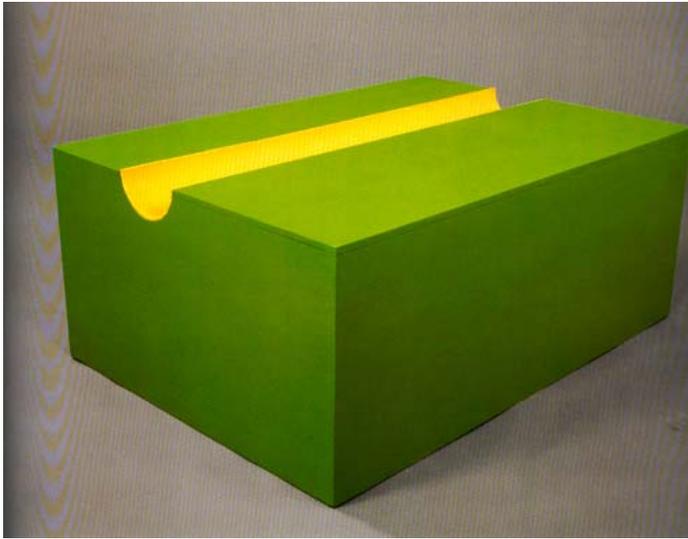


Planta.



Fachada transversal.

DSS41, 1962/1987, desglose esquemático.
Fuente: elaboración propia.



DSS 46, Pintura de aceite sobre madera y esmalte amarillo sobre hierro, 49,5 x 122 x 86,4 cm, 1964.

Desde sus primeras piezas Judd hace uso del color, en especial el rojo *cadmium*⁹² para hacer visible lo que él consideraba

⁹² En repetidas ocasiones Judd establece su opinión de los colores y las razones para su uso, siendo el rojo y los colores vibrantes los más adecuados para crear tridimensionalidad por la clara definición que logran de los bordes de los objetos, lo que no sucede con el negro y que con el blanco sería poco evidente, además demasiado purista. Véase Judd, Donald, *Don Judd: an interview with John Coplans*, en *Don Judd (cat.)*, Pasadena Art Museum, California, 1971, p. 30. Igualmente para Judd los materiales, como la madera, el concreto o el metal son considerados como color, aunque está consciente de que no se trata de colores vibrantes, por lo que cuando éstos se requieren vibrantes es necesario pintarlos, pero siempre dejando la evidencia de que se trata de un material pintado. Véase

como ya hemos mencionado, eran dos de los aspectos más importantes del arte el espacio y el color (siendo el tercero el material). Así Judd con esta pieza nos muestra claramente lo invisible en una relación dialéctica en la que el espacio crea el color al tiempo que el color crea el espacio.

El color no es utilizado de la manera tradicional como símbolo o expresión emotiva sino como acontecimiento para generar el espacio. Color y espacio se unen para presentarse como totalidad.

Este pensamiento es ratificado años más tarde en uno de sus textos más elaborados, *Some aspects of color in general and red and black in particular* (2000: 79-116), aquí Judd establece que , “Two of the main aspects of art are invisible; the Basic nature of art is invisible. The integrity of visual art is not seen... There is only the

Poetter, Jochen, *Back to Clarity. Interview with Donald Judd*, en *Donald Judd (cat.)*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Edition Cantz, 1989, pp. 94-95.

visible work invisible". Más adelante en el mismo texto Judd afirma "Color is knowledge". Es este conocimiento de la pieza que integralmente se dibuja a través del color, con dos colores que forman pares, complementándose de tal manera que pueden conformar una unidad.



Untitled, Aluminio, 5 unidades, 150 x 150 x 150 cm, 1991.
Vista de la instalación en el estudio de Judd en Hafenstrasse, Colonia.

El desarrollo evolutivo y expansivo que se origina con *DSS 29* sigue adelante a través de los años hasta el final de sus

días. Judd continúa elaborando piezas en las que definitivamente podemos encontrar relación con *DSS 29*, como sucede con las aireadas cajas de aluminio realizadas en 1991.

Se trata de cinco cajas que se presentan como variaciones al cambiar la disposición de los tubos verticales. En estas cajas la expansión logra su máxima expresión, pues el tubo no se horizontaliza; al eliminar por completo el plano de la pared, el espacio antes contenido fluye a través de las piezas, estableciendo sus diferencias con la multiplicación del tubo que toma diferentes posiciones en cada una de las cajas. El tubo, además, se presenta de manera semicircular, es decir, dejando al descubierto su oquedad para reforzar la condición de vacío y serenidad de las cajas que se anuncian sin reserva alguna, haciendo honor a una de sus más famosas frases (2005: 184), "actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface".

En las piezas de madera y metacrilato de pared, apreciamos igualmente una correlación directa con *DSS 29*; el cambio se produce con la concreción y expansión espacial que el plástico produce, concreción a través del color y expansión por las posibilidades que ofrece su propia materialidad que permite que el espacio se

extienda en toda su profundidad y se desdoble en su reflectividad.



Arriba: *Untitled*, douglas fyr plywood y metacrilato naranja, 9 3/8 x 39 3/8 x 19 5/8", 1993.

Abajo: *Untitled*, douglas fyr plywood y metacrilato amarillo, 39 3/8 x 39 3/8 x 19 5/8 ", 1993.

Ahora bien, volviendo a las piezas iniciales del año 1963, observamos cómo se cuentan diversos los intentos de Judd por lograr esa continuidad y expansión de los planos bidimensionales que se realizaron para convertirse en objetos tridimensionales.

En la pieza *DSS 35*, la cual se relaciona directamente también con *DSS 24*, la expansión de la continuidad tridimensional también se produce, al igual que en *DSS 32*, pero no ya a través del abombamiento de uno de los planos, sino en la posibilidad que permite su alejamiento horizontal.

Judd omite en los planos de madera la centralidad evidenciada por el tubo, para en su lugar enfatizar en la estructura y revelar, en su esencia, la construcción de la pieza y su autosostenimiento, presentando sólo la sujeción de los listones en las superficies laterales. Pero, además, si analizamos sus componentes con la ayuda de los esquemas que hemos realizado, encontramos que se trata de dos superficies aparentemente iguales, pero la progresión en diagonal reflejada por los soportes de los listones de madera que acompañan al tubo central añaden complejidad a los planos cuadrados, al convertirlos en superficies espejadas que se desdobl

en sí mismas; estableciendo entonces la expansión de la superficie en una especie de continuidad reversible.



DSS 35, óleo sobre madera y esmalte púrpura sobre aluminio, 122 x 210,8 x 122 cm, 1963.

Esta pieza es particularmente importante porque se trata de la primera pieza que se puede *mirar a través de ella misma*, como lo señala Judd al responder a Coplans (1971: 25), "It is also the first free, open, dimensional sculpture. It has the right angle and all those things too, but you can see through it". Ver doblemente a través de la pieza, el ver

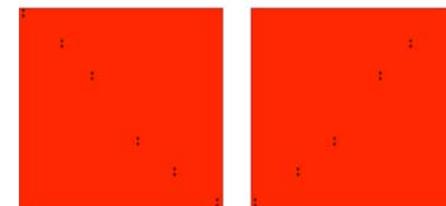
inmediato por su constitución aireada y el trascendental, y el ver porque a través de la obra encontramos algo más que mirar, ver algo *interesante* que antes simplemente no éramos capaces de ver.



Planta.



Fachadas longitudinales.



Fachadas transversales.

DSS 35, desglose esquemático.
Fuente: elaboración propia.

Una continuidad reversible entre las vistas longitudinales y cenital de la pieza, como puede fácilmente observarse en los esquemas a continuación, un reversibilidad posible por el uso del plano oblicuo⁹³ que reconstruyen las barras y que van a ofrecer a la vista una espacialidad multiplicada.

La progresión en diagonal de las barras determina la posibilidad espacial del plano inicial, que queda evidenciada con la diferencia perceptual que produce el alejamiento o acercamiento de las barras, dependiendo de la ubicación del espectador y que en la representación plana, tanto en el plano cenital como en los frontales, es una condición que permanece totalmente obliterada, manifestándose únicamente así en la percepción de la extensión de toda su espacialidad.

DSS 33 es otro ejemplo emblemático en el que Judd logra la tridimensionalidad de una superficie bidimensional a través de una especie de continuidad desdoblada, donde dos láminas de madera se conectan a través de la tubería de hierro que las traspasa y se hace visible en su reverso. En este caso la condición de un adentro y un afuera de la pieza, desaparece dejando

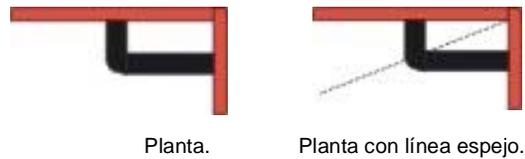
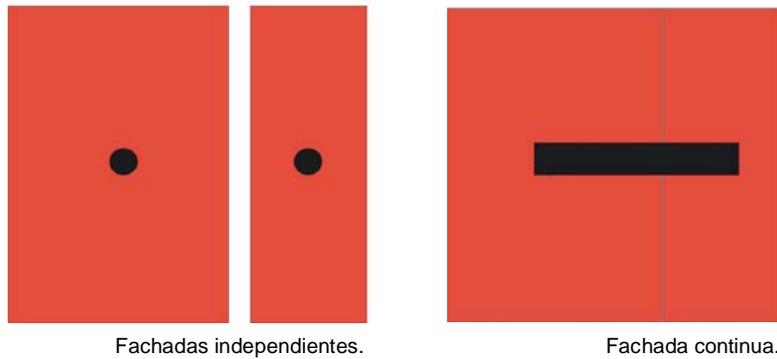
⁹³ La visión oblicua es importante para Judd, punto que desarrollamos con más detenimiento en la tercera parte de esta tesis (véase pp. 270-278)

sólo un delante y un detrás determinado nuevamente por la posición del espectador. Literalmente, Judd intenta desplegar el plano bidimensional en sus posibilidades tridimensionales.



DSS 33, óleo sobre madera y tubería de hierro, 122 x 84 x 54,6 cm, 1962.

Si observamos cualquiera de los planos frontalmente, parecería que se trata de una pieza bidimensional (similar a las anteriores piezas que hemos revisado, las cuales poseían todas un objeto central sobre la superficie bidimensional) en la que la tubería provee la profundidad espacial real a la obra. Pero este plano se desdobra en otro plano aparentemente igual, aunque de menor dimensión horizontal, cuyo recorrido es delineado por la tubería que describe el trayecto espacial del desplazamiento.



DSS 33, desglose esquemático.
Fuente: elaboración propia.

Por un lado es posible observar las dos superficies por separado sin tener que establecer ningún tipo de conexión entre

ellas; de hecho, es posible percibir las sin notar la existencia de la otra, pues pueden coexistir independientemente. El grado de independencia se ratifica con el hecho de no ser completamente iguales en sus dimensiones. Sin embargo, al otro lado de la pieza, la posibilidad de coexistencia independiente se anula para revelarnos su continuidad espacial, que puede ser comprobada si colocamos un espejo en posición diagonal diseccionando la pieza; entonces lo que obtenemos es su totalidad tridimensional.

La continuidad de la superficie, como hemos podido observar, es un tema recurrente y de suma importancia para Judd; no sólo dentro de la superficie bidimensional, sino también ahora en los objetos tridimensionales. En estos últimos la continuidad plegada de la superficie se logra a través de la expansión misma del espacio real, logrando una especie de continuidad expansiva en tres dimensiones.

Podríamos entonces afirmar que con esta pieza, Judd literalmente atraviesa el umbral de la pintura que anteriormente quedaba representado y expresado únicamente como un insistente interés que se plasmaba ya en sus primeros carboncillos y pinturas y, especialmente, como ya mencionábamos, un interés que queda claramente evidenciado con el título de la pintura *Entrance* (p. 110) de 1957 y el hecho de que Judd pocas veces designó con títulos sus obras, porque éstas no hacen alusión a nada más allá de ellas mismas.

Así *DSS 33* es una puerta que se abre para dar entrada a otra dimensión que no cancela la anterior, sino que, al contrario, tiene la capacidad de mantener los dos estados. Resulta casi imposible no hacer referencia a Marcel Duchamp y su puerta del apartamento 11 de la *Rue Larrey* en París, concebida de tal forma que cuando se abría el cuarto de baño se cerraba el estudio y viceversa; de este

modo, la puerta siempre estaba abierta y, a la vez, siempre estaba cerrada.



Marcel Duchamp, *Door: 11, rue Larrey*, París, 1927.

La posibilidad de dualidad de identificación, de autorreflexión continua e incongruente, se convierte en una paradoja cuya condición permite estar abierta y cerrada a la vez;

permite que ambos espacios estén abiertos cuando la puerta se posiciona entre ambos, separándolos, pero dejando abierta una posibilidad escurridiza de paso entre uno y otro; pero esta puerta, este horizonte, nunca permitiría la posibilidad de que ambos espacios estén cerrados.

En el caso de Judd, la puerta se desdobra para materializar la acción misma de desdoblamiento, congelándola en todos sus componentes, en un intento sumamente analítico de comprender y presentar una nueva realidad en toda su tridimensionalidad. Esta posibilidad, esta nueva realidad que se presenta ilimitada es, en definitiva, la fuerza motriz que va a determinar toda la obra subsiguiente de Judd.

En estos primeros objetos realizados por Judd se establece claramente la búsqueda por descubrir, de diferentes maneras, las posibilidades intrínsecas del espacio real en

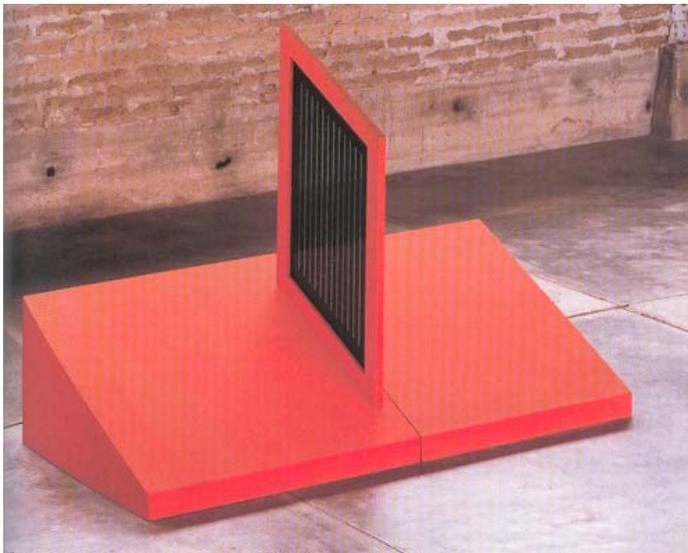
términos de su expansión, a diferencia de la escultura totémica o de pedestal en las cuales el espacio es simplemente lo que las rodea, las atraviesa, pero nunca una parte constitutiva de las mismas. Así lo afirma también en sus textos cuando asegura que no se conocen aún los límites del espacio tridimensional y que, además, es el medio que sucede a la pintura y escultura ya agotadas (2005: 184), “So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into.

... Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in an around marks and colors –which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. ... Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted”.

Una de las piezas más intrigantes de este período resulta la *DSS 37*; en ella Judd indaga sobre las posibilidades de una superficie plana que, al ser presentada en perspectiva, se convierte en un paralelogramo oblicuángulo, no en una representación en perspectiva

sino un objeto cuadrilateral con características específicas definidas por la superficie inclinada que lo soporta.

La colocación del plano perpendicular a la superficie, permite la visualización de todas sus partes, la expansión en este caso se produce por el giro del plano bidimensional y su adaptación a la superficie que lo soporta, otorgándole la tridimensionalidad necesaria para convertirlo en un objeto dual y reversible en sí mismo.



DSS 37, Óleo sobre madera y esmalte negro sobre aluminio,
183 x 264.2 x 124.5 cm., 1963.

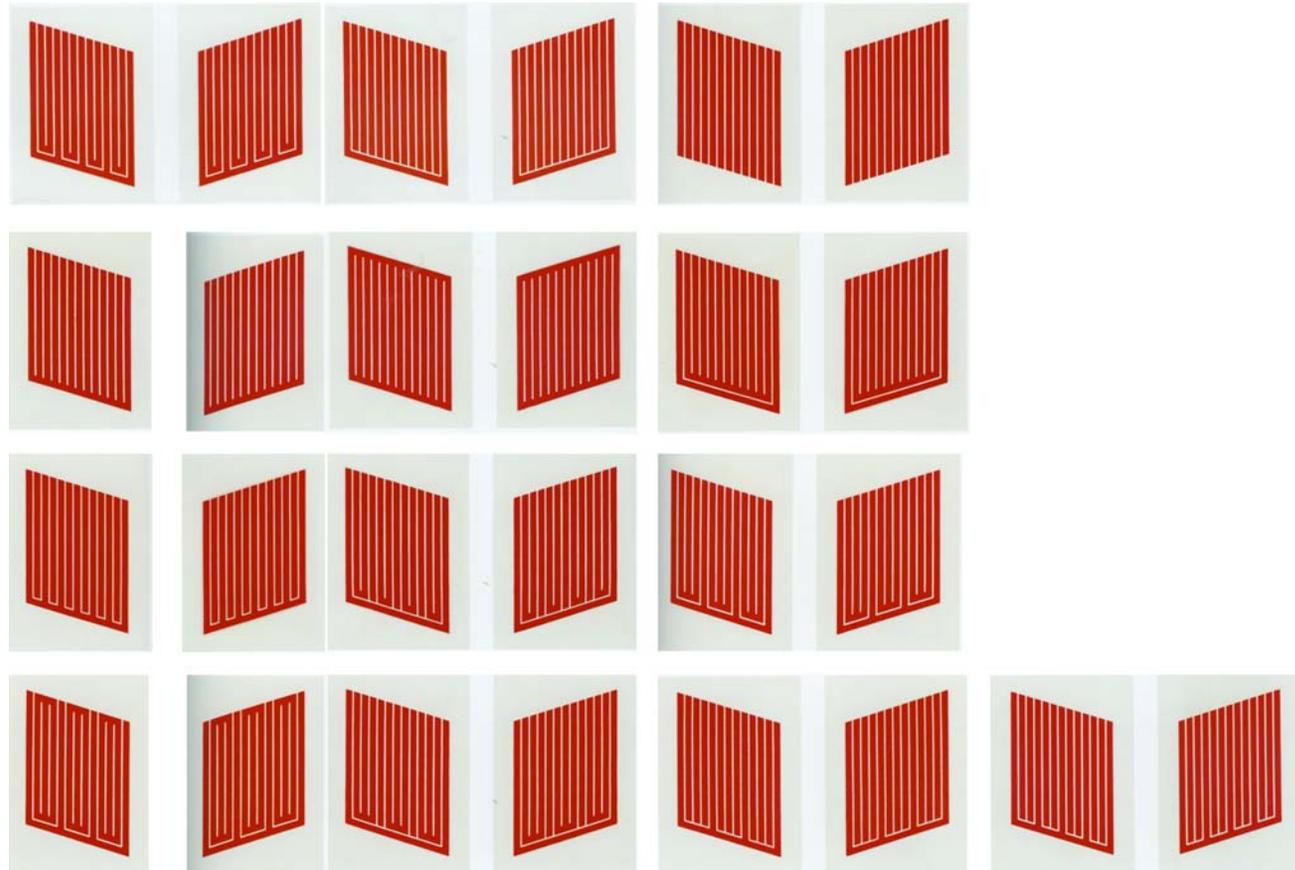
En este trabajo no se presentan las superficies literalmente desdobladas o multiplicadas para mostrar su versatilidad tridimensional; aquí la superficie bidimensional presenta

sus dos caras a través de la transparencia, pero para esto necesita un soporte inclinado cuya forma se genera para permitir la presentación tridimensional del plano bidimensional, una presentación en los límites permitidos; se trata, como veremos más adelante, de ese *peligroso y doble dualismo* del que nos habla Robert Smithson que se suspende entre lo fáctico y lo elusivo (véase p. 236).

Entre 1961 y 1963, Judd comienza a realizar una serie de obras gráficas que presentan una estrecha relación con DSS 37. En las xilografías numeradas de la 37 a la 62, Judd manifiesta nuevamente su interés por el reverso, ahora evidenciado directamente con trece pares de grabados que se presentan como imágenes espejadas que se proponen como posibilidad reversible una a otra, más que como complemento, que además de producirlo en rojo también lo hace en azul, es decir 26 pares de imágenes doblemente espejadas entre sí a través del color⁹⁴. Estas imágenes constituyen el abanico de

⁹⁴ Posteriormente en los años setenta y ochenta respectivamente, Judd realiza otras series de estos paralelogramos en aguatinta de color negro y en aguafuerte simplemente delineando el objeto, pero con la excepción de tres pares de las aguatintas, todas las demás propuestas no son espejadas, sino variaciones del mismo paralelogramo. Véase Shellmann, Jorg y

posibilidades en la búsqueda de la expansión de la superficie plana que se genera a partir de *DSS 37*.



37-62, *Untitled*, 26 xilografías en rojo en papeles cartridge, etching y japonés, 60 x 80 cm., 1961-1963 / 1968-1969.

Jitta, Mariette J., (ed.), Donald Judd Prints and Works in Editions (cat. Raisonné), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993, pp.75-78, 85-91.

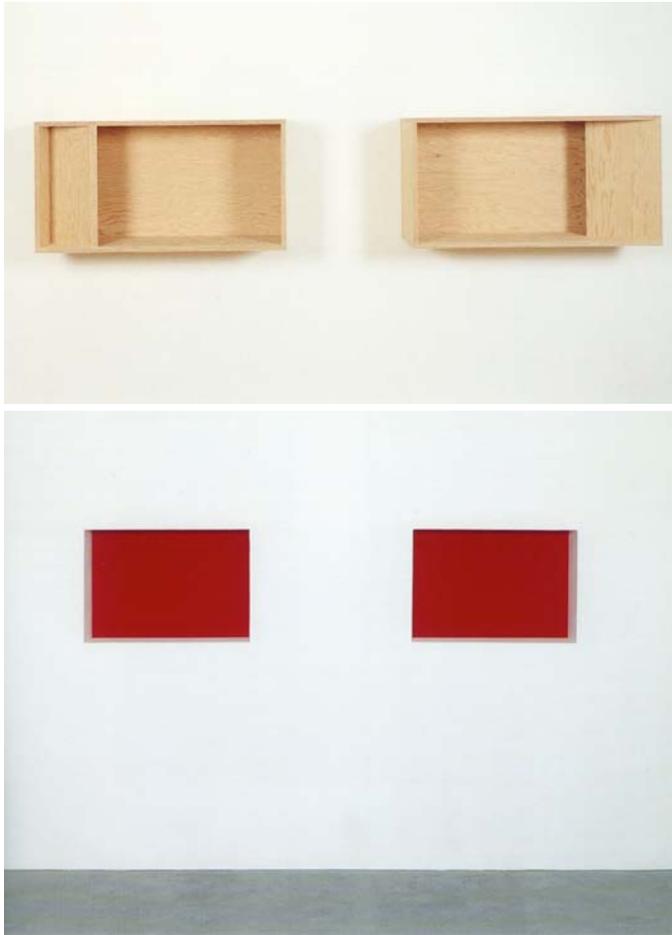
Sobre estas piezas, de manera muy acertada comenta Mariette Josephus Jitta (1996: 27), que estos paralelogramos son presentados por Judd como una forma independiente desprovista de todo ilusionismo o distorsión y donde el color lo que hace es reafirmar su presencia como objeto.

Es decir, nos encontramos ante la presentación de la ilusión o la distorsión en sí misma, no representada o evocada, sino materializada en su propia posibilidad bidimensional. Como señala Rodolf Arnheim (2002: 265), cuando se refiere a las deformaciones que crean espacios, el paralelogramo permite al objeto como tal participar de la tercera dimensión en sí mismo y no en relación con una variable de distancia como lo hace la perspectiva, sino a través del carácter directo e inmediato de la cuadrangularidad que renuncia a la tercera dimensión para traducirse en “el espacio material a disposición bidimensional”.

Resulta importante aclarar el uso espejado en la obra de Judd, el cual aparece, como hemos mencionado, como reverso mas no como complemento de opuestos; en sus piezas de pared de dos objetos, la propuesta espejada nunca

aparece como opción más allá de que el reverso se constituya en otro dentro de su propia especificidad y no como relación de reconocimiento y semejanza en términos lacanianos. Richard Shiff comenta que el uso de combinaciones espejadas en sus piezas de pares sería inconsistente con su noción de *orden local* (2002: 17), “His pairs relate as one thing against another, not one thing as the reverse or inverse of another. With the latter possibility, I would suspect the imposition of a theory, rather than the immediacy of a guess –a guess “intelligent without being ordered”. Para posteriormente continuar señalando que (18), “Mere negations and mirrorings would be too predictable to represent the real change”. Shiff se refiere a ese cambio real de la pintura, que no sería ni pintura de caballete ni antipintura de caballete, sino algo más allá de la pintura misma: la creación de espacio.

Cuando observamos las piezas de pares, como puede apreciarse en cajas de madera, generalmente encontramos variaciones en cada unidad que exaltan la singularidad de cada una, al mismo tiempo que su unicidad se establece por su diferencia semejante, en la medida que presentan una especie de exposición de sí mismas como en lo que en sí mismas no son.



Arriba: *Untitled*, Douglas Fyr plywood, 2 unidades,
19 5/8 x 39 5/8 x 19 5/8 " c/u, 1989.

Abajo: *29 Untitled*, 2 unidades en nicho de pared, metacrilato rojo,
50 x 75 x 25 cm, 1992.

Igualmente en las piezas pares, como la del metacrilato rojo, ambas unidades son exactamente iguales; se trata de dos

láminas de metacrilato colocadas en dos incisiones o nichos de pared; sin embargo, sería imposible identificar si una es la original mientras que la otra es su reflejo o copia; ambas simplemente existen para diferenciarse en su totalidad a partir de las posibilidades expansivas y reflectivas del material de acuerdo con la posición del espectador y la multiplicidad que ofrece a la mirada.

La obra de Judd, en general y como hemos podido observar en las líneas anteriores, se concibe como una serie de estudios e investigaciones sobre su gran obsesión, traspasar los límites del espacio de la representación y la abstracción, a través de la expansión continua de esos tres aspectos fundamentales del arte: el material, el espacio y el color. Hasta ahora hemos tratado de entender la obra de Judd desde su propia materialidad, en ese paso que se produce hacia el espacio real tridimensional que, como hemos visto, incluye también el espacio real

bidimensional manifestado directamente en su obra gráfica.

En las páginas que siguen nos adentraremos en su pensamiento para profundizar, así, en esos aspectos más oscuros en los que se establece la ilusión como una cuestión de facto, ya que los efectos de materialización y desmaterialización que la obra produce son parte de su propia y rigurosa definición traducida en ese posible indefinido que Judd intenta anticipar y donde en ningún momento deja de dar cabida a la sorpresa y extrañeza que una obra pueda generar para gratificar nuestra mirada.

El escepticismo, ante el supuesto fracaso de las ilusiones de la modernidad, se hace evidente en la obra de Judd, quien a lo largo de su incesante recorrido **multiplica sus propuestas para alcanzar la veracidad de lo real: una veracidad de lo visible que en la percepción se condensa para llegar al límite de sus posibilidades sensoriales, el arte como experiencia, aquella impresión que pueda causar el objeto que es lo que**

le genera valor al hacerlo *interesante de mirar*, como lo señala Santayana (2002: 95), “Tan lejos está el objeto de dar valor a la impresión, que aquí es la impresión, como en última instancia siempre debe ser, lo que da valor al objeto. Pues toda excelencia nos retrotrae de algún modo a una sensación real, o en caso contrario se desvanece en la nada: en una palabra o en una superstición”.

“... things that exist exist, and everything is on their side they're here, which is pretty puzzling nothing can be said of things that don't exist. Things exist in the same way if that is all that is considered - which may be because we feel that or because that is what the word means or both everything is equal, just, existing, and the values and interests they have are only adventitious”.

“The conception that objects have fixed and unalterable values is precisely the prejudice from which art emancipates us”.

John Dewey

“Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”.

Oscar Wilde

TERCERA PARTE

EL PLÁCET DEL OJO

CONTINGENCIA ANTICIPADA

“Consider what effects that might conceivably have practical bearings you conceive the object of your conception to have. Then your conception of those effects is the WHOLE of your conception of the object”.

Charles Sanders Peirce

“The land is always beneficial as space and if no remade by man has no meaning”.

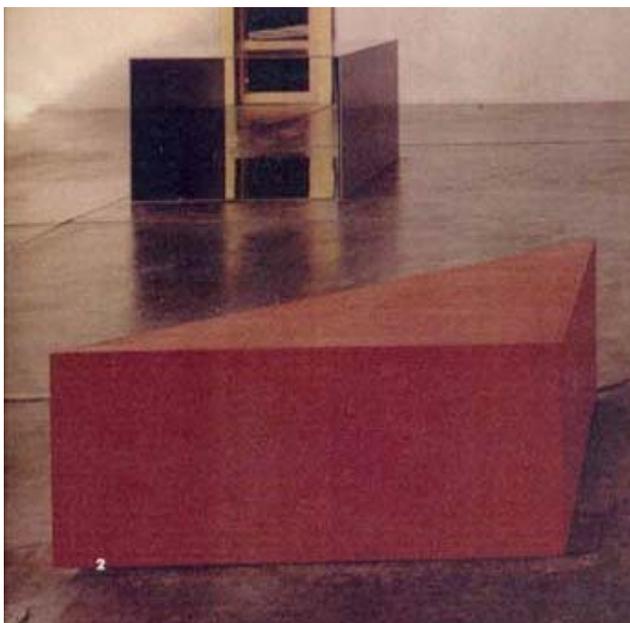
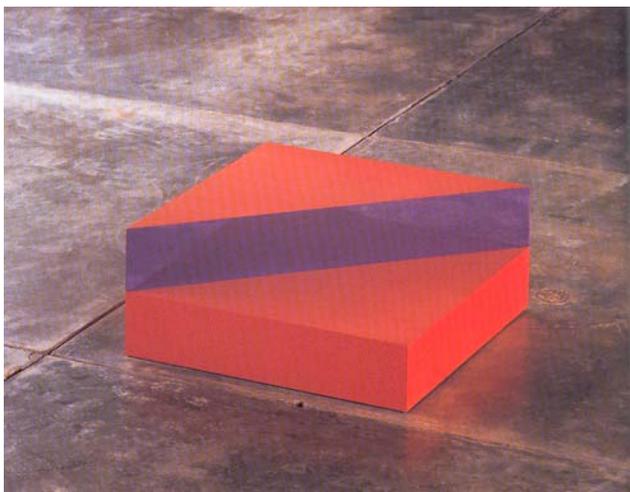
Cuando nos referíamos a la cuestión de facticidad en su obra, Judd profesaba que en lugar de un orden basado en el equilibrio o dejado totalmente al azar, él prefería la estructura apasionada de Chamberlain que se logra a través del color, el detalle y el movimiento capturado por las superficies reflectantes (2005: 110). A partir del año 1963, el trabajo de Judd parece perseguir este cometido en todas sus posibilidades.

En *DSS 38*, el detalle, el color y el cambio capturado por la pieza se obtienen a través del uso del metacrilato, que además

añade profundidad a la obra por su transparencia y condición reflectante. Marianne Stockebrand puntualiza sobre esta pieza y la importancia en la utilización del plástico que se convierte en color materializado y espacializado en lugar de color simplemente aplicado (2004: 176), “This floor piece is the first to incorporate Plexiglas, a new material that would subsequently be used in many works. Judd’s interest in Plexiglas derived from its color, which is inherent to it and not merely applied. He was also intrigued by its transparency, which made it possible to delineate a volume without closing it off”.

El interés de Judd por el plástico queda evidenciado ya desde 1966 en el Simposio de la exposición *Primary Structures*, que se llevó a cabo en el Jewish Museum de Nueva York (1966: s/n), “I think it would be best of all if the material had its own color which was intrinsic and not applied. But there isn’t much color of this sort to work with. So far, the only thing that really has a lot of color is plastic”⁹⁵.

⁹⁵ Judd se refiere aquí a que el plástico puede conseguirse en el mercado en una gran variedad de colores, sin tener que ser aplicado por la mano del artista, de esta manera es intrínseco, propio del material, se trata de un material creado por el hombre pero a través de procesos industriales.



DSS 38, óleo sobre madera y plexiglass,
49,5 x 123,2 x 123,2 cm, 1963.

DSS 38 es la primera obra en la que el elemento sorpresa es manejado, donde Judd anticipa y propone las posibilidades eventuales de la pieza, indagando así en lo desconocido como lo señala al referirse específicamente al color (2000: 92), "There is a limit to how much an artist can learn in advance. An artist works only step by step into the unknown while the particular knowledge of color exists and is vast; the particulars of the world are infinite". Una caja roja, aparentemente sin nada más que mostrar desde uno de sus ángulos, se convierte en una caja segmentada de manera escalonada que permite a través del metacrilato, visualizar su interior; un interior contenido por el color del material que al mismo tiempo se desvanece al posibilitar, a través del reflejo y la penumbra que el material captura, la presencia del espacio interior, así como penetración del espacio exterior.

Una suerte de apelación a nuestra razón, que nos conmueve, en tanto las paredes del cubo inicial parecen desaparecer. El color, el reflejo y la transparencia constituyen en sí mismos las cualidades y características intrínsecas del material; en ningún momento el material intenta ser o representar otra cosa u otra realidad, lo que Judd nos presenta aquí

es la espacialidad posible de una superficie bidimensional, la ilusión como una cuestión de facto.

Con esta pieza el plano bidimensional no se expande como sucede en las cajas y los trabajos que hemos revisado en la segunda parte de esta tesis; aquí el proceso se invierte: la caja preliminar es mutilada agudamente con una diagonal que permite la incorporación de un plano que revela su espacio interior, al mismo tiempo que contiene y expande el espacio a su alrededor; esta doble condición de contención-expansión, como veremos, va a ser determinante en la obra subsiguiente de Judd.

La visibilidad incorpórea, junto con la continuidad expansiva y la contingencia anticipada más no calculada, es lograda por Judd de manera extraordinaria ya en el año 1964 con piezas similares a *DSS 82*⁹⁶; pero antes de continuar,

⁹⁶ La primera de estas piezas es *DSS 54*, realizada con metacrilato turquesa y exhibida en la exposición realizada en 1965 en la *John Daniels Galerie* en Nueva York, la cual se quebró, y fue sustituida posteriormente con metacrilato fluorescente rojo *DSS 58*. *DSS 82*, *83*, *190*, *234* y *269*, constituyen variaciones de la misma pieza. Véase *Donald Judd* (catalogue raisonné), National Gallery of Canada, Ottawa, 1975, pp. 120, 124.

debemos establecer la diferencia entre la noción de lo anticipado y lo calculado, como una de las claves para entender la obra de Judd.



DSS 82, Acero inoxidable, plexiglás color ambar, cables, 20" x 48" x 34", 1966.

Decimos que Judd anticipa o se adelanta al intentar hacer que algo ocurra, que se revele a través de las propias cualidades de las piezas, pero que es incalculable, porque en caso de que

esto ocurra la obra sería incapaz de sorprenderlo, convirtiéndose en una intervención completamente calculada que se cuenta como una propuesta idealista y perfecta, donde no tiene cabida la contingencia o, diríamos mejor, la obra se presentaría como una manera de ilusionismo dirigido al engaño de lo que las piezas realmente son.

Así, en esta pieza, la posibilidad y manifestación del mínimo multiplicado hasta sus límites mayores, se produce a través de la expansión de un simple plano cuya conexión se realiza ahora con cinco finos cables; el espacio expandido aquí se encuentra delimitado por láminas de metacrilato color ámbar, que no sólo permiten visualizar ese interior expandido de la pieza, sino que, además, a través del reflejo y la penumbra, ese interior se desdobra para incorporar al espacio exterior.

La suspensión entre la desmaterialización del material como tal y la aparición del espacio y el color de manera inherente a los materiales, se logra a plenitud en esta pieza, ya que el plano bidimensional originario, al ser de acero inoxidable, ya contenía ese espacio expandido en las entrañas de su propia bidimensionalidad; en esta pieza **la expansión se multiplica a partir de la anticipación de**

un estado contingente de posibilidades en las que se conjugan, al unísono, la materia, el color y el espacio, con lo cual parece reafirmar la frase de Bergson (1991: 196), “All division of matter into independent bodies with absolutely determined outlines is an artificial division”.

Este estado de suspensión nos remite análogamente al *anima mínima* de Lyotard (1996: 169-170) “ese afecto que nace de esa aparición sensible”, que “Dejaría en suspenso no sólo los prejuicios del mundo y la sustancia, sino también los de la subjetividad y la vida” y más adelante continúa, “El *anima mínima*, lo he dicho, consiste en pensar sin memoria. Pero eso es tal vez excesivo, o al menos exige una precisión. El alma despertada, *existida*, por lo sensible no conoce ciertamente su pasado, en el sentido de que el pensamiento tiende hacia un objeto pasado para reactualizarlo.

Pero cuando lo sensible ha sufrido la prueba del gesto artístico de la aniquilación por el que su apariencia se muda en aparición, el afecto puntual que despertó lleva instantáneamente con él el valor de un regreso”, y finalmente Lyotard aclara que este regreso no se

corresponde con el recuerdo, sino más bien con una anámnesis, un retorno quizás revisionista de las circunstancias pasadas que originaron su propia aniquilación, la presentación de lo impresentable que al *aparecer* en un instante de nuestra mirada se manifiesta como retorno. En la obra de Donald Judd, como iremos constatando en las páginas que siguen, se advierte esta condición de desdoblamiento superpuesto en un continuo circular, la posibilidad de fundición en su retorno, ese posible impresentable por su vocación incongruente que, por instantes y de manera paradójica, se deja *aparecer* en su propia desaparición o reaparición. A la manera del tercer acto del ilusionista, Judd hace aparecer aquello que por un momento, dentro de la racionalidad de nuestra mente, había desaparecido.

A la manera del Dios Jano

“La síntesis que crea la forma es, pues, una actividad de la mente; la unidad surge de manera consciente, y es una intelección de la relación entre los elementos sensibles percibidos por separado”.

George Santayana

“Existence is a subject”.

En 1965, Robert Smithson⁹⁷ escribe un breve pero intenso texto, *Donald Judd*, para el catálogo de la exposición *7 Sculptors*

⁹⁷ A pesar de que Judd en 1984, en la segunda entrega de su enojada querrela, *A long discussion not about masterpieces but why there are so few of them, Part I* (11), públicamente anuncia que los textos de Smithson son poco inteligentes y ampulosos, por ser éste inmaduro, los hemos considerado de suma importancia para esta investigación, no sólo por su carácter intuitivo sino también porque al revisar los textos inéditos que dieron pie a las posteriores publicaciones de Smithson, hemos encontrado claves que han resultado relevantes en la comprensión de la obra de Judd para la sustentación de nuestra hipótesis, que presenta a Judd como ilusionista.

Básicamente, para Judd el problema de Smithson era que romantizaba la ciencia en sus trabajos (2005: 221), y así lo señala directamente (2003: 27), “The distinction between scientific knowledge and artistic knowledge is very important. For 200 years or so art has been freeing itself from being obliged to say things about the world which are

que se realizó en el *Philadelphia Institute of Contemporary Art* (1965: 13-16), donde establece las relaciones de Judd con respecto a la materia y a la antimateria o como él la denomina, *primary matter* (13), “In Judd’s first exhibition in 1963, his plywood and aluminum structures disclosed and awareness of physical ‘mass’ in the form of regular intervals of bulk. The intrinsic virtue of ‘primary matter’ was very much in

properly in the area of science. Some recent artist, Robert Smithson for one, have revived this dying anthropomorphism by incorporating scientific ideas and terms into their work. This is an anthropomorphic sentimentalism as gross as Landseer’s dogs”.

Sin embargo, Tim Martin realiza un análisis psicoanalítico –que más adelante utilizaremos para consolidar nuestros argumentos– de la relación entre ambos artistas y críticos (2006: 53-68), una relación que comienza en 1965, través de algunos intereses y amigos compartidos, a pesar de que Judd era diez años mayor que Smithson. Una corta relación que termina básicamente en 1967, con la carta al editor de *Arts Magazine* en la que Judd explícitamente señala (1967: 8), “Smithson isn’t my spokesman”, a través de la cual pone en evidencia su descontento con los varios artículos escritos por Smithson sobre su trabajo. Una relación que, según Martin (2006: 56-57), acaba no porque Smithson estaba malinterpretando la obra de Judd, sino por el contrario, porque Judd se sentía incómodo con el interés demostrado por Smithson por el psicoanálisis y la psicología, lo que le hacía sentir que se acercaba demasiado a descifrar sus debilidades relacionadas con su propia identidad y deseo.

evidence. Each work offered a different solution for the dislocation of space”. Y posteriormente plantea que (14), “Each of Judd’s structures brought into question the very *form* of matter. This is contrary to the abstract notion that movement is the direct result of space. All ‘created nature’ seems to have been abstracted out of Judd’s concept of physical mass. Just as the mannerist artists of the sixteenth century permuted the facts of the Classic Renaissance, so has Judd permuted the facts of Modern Reality. By such means, Judd discovered a new kind of ‘architecture’, yet his contrary methods make his ‘architecture’ look like it is built of ‘antimatter’. Perhaps ‘primary matter’ and ‘antimatter’ are the same thing”.

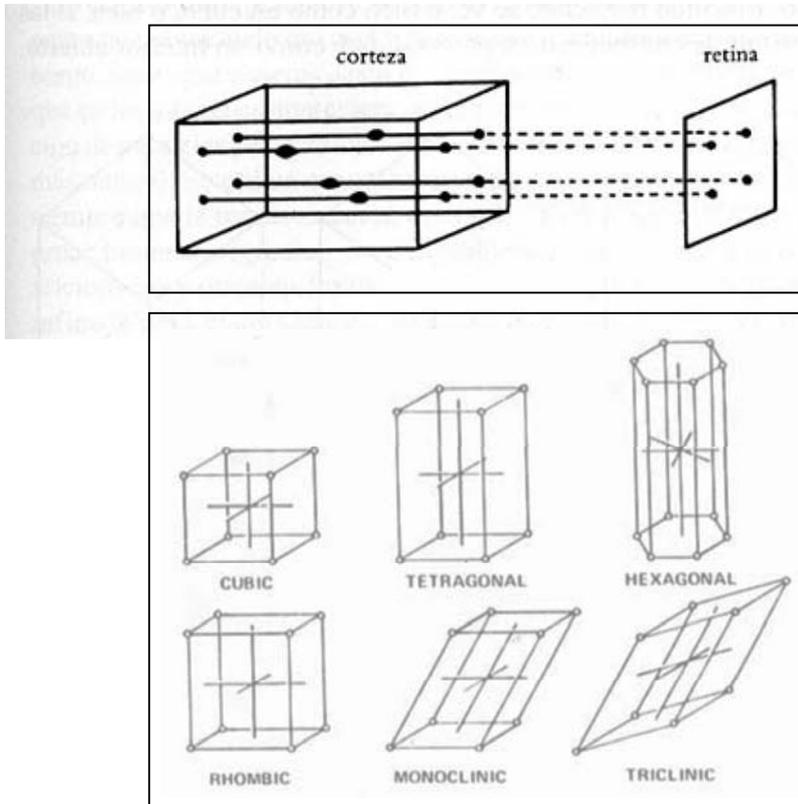
Seguidamente Smithson señala que (14-16), “The ‘unconscious’ has no place in his art. His crystalline state of mind is far removed from the organic floods of ‘action painting’. He translates his concepts into artifices of fact, without any illusionistic representations.

Space in Judd’s art seems to belong to an order of increasing hardness, not unlike geological formations. He has put space in the form of deposits. Such deposits come from his mind rather than nature”. Y más adelante continúa,

“Judd has brought space down into an abstract world of mineral forms. He is involved in what could be called, ‘The Deposition of Infinite Space’”. Lo que produce la ambigüedad o como lo señalaría Smithson, un *peligroso dualismo* que hace que (15), “What seems so solid and final in Judd’s work is at the same time elusive and brittle”.

Smithson presenta la relación de las obras de Judd y la cristalografía, no de manera literal, sino como un estado de la mente, o como lo señala Tim Martin (2006: 57), como “models of the mind”, donde el espacio se materializa no a partir de una representación de la naturaleza, sino a partir de su propio ser, su mente. Lo que nos conduce directamente al modelo de Rudolf Arnheim del *centro de procesamiento del cerebro*, el cual Arnheim identifica como un ábaco tridimensional (2002: 267). El modelo de Arnheim presenta un enorme parecido o relación análoga a la pieza *DSS 82*, similar a la que Smithson llama la *pink box*⁹⁸, por la cual nuestro precoz e intuitivo crítico, como veremos más adelante, muestra tanta fascinación.

⁹⁸ Ya hemos comentado que Judd realizó varias versiones de esta pieza, la conocida *pink box*, fue catalogada de manera errónea en Minneapolis en 1966; véase Donald Judd (catalogue raisonné), National Gallery of Canada, Ottawa, 1975, pp. 124.



Arriba: Modelo centro de procesamiento del cerebro, según Rudolf Arheim.
Abajo: Esquemas que muestran la estructura interna de los cristales.

Igualmente podemos establecer la relación análoga que se percibe entre los esquemas de la estructura interna de los cristales y *DSS 48*. El modelo nos remite directamente a una de las conclusiones sobre Judd emitidas por Martin (2006: 63-64), "His ego had observed itself as a specific, 'hardened' space, separate from the flows of perception and cognition.

Judd had realized that the ego makes itself through a gapping in mental space, and that it also takes pleasure in doing this in analogous ways in the world, through sculpture and architecture".

En sí las obras de Judd, más allá de la referencia literal, se constituyen en piezas análogas que subrayan una relación de semejanza, no con el mundo natural, sino con la mente y sus procesos. Es preciso resaltar que la analogía se diferencia de la imitación, pues mientras ésta no es otra cosa que la copia repetida, lo análogo produce algo similar que puede fácilmente separarse de la objetivación analógica de la cual surgió, ampliando sus parámetros y ramificaciones, sin por ello dejar de ser subjetiva.

La analogía permite a Judd configurar y desarrollar la realidad de su mundo externo, y como lo afirma Mauricio Beuchot (2005: 186), “la analogía es limítrofe entre la semejanza y la diferencia, entre la univocidad y la equivocidad, aunque participa más de esta última. Tiene, por ello, más diferencia que semejanza. Pero las toca a ambas en el límite de una y otra, ve hacia las dos partes. Como el Dios Jano, que era bifronte, que veía las dos partes de una puerta, de un límite”. Un umbral en el que la obra de Judd se presenta suspendido entre la razón y la visión, entre la mente y nuestra mirada.



DSS 48, tubos y codos de acero,
139 x 223 x 139 cm, 1964.

Pero volvamos ahora a Smithson, quien posteriormente en su texto prosigue estableciendo que la obra de Judd se relaciona de manera abstracta (o como ya hemos visto, de manera análoga) con la lógica formal de la cristalografía, específicamente la versión rosada de la pieza *DSS 82* (1965: 16), “If we define a abstract crystal as a solid bounded by symmetrically grouped surfaces, which have definite relationships to a set of imaginary lines called axes, then we have a clue to the structure of Judd’s “pink plexiglas box”. Inside the box five wires are strung in a way that resembles very strongly the crystallographic idea of axes. Yet, Judd’s axes don’t correspond with any natural crystal. The entire box would collapse without the tension of the axes”.⁹⁹

⁹⁹ En 1966 Smithson publica en la revista *Harper’s Bazaar* otro artículo, *The Cristal Land* (1998: 16-17), en el que describe la visita a una cantera abandonada en Nueva Jersey que realiza en compañía de Judd y sus respectivas esposas. Aquí Smithson relaciona nuevamente la *caja rosada de metacrilato* con la geología y mineralogía, relación subjetiva del autor que aparentemente es la que origina el viaje al encontrar un interés común para ambos. James Meyer (2001: 1) considera que se trata de una apropiación de Smithson, donde el propósito real es presentar a Judd como una reflexión narcisista de los intereses propios de Smithson. Que Judd tenga exactamente el mismo interés que Smithson en la cristalografía es dudoso; sin embargo, el solo hecho de haber realizado la visita, o simplemente de haber acompañado a Smithson, tácitamente implica un interés por parte de Judd para

Smithson concluye su texto, puntualizando sobre la reversibilidad intrínseca de las obras de Judd, que se logra por esa especie de *materialidad extraordinaria* que estas poseen (1965: 16), “An uncanny materiality inherent in the surface engulfs the basic structure. Both surface and structure exist simultaneously in a suspended condition. What is outside vanishes to meet the inside, while what is inside vanishes to meet the outside. The concept of “antimatter” overruns, and fills everything, making these very definite works verge on the notion of disappearance. The important phenomenon is always the basic lack of substance at the core of the ‘facts’”. The more one tries to grasp the surface structure, the more baffling it becomes. The work seems to have no natural equivalent to anything physical, yet all it brings to mind is physicality”.

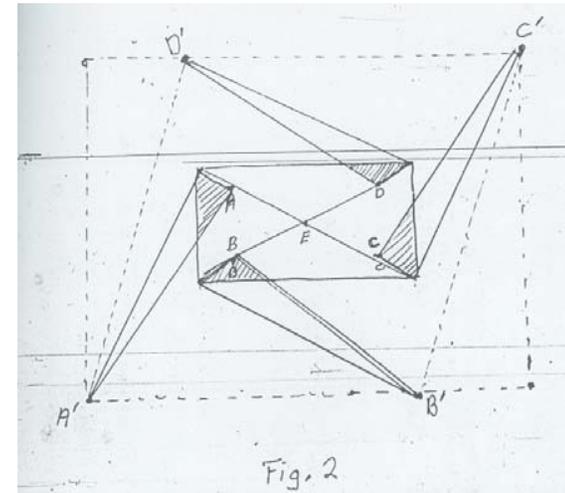
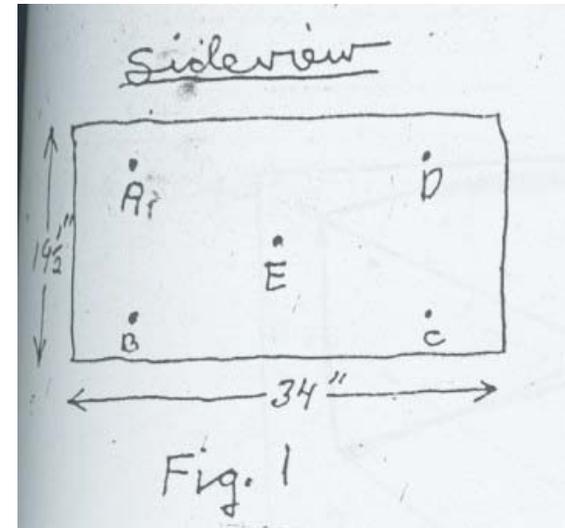
que además, como comenta Smithson (16), “For about an hour Don and I chopped incessantly at the lump with hammer and chisel”. Igualmente es bien conocido por todos que Judd era un tenaz coleccionista y que dentro de sus colecciones se cuentan los libros de geología, como lo señala Smithson al comparar la manera de escribir de Judd con las descripciones propias de estos libros (1979: 15), “Judd’s sensibility encompasses geology, and mineralogy. He has an excellent collection of geologic maps, which he scans from time to time, not for their intended content, but for their exquisite structural precision. His own writing style has much in common with the terse, factual descriptions one finds in his collection of geology books”. También, dentro de sus colecciones, encontramos piedras. Una de estas colecciones provenientes del desierto navajo puede apreciarse en la Manzana de Chinati.

Así, a partir de la expansión que se produce por la suspensión entre la superficie y la estructura, el interior y el exterior, y la aparición y la desaparición de la materia, la obra de Judd se multiplica a través de la anticipación de un estado contingente de posibilidades en el que las asociaciones no tienen cabida, porque se trata de posibilidades que logran conjugar al unísono la materia, el color y el espacio.

Resulta sumamente interesante ahora hacer una revisión de las notas inéditas de Smithson sobre la obra de Donald Judd, (1905-1987: carril 3834/836-838), dentro de las cuales encontramos un texto titulado, *The Search for the Elusive Edge. QUASI-SOLIDS* (836), en el que Smithson profundiza sobre la relación de la *pink plexiglas box* con la estructura de los cristales, refiriéndose al concepto de infinito que se produce por esa expansión de la materia que establece la caja al sustituir el espacio asociativo que muestran los ejes que corresponden a los cristales sólidos y que representan fuerzas reales. En la obra

de Judd los ejes no se corresponden con ninguna estructura sólida natural, por lo que Smithson implica, “this indicates an exact but arbitrary relationship of abstract architectural substructures. Any physicist will tell you that, crystals are solids, and solids are crystals; such ambiguity exists in Judd’s progressive conception of orderliness. The ‘axes’ set up tensions which may be abstracted into an infinite symmetry”.

Con este último párrafo se comprende perfectamente la referencia que hace Smithson a que la obra de Judd es como un *casi sólido*, en el sentido de *nos encontramos ante un volumen duro y delimitado, pero ambiguamente vacío, cuya arbitraria estructura es la que nos brinda su solidez y a la vez su desvanecimiento a través de ese borde elusivo*. Smithson determina este *borde* al proyectar la rotación que se produce por la tensión de los cuatro puntos de los cables A, B, C, D (figura 1 del texto de Smithson), que se convierten en cuatro puntos reflejados A', B', C', D' (figura 2 del texto de Smithson).



Figuras 1 y 2, Robert Smithson, *The Search for the Elusive Edge. QUASI- SOLIDS.*

A través de estos vectores, Smithson identifica y proyecta el aura de la caja que se produce por la irradiación del

plexiglás: ese *borde elusivo*, que ambigua e inicialmente se nos presenta totalmente definido y delimitado, y que seguidamente se expande dentro de los límites de su propia especificidad como borde, y queda suspendido en un instante que ratifica el entrelazamiento entre la razón y la sensación, entre ese *thought and feeling* tan defendido por Judd. Quien opina que la división entre pensamiento y sentimiento proviene de la división cristiana del cuerpo y alma, pero además, añade (2003: 24), “But when my soul aches my head hurts, so I think body and soul are right here, here and now. They are not going to leave one by one, but together for nowhere”. Además, como ya lo señalaba Gideon en 1941 (1982: 17), la relación entre *though and feeling* es lo que determina el equilibrio de cada época y lo que permite la posibilidad del desarrollo de la cultura y la tradición; en este caso la relación entre pensamiento y sentimiento es lo que determina el equilibrio en la obra de Judd.

No se trata de establecer aquí una relación de mimesis en cuanto a la estructura de los cristales y las piezas de Judd en el

aspecto referencial y menos aún proponer implicaciones científicas, pero es indudable que la semejanza propicia la duda; sin embargo, como señala Smithson, Judd utiliza relaciones estructurales necesarias para autosostener una pieza que es sólida, dura, estable y que al mismo tiempo, es etérea, ligera y volátil.¹⁰⁰ Además, como lo señala Judd, el arte nunca puede contener un argumento científico de comprobación de una verdad (2003: 27), “Art, in its resemblance to us, is general and science is particular, although science deals with the vast world. The knowledge of science is a specific kind achieved in its own way. Just as we cannot say much about the process of science. The only attitude in regard to science to be taken by contemporary art, is that the art should have appearances and implications which correspond to what is now known. Art cannot be ignorant. Negatively, the appearances and implications cannot violate what is known. At least art should not imply and incorrect factual

¹⁰⁰ Es preciso subrayar que las referencias (en este caso a los cristales) para Judd son inconcebibles y, sobre todo, innecesarias; sólo una vez en sus textos Judd reconoce haber realizado una referencia a la Iglesia San Sebastiano de Mantua, de Alberti inicialmente como accidente, pero posteriormente reconocida y alentada. Véase Judd, Donald, *Marfa, Texas*, en Chinati Foundation newsletter vol. 2, The Chinati Foundation, Marfa, 1996, p. 21.

statement. There's no way to know enough to make a precise true one; anyway, as I said, art cannot contain a scientific statement. Art is basically about our nature and our relationships and is only indirectly, through our ultimate relationship, that of existence, about the nature of the world". Para Judd, el arte no produce conocimiento, el arte es, como lo señala en la entrevista con Coplans (1971: 32), sólo sobre lo que él conoce, es una manera de presentar, a través de estudios exhaustivos y conocimientos previamente adquiridos, las posibilidades de la materia en toda su extensión y expansión. Lo que Judd nos presenta contraviene el mundo que conocemos para ofrecernos la oportunidad de mirar aspectos de ese mundo que, quizás, no habíamos vislumbrado anteriormente.

Una revolución de la mirada y del intelecto como lo señala Paul-Hervé Parsy (1992: 11) en su presentación del *Arte Minimalista*, el cual "... tient à s'inscrire dans la formation de l'art en proposant une révolution du regard et de l'intellect". Una revolución que claramente vemos evidenciada en la obra de Judd, quien nos ofrece,

simplemente, algo *interesante que mirar*, que se manifiesta a través de la evidencia más real de la intangibilidad de su existencia, esa *condición inquietante* que significa la suspensión entre lo familiar y la mayor de las extrañezas.

En este sentido, en un texto que se genera a partir del texto *Donald Judd* de Smithson (1965: 13-16), Rosalind Krauss presenta un concluyente comentario sobre los bordes y la unidad en la obra de Judd (1998: 8), "Here the edges are the elements, and the box is the whole that binds each element equally into its unity, a unity that is not so much that of a pre-given idea, with the Platonic overtones of Idea but of something like a protocol, a defining series of steps, a procedure". La idea platónica se corrompe al trasladarse a la realidad; en el caso de Judd, la realidad misma es la que corresponde a la idea inicial, logrando ésta presentarse en todas sus magnitudes posibles en lugar de reducirse en su imposibilidad de equipararse a la idea original; y esa

realidad material abarca lo que primero Smithson y posteriormente Krauss han denominado *The Material Uncanny*. Esa cualidad extraordinaria, extraña y escalofriante propia de los materiales a la que Judd, de manera explícita y específica, nos expone con sus piezas, como sucede con la *pink box* en la cual la materia se expande creando un nuevo espacio donde se desmaterializa la noción del borde para nuevamente materializarse, sensitivamente, a través de las superficies desdobladas que hacen que el color se proyecte, el interior se traspase y el exterior se refleje.

Sin embargo, Krauss considera contradictorio el pensamiento de Smithson en lo que se refiere a la presencia de esta cualidad de lo *uncanny* en la obra de Judd, al compararlo con el texto de Roberta Smith para el catálogo razonado de Judd de 1975, en el que esta última describe la experiencia de la pieza *DSS 321* (p. 120) (1998: 10), "Then, 'the color seems to rise, and as you look inside, you see this reflected expansiveness first, before the actual color. The spread of color into the metal is an illusion, but', she adds in caution, 'its effect is real and traceable'. Those last six words are what Smithson would have disagreed with, since it's the illusion of the color burning its way into the copper that triggers what he had termed the 'disappearance' precisely

of the 'real and traceable'". Contrariamente al pensamiento de Krauss, encontramos que en el planteamiento de Smithson no existe contracción alguna, ya que lo que Judd nos presenta es la ilusión de la desaparición como algo real que se manifiesta y se detecta. Krauss intenta establecer su justificación a partir de las múltiples repeticiones del vacío como experiencia (12), "This hollowness, which is both 'there' as a rational, binding matrix for the holistic shape and, in its many and varied, veil-like appearances, as a form of absence, is thus simultaneously a vehicle for Judd's empiricism and for Smithson's view of it as uncanny, which is to say, for both the subject of rationality and the absent subject of the missed encounter. It is this absent subject, it must be stressed, for whom repetition has become the very medium of experience".

Sin embargo, no se trata de esa noción platónica del espacio como nada ausente preexistente, sino por el contrario de la creación de ese espacio, el cual físicamente no existiría de no ser por la materia que lo define. Smithson, al igual que Judd, presentan una posición más apegada al

pensamiento científico, mientras que la visión de Krauss parece más relacionada a la noción platónica. Arnheim claramente nos explica la diferencia (1977: 9), “Space was for Plato a nothingness existing as an entity in the outer world, like the objects it could hold”. Es decir, como un contenedor vacío preexistente, a la espera de objetos que lo llenen, y como, continúa diciendo Arnheim (10), “Physically, space is defined by the extension of material bodies of fields bordering on each other”, de tal forma que el espacio se crea a través de los objetos, o como lo señalara Judd al referirse al poco desarrollo y discusión que ha tenido el espacio dentro del arte (2000: 79), “There is only the visible work invisible. Space is made by an artist or architect; it is not found and packaged. It is made by thought”. El espacio no se consigue, no lo encontramos en nuestro camino como algo dado y preexistente, el espacio se crea a través del pensamiento que lo planifica y lo controla.

En otro texto, dedicado específicamente a la arquitectura, *The Dynamics of Architectural Form* (1977), Arnheim afirma que el espacio “... is created by a particular constellation of natural and man-made objects, to which the architect contributes. In the mind of the creator, user, or beholder, every architectural constellation establishes its own spatial framework”. Es decir, **no se trata de la**

concepción de espacio absoluto propio del pensamiento cartesiano, sino de una posición más cercana a la experiencia psicológica y física del espacio que se produce a través de la percepción de nuestra mirada.

Son muchos los autores que se apegan a esta noción platónica del espacio y que Judd rechaza, Lucy R. Lippard (1966-1967: 623), al referirse a una de las *rows* de Judd (véase p. 268), señala “Judd’s refusal to relate parts to parts hierarchically, his stolid repetition, is both logical (because it looks implacably ‘correct’ and because straight lines and even numbers give the impression of logic) and illogical (because its impressiveness is way out of proportion to its simplicity and because it is just *there*, filling space)”. Para Lippard, el sentido ilógico de las piezas encuentra su razón a partir de la noción platónica del espacio, donde las piezas se encuentran simplemente *llenando ese espacio* preexistente, cuando realmente y de manera totalmente opuesta, lo que Judd plantea es la creación de ese espacio que surge de las mismas piezas, donde la suspensión entre la impresión lógica e ilógica de los elementos se logra, como ya

hemos podido observar, a través de esa expansión del material que nos suspende como espectadores entre lo familiar y la extrañeza para lograr el interés de nuestra mirada.

Anteriormente en el año 1966, Krauss escribe para *Artforum*, *Allusion and Illusion in Donald Judd* (1966: 24-26), texto en el que realiza una lectura fenomenológica¹⁰¹ de la obra, donde manifiesta la imposibilidad de relacionar la argumentación teórica de Judd (la cual excluye tanto las implicaciones alusivas como las ilusivas), con la fuerza de la presencia y argumentación propiamente escultórica; debido a que por la riqueza de las piezas, lejos de poder ser descritas, encuentran su significado en la experiencia (24), “Thus object-art would seem to proscribe both allusion and illusion; any reference to experiences or ideas beyond the work’s brute physical presence is excluded, as is any

¹⁰¹ Barbara Haskell ya en 1988 (81,149), advierte sobre esta equivocación en la que, usualmente, se le atribuía a Judd una búsqueda fenomenológica o lecturas realizadas desde el punto de vista de la psicología gestalt. Posteriormente, David Raskin establece que esta lectura equivocada responde a que los principios conductistas de Judd usualmente se confunden al pensar que se trata de un compromiso fenomenológico (2004: 84), “The behaviorist holds that the real world exist in a meaningful manner outside of our engagement with it”; esto es, el mundo real existe a pesar de la ausencia de nuestra percepción.

manipulation (through the prescribed observation of that presence) of apparent as opposed to literal space”.

Lo que Krauss parece imposibilitada de vislumbrar es que la expansión de las obras entra dentro de lo que para Judd constituye la totalidad de las mismas, lo cual se evidencia claramente en su vehemente frase, que ya hemos mencionado antes (2005: 117), “I need more to think about and look at”.¹⁰² Para Judd, ese *algo más que mirar y que pensar* es lo que la obra produce, y que además es parte integral de ella. La desmaterialización o multiplicación de la obra es parte de su propia y rigurosa definición traducida en ese posible indefinido que Judd anticipa, pero es aquí donde se encuentra la paradoja que encierra su obra, que nos sorprende en sus propias posibilidades.

El mismo Judd comenta, en la entrevista con Jochen Potter, que el resultado de sus obras (1989:88), “It’s is always a big surprise”. Una confusa sorpresa, familiar y extraña a la vez de la realidad, que según Judd ha presentado poco interés y desarrollo en el arte y en la vida misma (2000:

¹⁰² Para profundizar sobre la disparidad entre el pensamiento de Krauss y Judd a través de los años, específicamente desde el sesenta y seis hasta el dos mil cuatro, véase, Raskin, David, *The Shiny Illusionism of Krauss and Judd*, en *The Art Journal*, March, 2006, pp. 6-21.

79-80), “Most people are not aware of this absence. They are not bothered by a confusion and a nothingness that is enclosed. Of course they don't miss real space and don't desire it. Sometimes when they are traveling they enter a cathedral, recognize space, and thank God instead of the architect. Some people recognize and want what they never knew existed. A few people have said to me, and one written, that my work together made space of a room, made architecture, and even that it made a ‘spiritual’ space. Space is so unknown that the only comparison is to the beliefs of the past”.

Hasta ahora, hemos visto entonces cómo el espacio para Judd no es esa nada platónica preexistente, sino que se crea a partir del intelecto que se manifiesta a través de una obra donde la materia se presenta en toda su extensión y expansión posible para hacerla interesante en ese instante que nos ofrece la mirada, en un estado de bifrontismo a la manera del Dios Jano, que nos suspende entre esos dos estados opuestos que nos ofrecen al mismo tiempo la razón y la visión.



Busto del Dios Jano. Museo del Vaticano.

En las páginas que siguen indagaremos sobre esa noción de la existencia de una obra que después de creada sigue existiendo a pesar de la ausencia del espectador, las cosas no desaparecen cuando no estamos presentes, simplemente no las estamos viendo, pero siguen allí esperando nuestra mirada. Una diferencia que nos permite entender una obra que no necesita de la experiencia perceptiva

para ser completada porque, la
percepción simplemente evidencia la
prueba de su existencia.

El bosque del obispo

“... then the aesthetic object can be said to reveal a feature of reality that is likely otherwise to escape knowledge, namely its union of structure and content, or quantity and quality”.

Ralph Barton Perry

“People don't pay enough attention to what is there. I don't know what has happened to the pragmatic, empirical attitude of paying attention to what is here and now; it's basic to science. It should be basic to art too”.

En el año 1968 Elizabeth Baker publica un artículo en *Art News* titulado *Judd the Obscure* (1968: 44-45, 60-63), en el que expresa el enigma que envuelve la obra de Judd, para luego continuar con un incisivo, pero contradictorio ataque que oscila entre la frustración sobre la comprensión del funcionamiento de los elementos, y el reconocimiento de la seducción inherente a los objetos por el juego de ilusiones que éstos producen (1968: 45), “But there is little that is specific beyond the pleasure of simple shapes, intervals, progressions and a

sense of order. Even the mathematical schemes are so simple as to leave nothing special when you know what they are. On the other hand, the works project enigma. Also, they are extremely interesting to look at. Their complexity lies there”.



Arriba: *Untitled*, acero, 1979.
Abajo: Donald Judd en Whithechapel Art Gallery, Londres, 1970.

Seguidamente, Baker profundiza sobre esta complejidad y los tipos de ilusionismos inherentes a la obra de Judd, adjudicándolos a sus raíces o inicios pictóricos (1960-1961), “In the case of a piece consisting of parallel blue-green hollow steel frames placed in a tunnel-form, a strong illusionism develops –a real perspective drag. The frames can be seen as imprisoning a chunk of pictorial space, like a model for an archaic universe. Simultaneously the frosted metallic color becomes atmospheric and a little vaporous between lines. A quality of illusion has been remarked upon in earlier pieces where an extensive horizontal spread seen from one end forced the experience of the work in perspective”.



Untitled, acero inoxidable y plexiglás amarillo, 6 cajas de 34" c/u, 1966.

Más adelante, Baker continúa (61), “A different kind of illusionism appears in some wall pieces with curving, notched frontal

surfaces: a barely visible mathematical progression slowly varies each element's width, and in the end, positive and negative intervals have reversed each others' sizes”.

Así, para Baker, el primer tipo de ilusionismo en la obra de Judd se basa en la perspectiva, el segundo en las calidades atmosféricas logradas por los materiales de las superficies y el uso del color, el tercero por las progresiones matemáticas. El cuarto tipo de ilusionismo se refiere a la repetición y el uso de la escala que hace que las grandes piezas no sean vistas para Baker de manera individual y fragmentada, sino como una totalidad que se percibe en el tiempo (61), “This is because the dimension of individual units is always comprehensible, and largeness is mainly felt as

progression in time –unit after unit, like a road, suggesting duration”.



Arriba: *Untitled*, acero galvanizado, 5" x 69" x 8 1/2", 1969.
Abajo: *Untitled*, acero y esmalte color siena quemado,
8 unidades, 4 x 4 x 4', 1967.

Constatamos, entonces, como todos estos tipos de ilusionismos detectados por Baker se plantean desde una posición fenomenológica igualmente equivocada similar a la de Krauss, que no se corresponde realmente con el pensamiento y la propuesta de Judd. Para Baker, la importancia radica en la duración del tiempo de la experiencia de la obra que nos permite aprehenderla en su totalidad y que va más allá de su inicial y reducida literalidad; pero como veremos es precisamente la duración de la experiencia a la que Judd se oponía.

Baker intuye la complejidad de la obra de Judd; sin embargo, le resulta incomprensible por la limitación impuesta o dejada por la fascinación y perplejidad que esta obra produce al ser percibida (61), “There are not optical foolery devices, though, but producers of low-keyed tension. Here Judd is introducing a creeping complexity by a strategy of logical variation on the box form”. David Raskin, en su texto *Judd's Moral Art* (2004: 79-95), es uno de los autores que mejor aclara este punto que, además, resulta indispensable para comprender la obra de Judd; para quien la obra no cambia en la medida en la que es percibida a través

de la duración de la experiencia, sino que existe como tal en interrelación con el mundo exterior y que antes que depender de la experiencia humana, es esta última la que se ve afectada por la obra, presentándonos *algo interesante que mirar* que se diferencia de otras experiencias para llegar a sorprendernos en toda su extensión y expansión.

Sobre este aspecto, Lynne Cook (2003: 169-170) esboza la conexión con la *durée* bergsoniana en una nota aclaratoria al pie, y lo hace a partir del pensamiento mismo de Judd (2003: 170), "Pollock and Newman have no immediate emotion of the kind [found in the art of Clyfford Still and Mark Rothko]. The thought and emotion of their work is of the more complex kind, unidentifiable by name, underlying, durable, and concerned with space, time, and existence. It's what Bergson called 'la durée'". Judd refers again to this notion, a governing precept of his own aesthetic, when he concludes, "I think the extension of extremes in a work of art is classical, again for lack of a better word. The greater the polarity of the elements in a work, the greater the work's

comprehension of space, time, and existence".¹⁰³

Resulta sumamente importante aclarar este aspecto en el que se diferencian los conceptos de *duración*¹⁰⁴; para Judd no se trata del tiempo isocrónico de Newton, el cual se presenta como una serie de instantes que se acumulan uno a otro; se trata del tiempo de la conciencia, en la cual la *durée* nos conduce a aquella

¹⁰³ La primera cita señalada por Cooke corresponde al texto Judd, Donald, *Abstract Expressionism*; véase Chinati Foundation newsletter, vol. 6, The Chinati Foundation, Marfa, 2001, p. 11, y la segunda aparece en Judd, Donald, *John Chamberlain*, en John Chamberlain: New Sculpture, New York: Pace Gallery, 1989, pp. ix-x.

¹⁰⁴ Briony Fer también realiza una peculiar lectura de la obra de Judd, la cual se basa en el sentido de la *duración* como lo más específico y distintivo de su trabajo, pero en lugar de la continuidad y sucesión de imágenes acumuladas a través del recorrido de las obras en el que se aprecia la totalidad sólo a través de sus partes como sugiere la perspectiva fenomenológica, Fer plantea que se produce un efecto conflictivo de cancelación que se produce en cada punto de vista desde el que se aprecia la obra (2000: 149), "... each successive viewpoint on the object has the effect of canceling another". Se cancelan por la falta de concordancia entre cada una de las vistas, "Seeing 'from the front' means not seeing the other perspectives, means making them invisible; so many perspective are destroyed just as they are created, canceling each other out". Fer propone que el sentido fenomenológico de la obra se alcanza a través de la noción freudiana de la neurosis obsesiva en la que ambivalentemente se combinan la prohibición y la satisfacción, la ansiedad y el placer.

dimensión en donde el presente se vive simultáneamente con el pasado y la anticipación del futuro.

Un tiempo cuya existencia se hace posible sólo en la conciencia; de esta manera el tiempo es nuevo y diferente a cada instante, no hay reversibilidad, es específico. Para Bergson, la *duración* implica la conciencia, la cual se coloca, además (2004: 89), “en el fondo de las cosas por lo mismo que les atribuimos un tiempo que dura”. Seguidamente, Bergson continúa (93), “el tiempo real no tiene instantes. Pero formamos naturalmente la idea de instante, y también la de instantes simultáneos, desde que hemos tomado el hábito de convertir el tiempo en espacio”. Y luego continúa aseverando (94), “La instantaneidad implica así dos cosas: una continuidad de tiempo real, quiero decir de duración, y un tiempo espacializado, quiero decir una línea que, descrita por un movimiento, se ha vuelto por ello simbólica del tiempo: este tiempo espacializado, que consta de puntos, rebota sobre el tiempo real y hace surgir el instante”.

Yve-Alain Bois, en su texto *The inflection*, plantea esta problemática que se presenta por la lectura de la obra de Judd desde la perspectiva fenomenológica, y de hecho Bois defiende y se apega a esta lectura (1991: s/n), “I see Judd’s oeuvre through the eyes of Merleau-Ponty, so to speak (I’m certainly not the first to do so, but perhaps I’ll be the last)”, y en una nota que acompaña esta frase, plantea, “... Lynne Cooke asserts that, precisely because of these changes, the phenomenological reading that ‘served Judd’s art of the sixties well’ would no longer be adequate. I would say, on the contrary, that this approach is more justified than ever”.

Pero escuchemos directamente a Cooke, quien aboga por una lectura más materialista de la obra de Judd (1989: 9), “Judd’s work has always been adamantly materialist, always opposed not only to an idealist and transcendentalist art but also to organicist and anthropomorphic modes. Given that the physical sciences and linguistics currently provide the philosophical discourses which shape materialistic understandings, any discussion of the meaning in Judd’s work must take these realms of thought into

account". La tentación de entender la obra de Judd, desde la percepción fenomenológica, resulta difícil de evitar¹⁰⁵ por las cualidades físicas y extraordinarias de los objetos; sin embargo, esta lectura lo que ha hecho es confundir y establecer como incongruente la relación entre el pensamiento y la obra de Judd. La obra de Judd no trata de engañar a través de lo que no existe, sino por el contrario intenta revelar a la manera del tercer acto del ilusionista, es decir, hacer aparecer aquello que por un momento desapareció a causa de nuestro pensamiento racional, el cual es el que se presenta como reduccionista.

El hecho extra-ordinario de la aparición es para los griegos, según Heidegger (2005: 131), "... lo simple, lo-inaparente, lo inasible para las tenazas de la voluntad, lo que se sustrae a sí mismo de todos los artificios del cálculo, porque sobrepasa toda planificación". Y seguidamente señala que, "Esto asombroso, lo que se muestra en el asombro, es lo

¹⁰⁵ Cooke justifica esta lectura en sus primeras piezas de los años sesenta (1989: 9), "Phenomenology provides but one, albeit very convincing way of interpreting his early work. Other discourses now need to be invoked".

extra-ordinario, lo que pertenece tan inmediatamente a lo ordinario, que nunca puede ser explicado sobre la base de lo ordinario".

Los objetos de Judd exploran todas sus posibilidades matéricas, espaciales y coloridas que incluyen en sí mismas su propia inmaterialidad expresada a través de la conciencia aportada por la experiencia de visualización que produce el asombro y extrañeza; pero no por la duración de la experiencia de observación en el tiempo. De hecho, para Judd la relación con el espectador es completamente inexistente: las cosas aparecen no para un público, sino por ellas mismas en sí mismas.

Pero continuemos con Bergson, sobre la noción del instante, éste afirma (2004: 93-94), "... desde el momento que a una duración la hacemos corresponder con una línea, a porciones de ésta deberán corresponder <porciones de duración>, y a una extremidad de la línea una <extremidad de duración>: tal será el instante –algo que no existe actual, sino virtualmente. El instante es lo que determinaría una duración si se detuviese. Pero no se detiene. El tiempo real no podría entonces proporcionar el instante; éste es consecuencia del punto matemático, es decir del espacio. Y sin embargo, sin el tiempo real, el punto no sería sino punto, no habría instante". Para

Bergson, la duración real y el tiempo espacializado son equivalentes a través del instante, en la medida que lo necesitamos para poder comprender el tiempo en general; es la simultaneidad del instante la que se requiere para poder notar un fenómeno o el momento de un reloj. Asimismo, la medición del tiempo consiste en numerar las simultaneidades, de tal forma que el tiempo espacializado que la cuarta dimensión del espacio o, en otras palabras, la expresión de nuestra impotencia para traducir matemáticamente el tiempo, por lo que lo sustituimos con las simultaneidades de instantes acumulados que, como menciona Bergson (101-102), “no participan de la naturaleza del tiempo real; no duran. Son simples fotografías del espíritu, que jalonan con detenciones virtuales la duración consciente y el movimiento real”, pero como, continúa Bergson, nuestra conciencia está en esa dimensión espacial que reemplaza el tiempo (102), “Ella [la conciencia] vuelve a insuflar duración viviente al tiempo endurecido como espacio”.

Ahora bien, Bergson continúa más adelante su disertación *sobre la naturaleza del tiempo* (107), ocupándose del tiempo como realidad, estableciendo que depende de la posibilidad del objeto presentado de volverse consciente, de ser percibido, esas posibilidades de la materia de

asombrarnos en un instante, son las que Judd explora a través de sus objetos.

Volvamos ahora a Cooke; seguidamente en su texto, ella nos remite a Rainer Crone, quien manifiesta la necesidad de una lectura de la obra de Judd que vaya más allá de la lectura puramente formalista para lograr una comprensión más profunda de la misma (1988: 64), “This enables us to understand why these and all subsequent sculptures by Donald Judd *should* be placed in a wider context, one might say in a context extending beyond the realms of art itself, and encompassing scientific theory, in order to transcend discussions of purely formalistic elements that still appear to form a preoccupation of art criticism today in its dealing with Minimal Art”.

Para Crone, Judd y su particular percepción del mundo constituyen una separación del pensamiento racionalista que encuentra su basamento en el rechazo a la tradición europea que se asienta en

la filosofía idealista. Crone establece la cercanía de Judd con el empirismo lógico del influyente filósofo alemán naturalizado norteamericano Rudolf Carnap¹⁰⁶ y los principios de la lógica formal utilizados para definir el espacio (1988: 69), “In Carnap’s main work, *Der logische Aufbau der Welt*, which reveals a phenomenalist approach in the Husserlian tradition, he shows how the objects in this world can be understood as a mode of speech, which deals de facto with sense data of phenomena and which, when speaking about the external world, does not recognize any epistemological problem. In some respects this attitude seems to me to correspond to Donald Judd’s categorical statement at the end of this 1966 interview, which he still maintained: ‘One thing I want, is to be able to see what I have done. Art is something you look at’”. Así, la experiencia de la obra se garantiza y valida a través de la

¹⁰⁶ David Raskin analiza la relación entre Judd y Carnap donde se evidencia que la conexión no es directa; sin embargo, establece que (1999: 50), “..., their respective projects share the belief that all meaningful propositions are empirically (though not logically) verifiable”.

experiencia sensible de la vista, que no involucra la perspectiva temporal.

Es importante diferenciar de manera enfática ese instante de observación que necesitamos para *ver la obra* y la idea de tiempo relacionada con la *teatralidad* o duración de la experiencia que involucra el pensamiento de la Gestalt y con el que usualmente se ha asociado el arte minimalista. Sobre todo a partir a partir del texto de *Art and Objecthood* de Michael Fried (1998: 148-172), para quien la obra resulta antitética para el arte cuando deja de ser absoluta y pasa a depender de la situación en donde se encuentre para convertirse así en simple teatralidad por la inclusión que se hace del espectador en la determinación de la obra. En las nuevas propuestas, según Fried, no se trata de que el espectador participe en el discernimiento de la obra, sino que se fusiona en uno con ella (1968: 153), “The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a

new genre of theatre; and theatre is now the negation of art.

Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work¹⁰⁷. Para Fried, la presencia es una gracia que intenta ser corrompida persuasivamente por la literalidad y el teatro, ya que en la obra moderna tan defendida por Fried, la presencia está dada por ella misma al imponerse ante el espectador y no

¹⁰⁷ La noción de literalidad en el arte para disminuir la brecha entre el arte y la vida, a través de la inclusión de objetos reales que existen más allá del espacio ilusionista, se remonta al collage propio de los cubistas y a los objetos dadaístas (véase p. 47), pero la literalidad tuvo dos vertientes a partir de los años cincuenta, la primera identificada con John Cage, Jaspers Johns y Rauschenberg, los cuales exaltaban la vida en lugar del arte; y la segunda liderada por Greenberg, quien sostenía que el arte se deriva del arte mismo, así la literalidad quedaba confinada a la superficie plana, lo concreto e inmediato de la pintura. Para una lectura más profunda sobre estos aspectos, véase, Rose, Barbara, *The Single Image: Minimal, Literal, and Object Art*, en *American Art Since 1900: A Critical History*, Praeger Publishers, New York, 1976, p. 202-240.

Para I. Michael Danoff, el literalismo propio de los artistas del pop art y los minimalistas es interpretado como (1979: 11), “a kind of honesty or integrity in its forthright use of materials and subjects and a seeming minimum of their transformation by the artist”. Y más adelante continúa puntualizando sobre la obra de Judd, argumentando que ésta se muestra honesta porque muestra los materiales por ellos mismos (12).

es necesaria la participación del espectador para que ésta se haga presente (1968: 167), “This preoccupation marks a profound difference between literalist work and modernist painting and sculpture. It is as though one’s experience of the latter *has no* duration –not because one *in fact* experiences a picture by Noland or Olitski or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, but because *at every moment the work itself is wholly manifest*”.

En el caso de Judd vemos entonces como su propuesta no necesita del espectador para completar **la obra**, pues ésta simplemente **se presenta y se impone a ese espectador**; constatamos nuevamente el **basamento moderno detrás del pensamiento juddiano**, para quien el cambio posible en la contemplación de la obra no es importante. Para Judd, al igual que para el artista moderno, ***el tiempo y el espacio no existen***; pero en su caso el tiempo es creado a través del reflejo, la transparencia y el color proyectado y el

espacio por medio de su contención multiplicada; esta presencia del objeto absoluto, que es capaz de crear su propio tiempo y espacio, es precisamente lo que Fried no logró entender, al aferrarse de manera incondicional y un tanto nostálgica a los medios tradicionales del arte como la pintura y la escultura, mientras que para Judd estos planteamientos sólo podían realizarse fuera y más allá de los dominios de la pintura.

En el año 2000 Martin Engler considera que se establecen dos percepciones en el proceso de recepción de la obra de Judd, que son reales y verdaderas en sí mismas, pero irreconciliablemente contradictorias (2000: 68,73), “The process of reception has a dual dynamism, a parallel movement: along with the observer, who has to walk along the work and enter in various ways, even physically, into a relationship with it, there is also the approach to the content, the meaningful linking of various levels ranging from extreme rationality to exuberant emotion”. Engler no utiliza el término *teatral*, sino *coreográfico*, cayendo de esta manera en el mismo error cometido por Fried; de hecho, Engler continúa aseverando que la obra de Judd pierde su autonomía greenbergiana (esa misma condición de objeto

absoluto de Fried), pero que a través de su aclamada y abundante sensualidad la obra gana un aura que la hace intocable. Engler, desde una lectura basada en Merleau-Ponty, que involucra el tiempo y el movimiento del espectador y a su vez conlleva a la acumulación de perspectivas diferentes, intenta esclarecer la contradicción entre el pensamiento y la obra de Judd a pesar de que aclara (77) que para Judd esta lectura resulta inadecuada.

La diferencia también se hace presente entre Judd y Robert Morris, quien alude a una psicología de la gestalt que se afianza sobre las bases de la percepción fenomenológica al centrarse en la escala de la escultura y especialmente en la fisicalidad –su tridimensionalidad y taticidad– de la obra y el papel del espectador en la percepción y asimilación de la misma. Morris, en sus dos textos, *Notes on Sculpture*, presenta una especie de defensa en favor de la escultura donde articula las diferencias de ésta con la pintura. Para él, la problemática de la pintura ha estado basada en un diálogo estructural con el soporte, su límite, cuestionando indirectamente la propuesta de Judd al afirmar (1968: 223), “Sculpture, on the other hand, never having been involved with illusionism could not possibly have based the efforts of fifty years upon the

rather pious, if somewhat contradictory, act of giving up this illusionism and approaching the object”.

El espacio, la luz y los materiales han sido siempre concretos en la escultura, a diferencia de lo que ocurre en la pintura; para Morris, la naturaleza de la escultura es táctil, mientras la pintura es de naturaleza óptica. El relieve no es una opción tampoco en sus obras, ya que además de compartir la pared con la pintura no confronta su propia gravedad y no puede ser apreciado en su totalidad. Asimismo, el color es una cualidad inconsistente con la naturaleza de la escultura porque al ser agregado enfatiza lo óptico ante lo físico; no posee las características de las verdaderas cualidades de la escultura, todas ellas relacionadas con lo físico, como la escala, la proporción, la forma y la masa.

Otro claro cuestionamiento ante la posición de Judd puede verse cuando Morris asegura que los objetos de arte no pueden existir con una sola propiedad, ya que tienen partes divisibles que establecen relaciones entre ellas, lo que sucede para Morris es que las formas más simples pueden presentar resistencia a la separación perceptual de estas relaciones al acentuarse en la cualidad escultórica más importante, la forma. Para él, los nuevos trabajos comienzan a sensibilizarse ante el contexto espacial y temporal, al absorber las variaciones producidas por la luz,

el espacio y el espectador mismo cuando cambia de posición para percibir la obra.¹⁰⁸

En 1980 (1987: 159-205) Thierry de Duve establece un interesante análisis de la condición teatral del arte minimalista a partir de la crítica realizada por Fried, donde se pasa, según de Duve, del *estar-presente* del arte moderno a la *presencia* del arte minimalista y lo hace basándose en el fenómeno del *performance*, el cual no surge dentro del seno del teatro, sino de las propuestas plásticas del momento que implican la presencia en espacio y tiempo real del *performance* y el público, y aunque dentro de sus argumentos iniciales establece las distinciones entre los diferentes artistas usualmente asociados con el minimalismo, al final de su discurso se sugiere la lectura de las nuevas experiencias artísticas determinadas bajo la propuesta de Morris en la que asistimos a una *performance* que se presenta como tiempo en sí mismo, por las implicaciones de su duración en tiempo real (1987: 204-205), “Non, la littéralité du Minimal, dont nous avons vu qu'elle obligeait le spectateur à produire *a posteriori* les conditions d'une expérience déjà effectuée, brise la

¹⁰⁸ Para un estudio más profundo sobre estas relaciones en Morris, ver Robert Morris: The Mind/Body Problem, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994.

contiguïté de l'avant et de l'après. L'avenir ne s'écoule plus dans le passé via l'instant présent qui les noue. Chaque instant est seul, surtout s'il se répète”.

De Duve establece claramente la significación de la literalidad minimalista como *espacio real* y como *co-presencia*, donde la *performance* plantea la diferencia con el aquí empírico donde el ahora no puede ser sólo un ahora, pero que para Judd es simplemente ese instante que necesitamos para mirar la obra. No olvidemos que para Judd el espectador no es importante para co-terminar la obra propiamente dicha como tal; por tanto la duración de la experiencia, en términos fenomenológicos, tampoco es importante y aquí radica la diferencia con la obra de Morris. Recordemos los árboles del bosque del Obispo Berkeley, el cual, como poéticamente lo advierte Judd en la entrevista con Poetter, refiriéndose al Obispo (1989: 90), “He speculated that maybe when no one was around the trees –he was, despite being a bishop, a radical

sceptic¹⁰⁹ – that maybe when no one was around the trees in the forest didn't exist... I think the trees in the forest are still there”. Por tanto para Judd, el bosque sigue allí aunque no haya espectadores presentes; el bosque no depende del espectador para existir, sólo se relaciona con el espectador en la medida que es mirado. Si la luz no está, si el espectador no está, la obra de arte seguirá allí existiendo en su propia especificidad.

En una nota inédita del año 1986 señalada por Raskin, Judd establece la dualidad entre la realidad y el fenómeno que se hace presente sólo a través de nuestra percepción (1999: 71), “My saying that's beautiful is as pointless beyond myself as my saying, following Berkeley, that what I see cannot exist without me... [T]he skeptical conclusion is bigger than the animal beginning. Both are necessary, but the conclusion tends to destroy the beginning, which destroys the person, which destroys the conclusion also”. Para Raskin, esta posición significa la mejor comprensión de las preocupaciones filosóficas de Judd en relación con su práctica artística (1999: 71), “a primary ontological

¹⁰⁹ En el texto original en inglés aparece *sceptic* en lugar de *skeptic*.

investment with secondary epistemological implications”.

La obra de Judd, al igual que el bosque del Obispo, sigue existiendo en perfecto diálogo con su contexto, aunque no la veamos; la existencia de la obra no está determinada por la vista, es independiente de ella. La diferencia para Judd es que no existe una *duración de la performance*, por el contrario, lo que se necesita es ese mismo instante moderno planteado por Greenberg que, como señala De Duve (1987: 168), “*peut être enregistré –et doit être enregistré– en un clin d’oeil. (...) Ici ce jeu est comprimé dans un temps microscopique, et qui sait, il peut même violer la dimension du temps, ou plutôt la conscience que nous avons de la dimension du temps*”. Pero en la obra de Judd se trata de un tiempo aplicado ahora no a la pintura ni a la escultura, sino a los objetos específicos junto con las relaciones físicas y espaciales que se establecen con su contexto, que además no necesita la *co-presencia* del espectador. No se trata de forzar al espectador a producir *a posteriori* las condiciones de una experiencia ya producida como sucede con Morris, pero tampoco se trata del reconocimiento, si se quiere nostálgico, de la pérdida de los *a priori* kantianos como sucede con el medio pictórico defendido por Greenberg. De tal forma que Judd permanece dentro de esa tradición

del pensamiento moderno por la instantaneidad requerida en la percepción de la obra, mas no por la especificidad del medio greenbergiano, sino por la especificidad de un nuevo medio: la construcción del *espacio real*, las tres dimensiones de esos *objetos específicos*.

Sobre el manejo del espacio, la posición de De Duve establece que los *modernistas*, cuando se trata de pinturas, tratan de eliminar ese espacio suplementario que no trasciende la presencia física de la superficie, y cuando se trata de escultura, ellos activan el espacio alrededor de sus piezas (una tradición que se viene desarrollando en la escultura ya desde los tiempos de Bernini), mientras que los *minimalistas*, por el contrario, neutralizan el espacio (1987: 198), “*Donc la sculpture traditionnelle moderniste active l’espace autour d’elle; elle est comme une explosion virtuelle. La sculpture minimaliste, au contraire, neutralise l’espace alentour, elle donne la sensation d’une implosion d’espace: l’objet*

agit comme un ‘trou noir’”. Es decir, como un espacio físico no virtual donde el espacio deviene de la materia.

En este sentido, la tesis de De Duve se sostiene en lo que se refiere a la obra de Judd; sin embargo, se derrumba al tratar de generalizar e igualar la obra de este último con la de Carl Andre o Morris, para quienes la presencia del espectador es necesaria para que la obra se complete; la diferencia radica en que *para Judd la instalación es una posibilidad, el performance está fuera de lugar*. Cuando De Duve define el concepto de instalación afirma (181), “Elle est l’établissement d’un ensemble singulier de relations spatiales entre l’objet et l’espace architectural”; hasta aquí el concepto no tiene inconveniente alguno con la obra de Judd, el problema surge cuando prosigue, “qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation créée”. Y más adelante puntualiza, “L’expérience esthétique qui naît d’une installation minimaliste tient d’abord au contraste entre l’idéation instantanée de l’objet et sa pratique perceptive qui, elle, s’inscrit dans la durée comme l’exploration active d’un espace concret”. Para De Duve el espectador se ve forzado a producir *a posteriori* una experiencia ya efectuada por el artista; para Judd la instalación, más allá

de la temporalidad usualmente atribuida a las mismas, las instalaciones deben ser preferiblemente permanentes.

Para Judd una instalación es una manera de presentar una obra y relacionarla con su contexto espacial no para forzar al espectador a tener una experiencia secuencial, sino para poder convivir con las obras, así lo señala en su texto *On installation* (2000: 268), “Permanent installations and careful maintenance are crucial to the autonomy and integrity of art and to its defense, especially now when so many people went to use it for something else. Permanent installations are also important for the development of larger and more complex work. It’s not so far from the time of easel painting, still the time of the museum, and the development of the new work is only in the middle of the beginning”.

La instalación es, para Judd, una vía para mostrar el trabajo de manera controlada bajo las mejores condiciones posibles, de tal forma que la haga *interesante de mirar*; el problema se encuentra en la presentación, no en esa

co-presencia del espectador que para otros artistas es quien completa la obra al reconstruirla a través de su experiencia. La obra para Judd, luego de ser creada, ya existe en interacción con el contexto y seguirá existiendo de la misma manera, sin tiempo de duración física si se trata de una instalación permanente, como aquellos árboles del bosque del Obispo siguen existiendo a pesar de nuestra ausencia.

Pero sigamos analizando otras lecturas sobre la obra y pensamiento de Judd; en el año 2000 (4-23), Richard Shiff realiza una muy acertada revisión de la obra de Judd, *Donald Judd: Fast Thinking* para el catálogo de la exposición *Late Work* en la Galería Pace Wildenstein de Nueva York. En este texto, Shiff relaciona la sensación en la experiencia visual y el pensamiento pragmático de Charles Sanders Peirce, una de las mayores influencias intelectuales de Judd (2000: 7-8), “In fact, feeling is thinking of a certain sort –thinking that’s too fast to be ‘thought’, or rational analysis. ‘Insight’ and ‘intuition’ are other words for fast thinking: an immediate apprehension of an object or a situation by either the mind or the senses. With such immediacy, the distinction between mind and sense, thought and feeling breaks down. Judd merely asks us to accept this fact and profit from what it allows –a ‘little speed’”. Un poco de rapidez que nos permita

comprender la realidad en su totalidad que se condensa en un instante en el que el pensamiento y la sensación se reafirman al unísono, en un *aquí y ahora*.

Un *aquí y ahora*, una inmediatez que además permanece o se proyecta en el tiempo con variantes aparentemente mínimas; a manera de reiteración, de confirmación de ese *aquí y ahora*, Donald Kuspit en el año 1985 (92-93) establece un análisis de la obra de Judd en retrospectiva en el que advierte, basándose en Hegel, una suerte de cansancio crónico en los nuevos trabajos que simplemente se presentan con una nueva escala y materiales (93), “Hegel said that every ‘here and now’ implies a ‘there and then’ for I to make sense, to be truly intelligible and forceful”.

Kuspit plantea, así, que la falta de cambio inminente luego de veinte años de labor artística, oblitera la posibilidad de un *allá y después* que enriquezca y complete lo que para Kuspit resulta en una *fraudulenta inmediatez* originada en un elementalismo, que no sólo reduce al

color en su independencia temática y la unidad espacial, sino que además conduce a un callejón sin salida en lo que se refiere a la percepción, que se ha originado por el éxito económico y social de una obra que atraviesa por una *bancarrota intelectual*.



Untitled, hormigón reforzado con acero, 8' 1½" x 8' 1½" x 8' 1½", 1984.
Laumeier Sculpture Park, St. Louis.

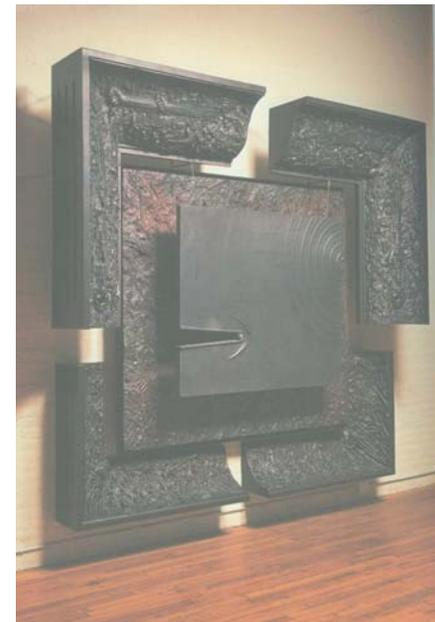
Pero como comenta Suzi Gablik, en una época de tanta profusión de ideas resulta difícil no perder el rumbo y seguir ceñido honesta y moralmente dedicado al desarrollo intelectual y fáctico de su obra (1977: 64), “Among the latest phalanx of Marxist-Conceptualist artists and critics, there are those who wish quite simply to make mash of art ideologies such as Judd’s, which presuppose the autonomy of art. The philosophical clashes are becoming so pestilential, and at the scene so clogged with interchangeable ideas, that it is difficult not to get lost in a web of antagonistic prescriptions and to manage to hold one’s own among so many crossed bayonets”. Vemos entonces como lo que Kuspit interpreta como una insuficiencia, para Gablik se traduce en la rigurosidad necesaria que permite a Judd reafirmarse con el tiempo.

Kuspit, este reconocido crítico de la post-modernidad, nos demanda en los años ochenta un cambio incierto, que sucedió y que podemos claramente apreciar en la obra de autores como Stella y Morris¹¹⁰, por nombrar

¹¹⁰ Para una lectura más profunda sobre la evolución de la obra de Morris y Stella respectivamente, véase, Robert Morris: *The Mind/Body Problem* (cat.), Solomon R.

algunos. Sin embargo, al posar la mirada en retrospectiva veinte años más después, resulta un punto a reconsiderar cuando apreciamos las tendencias y dictámenes de la moda y el mercado de la época, ambos artistas (más Morris que Stella), pasan a realizar obras que reflejan los pastiches de los ochenta. Tentación que seguramente Judd ni siquiera reconoció por encontrarse imbuido en esa búsqueda de la inmediatez en la que *el allá y después* simplemente logra siempre convertirse segundo a segundo en ese *aquí y el ahora*.

Guggenheim Museum, New York, 1994 y Stella, Frank, Working Space, Harvard University Press, Cambridge, London, 1986. Igualmente en 1994 se realiza una interesante discusión sobre *la recepción de los sesenta*, entre Krauss, Buchloh, Foster, Michelson, entre otros críticos e historiadores, en la que básicamente se trata de discernir sobre el paradigma moderno en relación con el minimalismo de los sesenta y los grandes contrastes en la evolución de la obra de Morris hasta los noventa, lo que se traduce según Foster (1994: 4,8), en una especie de ruptura crítica con los valores iniciales de la modernidad, una modernidad de la que, como ya hemos reiterado repetidas veces, Judd nunca se desprende.



Arriba: Frank Stella, *Thruyton 3X*, técnica mixta sobre aluminio esmerilado, 75 x 85 x 15', 1982. The Shidler Collection, Honolulu, Hawaii.
Abajo: Robert Morris, *Martyr*, acrílico, plomo y fibra de vidrio, 269,2 x 317,5 x 69,9cm, 1986.

Pero volvamos ahora a Shiff, quien prosigue en su texto, profundizando directamente sobre el tema de lo ilusorio y la ilusión, y la problemática que ha constituido el desconcierto de la mayoría de los críticos frente a la obra de Judd, a lo que Shiff tajantemente declara para clarificar esta diferencia (2000: 9), “The ‘illusions’ of illusionism are images called up by the use of paint or other materials, effects neither physiologically nor phenomenologically inherent in the direct apprehension of an object. Illusion is the way things are. Illusionism is the way things aren’t”. Shiff luego continúa enfatizando que (10), “Judd’s floor and wall boxes (both vertical stacks and horizontal works) exploit many other optical effects we might be tempted to call illusions –forms seen in various kinds of perspective, partly obscured, multiple in their wholeness, presenting visual contradictions. These intriguing, but disconcerting phenomena are so conspicuously at the center of our experience of the work that we’re likely to judge them ‘real’. Or at least to regard them, as Judd did, as the real alternative to the illusionism of all other art”.

Nos encontramos, entonces, frente a una lectura más cercana a la realidad de la obra de Judd, basada en el pragmatismo

cuya diferencia con el empirismo radica en que la experiencia, en esta última corriente, es el único medio para definir los objetos; así se concibe como algo pasado que se puede analizar y confirmar de forma exhaustiva y definitiva. Pero para el pragmatismo, la experiencia de la obra no es reflejo de los objetos sino que se constituye en la construcción del mismo objeto; así para el pragmatismo la experiencia, en lugar de ser un registro acumulado del pasado, es la anticipación en el desarrollo de las cosas o los objetos. Es decir, una cosa es verdadera en la medida en la que es susceptible de una experiencia futura, y es esa previsión o anticipación de los posibles efectos, límites y condiciones, lo que significa para Judd, la construcción de la *verdad*, o ese mundo real tridimensional.

Peirce claramente describe este proceso que involucra la reacción del mundo ante el objeto en la percepción (1998: 340), “The phenomenon consists in the fact that when an experimentalist shall come to *act* according to a certain scheme that he has in mind, then will something else happen, and shatter the doubts of skeptics, like the celestial upon the altar of Elijah”. Posteriormente Pierce continúa argumentando que todo lo que es verdadero es real a pesar de nuestro pensamiento u opinión al respecto (343), “That which

any true proposition asserts is *real*, in the sense of being as it is regardless of what you or I may think about it. Let this proposition be a general conditional proposition as to the future, and it is a real general such as is calculated really to influence human conduct; and such the pragmatist holds to be the rational purport of every concept”.

Más recientemente, Shiff publica otro texto *Donald Judd, Safe from Birds* (2004: 29-61), donde reescribe gran parte de su artículo anterior, pero básicamente constituye una profundización sobre las nociones pragmáticas que explican la obra de Judd, agregando varios puntos clave en el establecimiento de la idea sobre el alejamiento de la representación para lograr un arte claro, directo y completamente distante del engaño de la representación que estuviera *a salvo de los pájaros de Zeuxis*, e introduce una nueva lectura a pie de página, a partir del pensamiento de Ralph Barton Perry¹¹¹ en la que se especifica la noción de *interés*

y que se refiere específicamente al *interés estético* que concuerda con el pensamiento de Judd cuando argumenta que la totalidad de la pieza y específicamente su cualidad como totalidad es lo que resulta *interesante*.

Para Perry (1954: 326), “Fine art is a creation induced by aesthetic interest; and it owes its value to the aesthetic interest which is taken in it. The crux of the matter, then, is the aesthetic interest”. Y más tarde aclara la problemática temporal en la que implica que no es la experiencia la que se prolonga en el tiempo, sino el *interés estético* como totalidad que se mantiene en el

primera edición 1990 y Meyer, James, *Minimalism art and polemics of the sixties*, Yale University Press, New Haven, London, 2001. Paralelamente a Shiff, David Raskin desarrolla más profundamente la relación entre el pensamiento de Perry y el de Judd, planteando que el empirismo de Judd correspondía más al *behaviourism* o conductismo. Véase Raskin, David, *Judd’s Moral Art*, en Serota, Nicholas, (ed.), *Donald Judd* (cat.), Tate Modern, Distributed Art Publishers, New York, 2004, pp.79-95. Raskin agrega otras referencias sobre esta conexión: Judd, Donald, *Complains: Part I*, en *Complete Writings, 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, Halifax, New York, 2005, pp. 197-199 y Judd, Donald, *Interview with Margot Willett*, grabación, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 1968.

¹¹¹ Igualmente Shiff puntualiza sobre la conexión Perry-Judd ya establecida previamente en Colpitt y posteriormente en Meyer. Véase Colpitt, Frances, *Minimal Art: The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1997,

tiempo y que además requiere un avance interno del tiempo (328), “The aesthetic interest is a *prolonging* interest. That which is prolonged is not a single instant, but a whole which endures in time, and which requires an internal advance in time”. Es este avance del tiempo el que Judd anticipa para luego poder prolongar el *interés* de *mirar* a la obra de arte.

Igualmente Perry ofrece una acotación relevante con respecto al tema de la crítica formalista, que de alguna manera nos ilustra en la diferencia de posición entre los pensamientos de Judd y Fried, diferencia que radica en la propia concepción de modernidad que para Perry se diferencia completamente del pensamiento formalista (235), “... the proof of beauty lies in the enjoyment, and that this even when there is reason to expect it, always ‘remains to be seen’”. Luego profundiza su afirmación estableciendo la analogía entre el formalismo estético y científico, “There is an analogy between formalism in aesthetics and formalism in physical science. Formalism in science (whether Aristotelian or Kantian) affirms the possibility of laying down ‘categories’ from which it is possible to know in advance what hypothesis will be true or false. Modern science

prescribes nothing of hypotheses in advance save that they shall be verifiable by perception. Similarly, an experimental aesthetics will prescribe nothing in advance save that its judgments shall be capable of being submitted to the test of enjoyable contemplation”.

Pero hagamos ahora un paréntesis en el texto de Shiff, la noción del valor adicional en el arte es presentada temprana e intuitivamente por Gregoire Muller en 1973, al referirse a la obra de Judd (1973: 36).¹¹² En su texto revisionista sobre diez años de la obra de Judd, Muller establece –quizás por su cercanía como artista y crítico– una lectura bastante cercana para el momento, entre el pensamiento y la obra de Judd (35-42). Así Muller afirma (35), “I feel confident that, if my questioning of the literalist intent of Judd's work seems to contradict his own writing, the emphasis on its unique illusional qualities can do more to bring the eyes back to the pieces”. Y más adelante continúa (36), “This indicates that he was not interested in sanctioning, reducing, purifying or, in other words, in eradicating

¹¹² Gregoire Muller es un artista suizo que al igual que Judd se desempeñó como crítico de arte coincidiendo desde 1968 como redactor de *Arts Magazine* y aunque sus obras resultan completamente opuestas, especialmente porque Muller se mantuvo siempre dentro del medio de la pintura, los comentarios de Muller resultan de considerable importancia.

illusions as such, but rather in outlining positively conditions that would make the conceptions of new forms of art and the creation of works in a new scale both possible and necessary". Finalmente Muller concluye sobre este tema indicando que el trabajo de Judd (36), "... has to do with the much more complex cultural and perceptual mechanisms which allow one to abstract particular entities out of the continuum of experience and to give it an additional 'art' value".

De acuerdo con Perry (1950: 28-29), el más simple de los acercamientos a la noción de valor, es aquel a través del cual éste es inmediatamente percibido, como igualmente sucede con las cualidades de los objetos (140); por tanto, se asume que el valor es una función del *interés*. Muller finaliza su texto (1973: 42), argumentando que lo que Judd logra es hacer visible las cualidades físicas de sus objetos, definiéndolas físicamente en el espacio a través de los materiales, e insiste en que las mejores piezas de Judd son aquellas en las que "... the choice of materials succeeds in both keeping the unlimited dimension of idea itself while giving it the precise qualities that make it visually evident; something of a 'physical mirage'".

Un espejismo físico, una ilusión no de la imaginación, sino una real que se

desdobra desde su concepción como idea para multiplicarse en todas sus posibilidades físicas. Judd establece la prueba de la existencia a través de la percepción, como comenta Perry al referirse a las cualidades terciarias de los objetos y la sensación¹¹³ (1950: 29-30), "There can be only one proof of existence of a perceptual quality,

¹¹³ Recordemos que la división entre las cualidades primarias y secundarias de los objetos fue articulada primeramente por Locke en su *Essay concerning Human Understanding* (1996: 49), donde plantea que las primarias corresponden a los aspectos mensurables de la realidad física porque corresponden a las propiedades que los objetos tienen de manera independiente al observador, como la solidez, la extensión, el movimiento, el número y la figura, cualidades determinadas por la certeza sin afectaciones de juicios subjetivos; mientras que las secundarias son cualidades subjetivas porque se trata de propiedades que producen sensaciones en el observador, provocando una experiencia que proviene de hechos objetivos de las cosas, como lo son el color, el gusto, el olor y el sonido. De tal manera que las cualidades terciarias tienen que ver con el valor estético que además se define en términos del interés, como lo señala Perry (1950: 32), "It becomes less and less tolerable to speak of a red or yellow organism, as it becomes more and more plausible to speak of one that is covetous, bored, tired, hopeful, enticed or delighted". Para una noción más profunda sobre las cualidades terciarias véase, Santayana, George, *The Life of Reason*, vol. 1, Dover Publications, New York, 1980, pp. 137-160.

and that is the perception of it". Los materiales con todas sus cualidades se hacen presentes para ser percibidos como se ejemplifica claramente en la pieza de cobre del año 1968; sin embargo, esta posición es simplemente enunciada por Muller y no es teorizada como lo hace posteriormente Shiff.

De todas las lecturas de Judd sobre el tema de la ilusión, es quizás la de Shiff una de las más acertadas, en su texto concluye afirmando que (2004: 59-61), *Judd quería un arte a salvo de los pájaros* ya que "The birds developed interest in grapes not color, and Zeuxis appealed to them with his studied illusionism. He simulated and the birds 'believed', as if guided by a visual logic they could never have perceived in 'flat areas of red and black', an unmodulated two-color monochrome. With his witty remark, Judd showed no more respect for the soul of birds than Zeuxis had. He leaves us to infer that birds are victims of their own expectations..., he imagined 'the birds' as people who confuse emotion with sensation, projecting general meaning into their felt experience of chance appearances... The problem with the emotionally 'expressive' kind of art, so common in the modern era, was that it transferred the experience of an external object situation to the feeling of an artwork". Shiff

continúa afirmando que para Judd (61), "Emotion and sensation were both valid artistic interests, so long as there was no confusion".

Finalmente Shiff, refiriéndose a algunos de los trabajos de Judd poéticamente comenta (61), "It was not derived from nature and offered nothing to the birds... is so fundamentally human that we sense its quality, both character and value, 'just existing'". Y aunque resulta iluminante este último argumento, consideramos que su intención no corresponde a plenitud con la fuerza de su afirmación final, que involucra la secuencia de pensar, sentir y pensar rápido (*fast-thinking*) como generadora de ese interés estético que permanecerá produciendo la satisfacción al mirar, porque realmente lo que Judd intenta no es simplemente *permanecer a salvo de los pájaros*, sino convivir con los pájaros.

Judd, a través de su pensamiento, crea un nuevo espacio y tiempo a través de la materia y el color; no trata de imitar las uvas o las sensaciones que refieren una experiencia emocional ni crear una nueva sensación a partir de la tergiversación de la realidad (Oldenburg), como tampoco convertir en sensación el proceso de

ejecución propio de la obra (Pollock); lo que Judd hace es crear un nuevo interés para los pájaros, que lejos de confundirlos o provocar su alejamiento, permanezcan a su alrededor a la espera del descubrimiento de nuevas realidades, nuevas posibilidades espacio-temporales anticipadas (*thinking*) que van a sentirse (*Feeling*) a través de la respuesta del mundo exterior y de crear un interés (*fast-thinking*) que nos permite mirar en un instante que se consumará para convertirse en memorable, y así llegar a nuestra consciencia; recordemos que el “*mirar*”¹¹⁴ es un acto voluntario” (Berger, 2000:14) del espectador y lo que Judd intenta es alcanzar nuestra voluntad de *mirar*.

En referencia al *interés* necesario que una obra de arte debe contener, Perry afirma que se requiere que las obras presenten cierta frescura e invención para que no pierdan

¹¹⁴ Nuestras *itálicas*.

el poder de deleitarnos (1954: 341), “There is no aesthetic object so high in the scale that it does not pall, but there are differences of degree in the extend to which they reveal a new richness on each successive occasion. In art, as in science, there is a zest of discovery, and a credit to those whose originality annexes new territory to the domain of the enjoyable... Hence the requirement of a balance between the strange and the familiar”. Lo familiar en Judd, son las cajas, lo extraño sus efectos, que convierten en una unidad totalitaria la materia, el espacio y el color en toda su extensión y expansión ilusoria, a través del instante de contemplación; un instante interesante que prueba la existencia, que sin embargo, esta última sigue allí a pesar de nuestra ausencia como lo hacen aquellos árboles del bosque.

A continuación indagaremos en la noción del tiempo en la obra de Judd, cuyo interés está basado no en la temporalidad cambiante, sino en la posibilidad de controlar el momento de presentación para exaltar las cualidades propias de la materia buscando crear estas manifestaciones de

la materia conocidas como fenómenos que pudieran llegar a sorprendernos haciendo que éstas sean suficientemente *interesantes de mirar*.

El tiempo de la obra

“Eternal time is the result of skepticism, not belief”.

Robert Smithson

“The wholeness of a piece is primary, is experience first and directly. It is not something understood through the contemplation of parts”.

Volvamos ahora a los textos inéditos de Smithson sobre Judd, en este caso *Untitled*; aquí nuestro autor comienza su ensayo diciendo (1905-1987: carril 3834/687-703), **“Time not space is bounded by the juddian ‘object’”**,¹¹⁵ which by excluding physical illusion brings the mind by way of the eye to a double dualism...”. En una segunda versión, el texto de Smithson comienza afirmando (692), **“Time does not originates outside of Don Judd’s ‘objects’**, but is contained in them. By excluding the illusion of pictorial space Judd has made time a physical element, and shows that ‘the one’ is the many”. En la tercera versión el inicio del texto reza (697), **“Time no longer originates outside of Don Judd’s ‘objects’”**.

¹¹⁵ Nuestras negritas, utilizadas para marcar las diferencias en las versiones del texto de Smithson.

Así vemos como Smithson va reconociendo, en la medida que va profundizando en sus reflexiones, la idea del tiempo en la obra de Judd. Smithson en una primera instancia aclara la diferencia con el espacio, es el tiempo y no el espacio el que se encuentra imbuido en los objetos de Judd, implicando que sus objetos se conforman de materia, espacio y color, pero es el tiempo el que se encuentra delimitado, determinado o especificado. Esta delimitación puede apreciarse en la figura 3 de las notas de Smithson, la cual representa la *pink box* enmarcada o delimitada por un recuadro, una especie de alusión a la extensión material y posible de la pieza que sólo puede obtenerse a través de ese instante específico en el que se mira la pieza.

En la segunda versión, Smithson mejora su aseveración al establecer que el *tiempo no se origina fuera del objeto*, sino que está contenido en él, permitiendo la multiplicación de la obra en su propia unicidad, porque como señala Smithson se produce un *doble dualismo* que además de acelerar nuestro sentido de intervalos, al mismo tiempo estimula una ininterrumpida perpetuación, en un continuo que evade cualquier tipo de deducción racional que, como lo advierte Smithson, es un instante que se encuentra al filo

de la explosión (1905-1987: carril 3834/775), “his gemlike exactness seems always to be on the verge of exploding. But a powerful suspense factor prevents this from happening”.

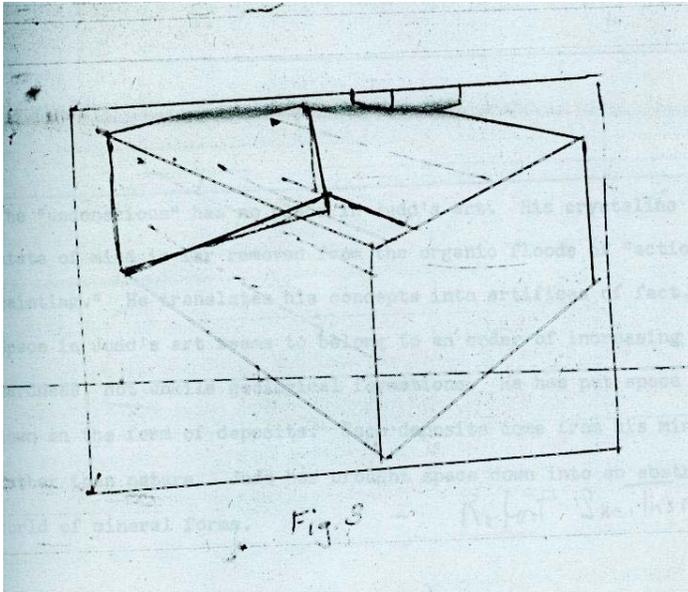


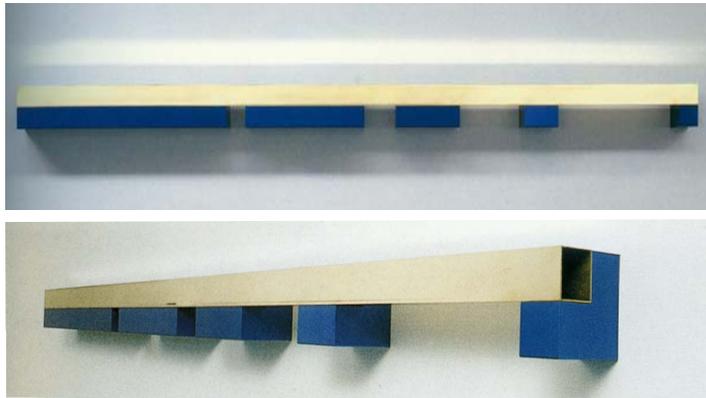
Figura 3, Robert Smithson,
The Search for the Elusive Edge. QUASI- SOLIDS.

En la tercera versión, finalmente Smithson parece concluir su razonamiento esclareciendo y enfatizando que *el tiempo nunca más se origina fuera de los objetos de Judd*, como estableciendo que después de esta nueva lectura, la realidad y fisicalidad de los objetos sólo pueden entenderse y extenderse a través de

su propia condición temporal de instantaneidad. Esa magnitud física que mide la separación de acontecimientos sujetos a cambio, es decir, ese instante que registra una variación que permite que lo concreto, definitivo y específico se convierta en algo incorpóreo, fantástico e ilusorio, como puntualiza Smithson (708), “It seems to have no natural equivalent to anything physical, yet all it brings to mind is physicality. The perplexity of something so definite brings one to the fantastic”. Vemos así, como a partir de piezas como la *Pink Box*, Judd consigue crear ese tiempo y espacio, los cuales *ya no se originan fuera de sus objetos*, son inherentes a ellos y se hacen presentes a través de ellos mismos.

Al preguntarle Angeli Janhsen sobre las progresiones y las proporciones entre los sólidos y los espacios, los cuales parecen mostrar una suerte de tiempo infinito, Judd contestó (1990: 52), “Time is interesting” (...) “I think the work in a general way has to do with time, it’s very much about time, but to take a progression like that as an example of time is too literal”. Y luego añade, “The main virtue of progressions is that that allow a certain variation without getting involved in composition; there’s a scheme. The one in the book was 1, -1/2, +1/3, -1/4, +1/5,... It’s an inverse natural number series: it goes to

infinity without ever going below half, so that it's very even running along the room and of course at length you wouldn't see any change at all".



Untitled, bronce y aluminio anodinado, 15,6 x 281,3 x 15,2 cm, 1969.
Osaka City Museum of Modern Art.

Así, en la obra de Judd no se contempla la noción del tiempo como representación literal; se trata más bien del tiempo en términos bergsonianos (2004: 263-265), un tiempo único que corresponde al sentido común y un tiempo múltiple asociado al punto de vista de la ciencia, que se complementan a través de la simultaneidad; para Bergson (265), "la simultaneidad implica dos cosas: 1.º Una percepción instantánea; 2.º La posibilidad, para nuestra atención, de repetirse sin dividirse. Abro los ojos por un momento: percibo dos relámpagos instantáneos que parten de dos puntos. Los llamo simultáneamente porque son *uno*

y *dos* a la vez: *uno*, en tanto mi acto de atención es indivisible, *dos* en tanto mi atención se reparte sin embargo entre ellos y se desdobra sin escindirse".

La percepción única y múltiple de una misma cosa que, a la vez, se convierte en varias, de un conjunto indivisible que presenta divisiones, a través del acto de mirar, es propiamente la noción de simultaneidad que se genera cuando apreciamos una obra de Judd. Una simultaneidad suspendida entre lo absoluto y la intuición, como lo señala John Coplans al referirse a las piezas conocidas como progresiones de pared (1971: 15), "The primacy of this experience is perceptually overwhelming: what are the front and the back in one position becomes the sides in another, and conversely, what were the sides in one position now become the front and the back. In short, the concept of frontality in a wall-hung sculpture is completely subverted". Una subversión a favor de la totalidad de la obra; en una entrevista realizada por Paul Taylor, Judd señala (1987: 36), "I am in favor of doing things directly. The art has to

be done as a whole and literal things of almost any kind undermine the fundamental strength, the meaning of it". Sería demasiado literal utilizar una progresión como ejemplo del tiempo; para Judd el tiempo y el espacio literales son aquellos capturados, estáticos y básicos; lo que Judd intenta es crear ese espacio y ese tiempo dinámico que entra y sale, pero que se encuentra contenido dentro de la misma materia en estado de explosión como posibilidad que se explora de manera exhaustiva.

Así, vemos como el interés principal de Judd estaba basado en el control total no sólo de la obra física, sino también en el control de la experiencia del espectador con las obras; la posibilidad de controlar la eventualidad es una obsesión que se evidencia primeramente en sus textos y que posteriormente se convierte en uno de los pilares que mantienen y dan sentido a la totalidad de la obra.

En la misma entrevista con Taylor, Judd explica que la manera de resistir ante los avatares de la contingencia es (1987: 36), "I write. You object, you try to control the shows and what happens to the work. Object and fight back, I have fights galore". Esta resistencia queda claramente evidenciada a través de una experiencia que, aunque aparentemente trivial, resulta parte esencial no sólo de la obra sino también del pensamiento pragmático y controlador de Donald Judd. Cuando visitamos la Fundación Chinati en Marfa, Texas¹¹⁶, los 100 trabajos de aluminio que se encuentran repartidos entre los dos

¹¹⁶ Lugar para instalaciones permanentes, que Judd establece oficialmente en 1987 en las instalaciones del antiguo Fuerte Russell que había servido a la armada estadounidense durante la segunda guerra mundial. Concepto, sin embargo, que Judd viene desarrollando en sus residencias desde 1968 cuando compra su primera propiedad en Nueva York en la calle Spring y posteriormente en 1971 con su primera residencia en Marfa conocida como The Block o La Manzana de Chinati en Marfa, a la que se unieron otros edificios para un total de once localizados en el centro del pueblo, junto a éstos se suman también los edificios que conforman el conjunto de la Fundación Chinati y tres ranchos localizados en las cercanías de Marfa. En 1989 Judd muda su residencia a uno de estos ranchos, La Ayala de Chinati. Para mayor información sobre los edificios y la arquitectura de Judd, véase, Flückiger, Urs Peter, Donald Judd Architecture in Marfa, Texas, Birkhäuser Verlag AG, Basel, Boston, Berlín, 2007 y Noever, Peter (ed.), Donald Judd Architecture (cat.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003.

pabellones de artillería, sólo pueden ser visitados y apreciados durante la mañana, ya que la luz de la mañana es la más adecuada o pudiéramos en su lugar decir específica, para poder apreciar los trabajos. Durante la tarde los pabellones permanecen cerrados al público. Y aunque la luz de la tarde también provoca efectos significativos, éstos no pueden compararse con los producidos durante la mañana cuando la luz, proyecciones y reflejos son mucho más *explosivos*, marcados y menos difusos.

Rudi Fuchs en 1987, luego de su primera visita a Marfa, al referirse al sentido de permanencia de los trabajos explica (2003: 88), “this concern for permanence has, I believe, something to do with the essence of works of art –that they emerge from a specific time and also display the characteristics of that time, in form and style and use of material, but at the same time pass through it or bring that time along with them in still memory into an endless future”.

Fuchs comprendió que no era necesario, para poder apreciar los diferentes aspectos de una obra de arte, verla en diferentes contextos y en diferentes condiciones

lumínicas; éstas son simplemente circunstancias superficiales que no añaden ningún tipo de contenido a los trabajos. Además, al tratarse de piezas tridimensionales y multiplicadas en este caso a cien, éstas ocupan su propio espacio que se relaciona de manera diferente con la dirección de la luz, permitiéndose así que podamos observar una totalidad que unifica superficies que brillan con el reflejo de la luz, otras que desaparecen para convertirse en espejos que permiten su fundición con el contexto y algunas que desaparecen por encontrarse bajo la penumbra de otras.

Así describe la experiencia Richard Guy Wilson (2007: 20), “The impact is transparent and opaque, solid and void, real and or reflective, and the totality merges into a shifting spatial continuum”. Una continuidad expandida del espacio en términos arquitectónicos, que Judd explica en el texto de 1977 en el que defiende su posición y su trabajo al hablar de la Chinati (1987: 9), “The purpose of the foundation is to preserve my work and that of others and to preserve this work in spaces I considered appropriate for it. This effort has been a concern second only to the invention of my work. And gradually the two

concerns have joined and both tend toward architecture”.



100 Trabajos en aluminio. Pabellones de Artillería, Marfa, Texas, 1982-86.
Arriba: durante la mañana. Abajo: en horas de la tarde.

Estos lugares se rigen bajo sus propias condiciones y reglamentos para la exposición y conservación de su obra junto con la

de otros artistas cuidadosamente seleccionados. Una confirmación que Judd deja plasmada en su texto *On Installation* (2000: 268), “I bought a building in New York in 1968, which contains my work and that of others, and two buildings in Texas in 1973, which contain my work. One building in Texas has two large rooms and the other has one. Each of the two took years of thinking and moving pieces around. The one room took about a year... Permanent installations and careful maintenance are crucial to the autonomy and integrity of art and to its defense, especially now when so many people went to use it for something else. Permanent installations are also important for the development of larger and more complex work”.¹¹⁷ Una integridad de la obra de arte que

¹¹⁷ Estas instalaciones iniciales, como Judd lo afirma, consolidaron el desarrollo de concepciones de la envergadura de las 100 piezas de aluminio de la Fundación Chinati, al igual que ofreció la oportunidad no sólo de manera directa a otros artistas para alcanzar magnitudes similares como en el caso de la instalación de Flavin; sino también de manera indirecta ha permitido consolidar las nuevas tendencias expositivas en espacios alternativos, a través de organizaciones como la Dia Art Foundation quienes han seguido el modelo de Judd como lo señala esta institución en un comunicado de prensa (1999: s/n), “Judd’s model for the creative reuse of vernacular buildings for long-term art

Judd logra e intenta garantizar a través de la búsqueda de esos métodos de control y regulación.

Revisemos ahora el pensamiento de John Dewey en lo que se refiere a la certeza, en su texto *The Quest for Certainty* (1960: 1-318), Dewey nos explica que la búsqueda de la certeza del método experimental se logra a través de métodos de control y regulación de las condiciones de cambio de los objetos, de sus cualidades secundarias, esto es, el control de la experiencia cualitativa de los objetos observados (128), “the quest for certainty becomes the search for methods of control; that is, regulation of conditions of change with respect to their consequences”.

Sin embargo, las cualidades no son fijas ni constantes, y tampoco pueden determinarse de manera definitiva entre ellas y las

exhibition has become a defining influence for Dia’s projects, notably the Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton, New York, and its exhibition facility in a large warehouse on 22nd Street in Manhattan which opened to the public in 1988. It will also shape Dia’s planned renovation of the recently acquired former factory on the Hudson River in Beacon”.

otras cosas, pero podemos tomar ciertas decisiones que nos permitirán establecer valores más seguros, como lo señala Dewey (132), “Ability, through a definite or measured correlation of changes, to connect one with another as sign or evidence is the precondition of control. It does not of itself provide direct control; reading the index hand of the barometer as a sign of probable rain does not enable us to stop the coming rain. But it does enable us to change our relations to it: to plan a garden, to carry an umbrella on going out, to direct the course of a vessel at sea, etc. It enables preparatory acts to be undertaken which make values less insecure”. Se trata de una serie de hipótesis que en ningún momento se constituyen como finalidad, como revelaciones de la realidad *a priori* y cuyo valor reside en las consecuencias, en los efectos que se establecen en la existencia como experiencia percibida.

Sin embargo, es preciso subrayar que para Judd las condiciones externas son sólo un accidente, como lo manifestó ante Poetter cuando éste le preguntaba sobre como un contexto particular puede crear un efecto de cambio en las piezas (1989: 90), “Sure, but that’s a certain amount of accident, which, as I said, I don’t think is so important. Of course

the light will be different in West Texas and they will look a bit different but I don't think that's so important and they will still be the same pieces". Lo cual significa que para Judd el contexto físico, material y espacial puede determinar las piezas en tanto a la relatividad de su tamaño para reconstruir o replantear ese espacio como sucede como hemos visto, por ejemplo, con los *stacks*, los *rows* y las piezas que abarcan todo el lugar, pero el contexto fenomenológico determinado especialmente por la luz del sitio no determina en ningún momento las piezas; al contrario, éstas son orquestadas de tal manera de controlar la condición accidental que el fenómeno ofrece, la luz se funde con las piezas y lo que Judd intenta es sacarle el mejor provecho en cuanto al mejor momento de apreciación al presentar el trabajo.

El interés de Judd no está basado en la presentación de este cambio en el tiempo y sus variaciones matéricas, porque el accidente y la temporalidad no son opciones; el interés se centra en la posibilidad de controlar, en

la medida de lo posible, el momento de presentación que podrá exaltar las cualidades de la materia para que sean suficientemente *interesantes de mirar*.

Ese mismo interés que señala Eulàlia Bosh al referirse a los *modos de ver* de John Berger (2000: 9), "... ese tiempo presente que se manifiesta cuando la mirada del espectador se detiene ante una pintura y nota su atracción".



100 Trabajos en aluminio. Pabellones de artillería, Marfa, Texas, 1982-1986.

William Agee, sin embargo, argumenta que las 100 piezas de aluminio sí cambian con la luz (1994: 14), "Light is here pervasive, a defining force, and the fact is that contrary to what Judd said, these works do not remain the same pieces. We can hardly distinguish between the material

and the immaterial as we look through the windows of the Artillery Sheds, over and past the rows of the works to the wide fields and then to the distant mountains. The light, both natural and reflected, dominates our perception of all this; light transforms the work into a shifting, illusory state of flux that moves beyond our ability to comprehend it. Light is the unifying force, creating an almost perfect union of art, architecture and site". No lo comprendemos porque simplemente va más allá de cualquier expectativa posible que se acentúa por la magnitud de la totalidad de la propuesta que, a pesar de estar seccionada en dos edificios, la experiencia es única y totalizante; la luz, como comenta Agee, es la fuerza que unifica el trabajo; la luz natural siempre fue contemplada por Judd como parte esencial de la obra en el instante en el que es apreciada y *mirada*. La luz como materia que se exalta al compás de las otras cualidades del trabajo específicas entre las que se cuentan el color, el espacio y el tiempo, como haciendo honor a la famosa frase de Le Corbusier (1998: 16), "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz".

Las presentaciones efectistas propias de la iluminación artificial de los museos, es precisamente a lo que Judd se oponía

rotundamente por tratarse de una cualidad que no es intrínseca a la *materia*, como lo comenta ante Coplans (1999: 161), "All my pieces are meant to be seen in even or natural light. The shadows are unimportant, they are just a by-product".



Untitled, aluminio cepillado y metacrilato, 50 x 101 x 50 cm, c/u, 1981.
Metropolitan Museum of Art, New York.

Resulta significativo en este momento no confundir la luz con las sombras, una confusión que sólo ha traído lecturas erróneas de la obra de Judd sobre su aparente inconsistencia entre su pensamiento y su trabajo, como puede apreciarse en la imagen de la obra del Museo Metropolitano, una presentación artificiosa de su obra

originada por la luz artificial. La luz se conoce como ese agente físico que hace visibles los objetos pero también como esa claridad que irradian los cuerpos ya sea en combustión, ignición o incandescencia; y la sombra, por el contrario es la oscuridad, la falta de luz, es la proyección que un cuerpo lanza en el espacio en dirección opuesta de donde viene la luz, produciendo una imagen oscura sobre una superficie. Así la sombra es un subproducto, la luz es materia, de la misma manera que lo fue para Dan Flavin, sólo que este último indaga en esa luz artificial y no la natural como materia.



Dan Flavin, *Marfa Project*, Instalación, 6 edificios, 2000.
Chinati Foundation.

Judd, además de ser gran amigo de Flavin, admiraba enormemente su obra; así lo expone en 1969 cuando

alega que los tres aspectos fundamentales de la obra de Flavin son los tubos fluorescentes como la fuente de luz, la luz difusa a través del espacio circundante o moldeada sobre las superficies inmediatas y el arreglo o colocación sobre las superficies de los tubos; y cómo estos tubos encendidos se constituyen en un estado visible particular y definido que no es otra cosa que un fenómeno (2005: 199), “The singleness of isolation of phenomena is new to art and highly interesting”.

Vemos entonces como el fenómeno es importante o, diríamos mejor, *interesante* para Judd, pero señala además que la mayoría del arte, incluyendo el suyo, implican varias cosas al mismo tiempo, ninguna desarrollada de forma exclusiva. Así prosigue profundizando sobre la especificidad de la obra de Flavin en relación con el dominio de un solo fenómeno como particularidad definida (199-200), “Art is generally more specific than it used to be; its visible aspects are more important; but usually there is a comparative balance between the few main aspects. The dominance of one phenomenon, what the presently balanced would call imbalance, is a particularity of one thing. It’s very different from a particularity which is the sum of several things. I want a particular, definite object. I think Flavin wants, at least first or primarily, a particular phenomenon. The even,

confined glow of the tubes, which is intense but not so much so as that of incandescent bulbs, is standard and not much changed by the different colours”.

Un fenómeno particular que se genera a partir de ese resplandor uniforme y confinado de los tubos que, además, es color no aplicado sino color como luz; y más adelante, Judd continúa estableciendo la diferencia entre el color como materia y el color dado y no aplicado del color de la luz que resulta visualmente mucho más obvio y específico (2005: 200), “It's obvious that color as material and color as light are extremely different. Color almost always seems applied, except for raw materials and they're seldom bright. Since the tubes are sources of light their colors seem given and unchangeable, and since as light the colors are much more visible than are material colors, their differences are conspicuous. Two juxtaposed painted whites are subtle, two juxtaposed white tubes are pretty obvious. There isn't any difference between the light and the color; it's one phenomenon”. Tenemos entonces que el color y luz fusionados son consideradas por Judd como un fenómeno, de la misma manera como el color o materiales producen una irradiación lumínica que son igualmente un fenómeno.

Judd lo señala claramente ante la pintura de Pollock, alegando que éste no es un pintor expresionista, porque simplemente su

aplicación de la pintura en ningún momento puede decirse que se trata de una representación de la naturaleza, sino de la consumación de un fenómeno, el goteado de la pintura (1984: 13), “it's dripped paint, a phenomenon, itself new and in a context entirely new, completely opposed to the old confusion of nature being what it is felt to be”. Y posteriormente en otro texto, vuelve a mencionarlo (2003: 28), “In Jackson Pollock's painting the particularity, the immediacy, is the dripped paint, which remains dripped paint as a phenomenon”. Una pintura donde la inmediatez de la materia se comporta como un fenómeno. Así, el arte de Judd no trata de un estudio de fenomenología, como erróneamente lo afirma Agee¹¹⁸ (1994: 9), sino un

¹¹⁸ Raskin elabora una revisión de la lectura incorrecta del arte de los años sesenta que se genera a partir de la posición idealista impuesta por la fenomenología de Merleau-Ponty (1999: 87-90), pasando por las interpretaciones de Krauss, Yve-Alain Bois, Hal Foster y Briony Fer, que se alejan del materialismo empírico de Judd. Los cimientos de esta lectura estaban impregnados en el ambiente de los sesenta y resultaba una manera lógica de comprender el nuevo arte, como lo expresa Virginia Dwan en la carta dirigida a John Canaday donde lo invita a visitar la muestra 10 (1966: s/n), “Above all, it is non-expressionistic, and with the

estudio fenoménico, una diferencia similar a la que establece Richard Shiff cuando afirma que (2002: 5), “Judd advocated an art of the real, as opposed to realism”, es decir, para Judd se trata de un estudio sobre un fenómeno particular: la luz como materia, como color y como espacio. Adrian Kohn, lo señala en el año 2005 (122), “... Judd, concept of phenomena, remains almost unknown”. Seguidamente Kohn continúa, “Defining phenomena is tricky. Judd wasn’t thinking of phenomenology, since Edmund Husserl’s and Maurice Merleau-Ponty’s metaphysical accounts of perception violated his rigorous positivism. Instead, Judd seems to have meant real illusions that everyone sees, like “absolutely objective” retinal afterimages and other “perfectly matter-of-fact illusions”. Y aunque clarividente el planteamiento de Kohn, el problema de su lectura se plantea cuando iguala las imágenes retinianas posteriores a la experiencia, *retinal afterimages*, con las ilusiones reales, *matter-of-fact illusions*; en Judd el fenómeno es, en todo momento, real y afecta la mirada, pero en ningún momento es retiniano. Para Judd se trata de la inmediatez del fenómeno lo que hace que el arte se aleje de la representación para acercarlo a la experiencia inmediata (2003: 28), “The

possible exception of Agnes Martin, impersonal. It is phenomenological. It is art without mystique, empathy or readable content”.

emphasis on phenomena and specificity relates to empiricism”.

Según David Raskin (1999: 91), la crítica del arte basada en la fenomenología era, para Judd, un retorno a la filosofía idealista que postula un ego trascendental que incrementa la subjetividad. La fenomenología trata sobre la teoría de los fenómenos, que en Hegel se encuentra relacionada con el saber absoluto y en Husserl con la intuición, es decir donde la realidad está en la conciencia pura de cada individuo; el fenómeno, en tanto, en su sentido primario no es más que esa manifestación extraordinaria y sorprendente que puede ser tanto de orden material como espiritual.

De tal forma que, lo que Judd buscaba era crear estas manifestaciones de la materia que pudieran llegar a sorprendernos. Lo que él pretende es que los *objetos*, de manera específica y definida, se manifiesten en el sentido griego de la palabra, como lo señalaría Heidegger (2009: s/n), “Producir (*hervorbringen*) se dice en griego *tekhu*. A la raíz *tec* de este verbo pertenece la palabra *tekhne*, técnica. Este concepto, para los

griegos, no significa ni arte ni oficio manual sino: dejar que algo — como esto o aquello, de un modo o de otro — aparezca en lo presente. Los griegos piensan la *tekhne*, el producir, como un ‘dejar aparecer’ “, **para mostrarse a sí mismos dejándose aparecer en un instante para ser percibidos.**

En el Simposio de *Primary Structures*, cuando Barbara Rose le pregunta sobre si consideraba que su trabajo poseía cualidades expresivas, Judd responde (1966: s/n), “Yes of course. I don’t exactly like talking about spirit, mysticism and that sort of thing because those words have-old meanings, and I think they may as well be dumped because their old meanings are stronger than the new meanings”.

Pero anteriormente en el mismo simposio, Judd había manifestado al referirse directamente a su trabajo (s/n), “It intends to have a certain quality which deals with what you think about the world, and whatever art is, and I don’t think it is essentially any different that art has always been in that respect. And it’s certainly not impersonal, anonymous and all that sort of stuff. I’d rather stay clear of the word spiritual since I don’t like its old meaning”. Judd no se refiere al significado espiritual místico del pasado referido en el

mismo simposio por Mark di Suvero que, según éste, se logra a través de aquello que no es visible a nuestros ojos, aquello que se siente cuando deja de ser un objeto.

Para Judd, el nuevo significado de lo espiritual, lejos de centrarse en nociones idealistas sujetas a preceptos subjetivos propios de concepciones dualistas que encuentran su arraigo en la Edad Media para dar paso a la formulación cartesiana, está ligado precisamente al rechazo de esa división mente y cuerpo, una posición más cercana al pensamiento de John Dewey (1928: s/n), “Thus the question of integration of mind-body in action is the most practical of all questions we can ask of our civilization. It is not just a speculative question, it is a demand --a demand that the labor of multitudes now too predominantly physical in character to be inspirited by purpose and emotion and informed by knowledge and understanding. It is a demand that what now pass for highly intellectual and spiritual functions shall be integrated with the ultimate conditions and means of all achievement, namely the physical, and thereby accomplish something beyond themselves. Until this integration is effected in the only place where it can be carried out, in action itself, we shall continue to live in a society in which a soulless and heartless materialism is

compensated for by soulful but futile idealism and spiritualism". De tal forma que la noción del tiempo en la obra de Judd, consiste en la posibilidad de articular el momento de presentación para generar en el espectador el interés necesario producido por el fenómeno, entendiendo a este último como manifestación extraña y extraordinaria, igualmente material como espiritual que pueda llegar a sorprender nuestra mirada cada vez que miramos.

A continuación examinaremos cómo la ilusión se despliega en la obra de Judd, como un mundo real presentado en toda su extensión, dimensiones y capacidades posibles. La ilusión, como verdad comprobable, como cualidad y no como esencia; esa noción que produce la extrañeza de una obra aparentemente austera para ilusionarnos, no a través de trucos y engaños, sino a través del ofrecimiento y la satisfacción del ojo en la experiencia de las posibilidades

multiplicadas de la materia, el espacio real.

El Emperador dentro de las vestiduras

“To say that the possibilities of sensory structure are infinitely is only to state a fact, since all the dimensions of qualities are infinitely divisible continua. The only aesthetic limits are those which are imposed by the act of contemplation”.

Ralph Barton Perry

“Judging from the evidence of the buildings by recent well-known architects, space in architecture is no longer known. It's not unseen; it's not there. Within the clothes there is no Emperor”.

En Marfa, un pequeño pueblo de Texas al que Judd se desplaza en 1971, localizado en el desierto de Chihuahua, muy cerca de la frontera con México, en la búsqueda por encontrar un sitio alternativo alejado de la escena neoyorkina donde poder encontrar a ese *Emperador dentro de las vestiduras* (2000: 79), ese espacio arquitectónico desconocido o poco explorado, ya que al no ser explorado en todas sus posibilidades, de alguna manera ha desaparecido dejándonos sólo con los ropajes mas no con su esencia, porque se escuda en tales atavíos que hacen más difícil su

encuentro, para Judd el espacio no se *encuentra* y se *empaqueta*, sino que (2000: 79) “It is made by thought”; así escoge este pequeño pueblo en el que podrá desarrollar a gran escala su necesidad de estudio y desarrollo del espacio, un espacio que para él ha permanecido invisible por la falta de conocimiento. En este sentido, vemos entonces como Judd reafirma su necesidad de alejarse de la noción platónica de la realidad con la que tanto se le ha asociado, como él mismo lo expresa (1992: 1), “Critics think that I implicitly believe in Plato's ideal form of an object, the idea of a chair for example. I am not that impressed by Plato. It is a misconception to think that there are things which do not exist now. There is no other world but this one. Plato's teaching is based on laughable religious nonsense: as if forms float somewhere in space”.

Así, la visión platónica que inicialmente comienza con el conocimiento de la realidad para alcanzar el engaño del espectador, donde las ideas no se equiparan con el espejo de la representación. Una realidad que como hemos visto, con Malévich se convierte en forma pura y sentida, equiparable a la verdad platónica de las ideas, y que con Magritte se pasa de representar una idea a representar una imagen de nuestro pensamiento que poca relación podía tener con la realidad conocida. La

pintura pasa a convertirse en realidades que son similares a otras realidades que habitan nuestro pensamiento, que finalmente con Duchamp se convierte en la creación de un mundo ilusorio que le permite la presentación de lo impresentable. Para Judd, la idea y la realidad constituyen un unísono inseparable que nada tiene que ver con la búsqueda de la perfección de la forma pura y perfecta del cuadrado blanco sobre blanco de Malévich y menos aún con la necesidad de representar esa realidad del pensamiento, además imposible, pero consumada que nos presenta Duchamp en *Étans donnés*. No se trata, en la obra de Judd, ni de un mundo superior ni de uno irónico, sino de un mundo presentado en toda su extensión, dimensiones y capacidades posibles.

Ghislain Mollet-Viéville advierte que la obra de Judd denuncia objetivamente otro tipo de ilusiones diferentes a aquellas por las que Judd abandona la pintura, que no son otras que la eliminación de la ilusión de la pintura (2005: 4), “L’illusion qu’entretient la peinture d’être sans support,

l’illusion qu’entretient ce support, le tableau, d’être exempt de troisième dimension”. Mollet-Viéville no especifica esas otras ilusiones, pero más allá de simplemente establecer una posición ante la condición de la pintura, se trata aquí de la espiritualidad inherente a toda forma que proviene de la misma realidad como lo afirma Judd (1992: 1), “I avoid illusion, things are what they are, but all forms are spiritual. It is tedious that spirituality has become a contaminated word. I see it as an awareness which stems from reality –a kind of ‘being.’ Things and us are part of the same world, factuality speaking we are one”. Así, la ilusión en Judd, más allá de su relación con la pintura, se establece ahora en su condición viviente de estar y existir, para lo cual es necesario salirse de lo ordinario, de lo acostumbrado y lo hace, irónicamente, a través de la ilusión, ya que lo espiritual constituye igualmente una rama de la realidad.

Se trata de una ilusión poco habitual en la que no tiene cabida el ilusionismo intencional propio de la pintura, como lo comenta Judd en una entrevista con Catherine Millet (1987: 5-6), “Non, je ne suis pas intéressé par le mot illusion ni par l’illusionnisme. Cela renvoie à

l'illusionnisme en peinture et cet illusionnisme est très différent de ce que je peux faire". Y más adelante continúa, "Le reflet, pour moi, ou la profondeur du plexiglas, ne sont pas de l'illusionnisme au sens traditionnel. Si vous voulez vous pouvez utiliser un autre mot, nouvel illusionnisme peut-être, mais il n'y a pas d'illusionnisme intentionnel".



Untitled, madera, Leo Castelli Gallery, New York, 1981.

Ahora bien, volvamos por un momento al norte de los Estados Unidos, al mismo tiempo en el que Judd se encontraba ocupado con sus proyectos en Texas, no desatendió la escena de Nueva York. En marzo de 1982, Roberta Smith publica *Multiple Returns* (1982: 112-114), un texto en el que la autora se muestra sorprendida por la nueva instalación de Judd en la Galería de Castelli de la calle Greene (112), "The unprecedented complexity of Donald Judd's latest installation, in which his long-standing concerns with order and progression were combined with an animation and multiplicity of detail that are new to his art, indicated that Judd is still changing, that he retains the capacity to surprise, even to stun".

Y aunque Smith, al igual que otros críticos, encuentra esa supuesta disparidad y contradicción entre los argumentos escritos y la obra de Judd, que se evidencia cuando afirma que la mayoría de los escritores polémicos (113), "has never lived up to the setter of his critical tenets; little of his work has totally avoided illusionism".¹¹⁹ Surge de nuevo la equivocación

¹¹⁹ Didi-Huberman señala en la escondida nota bibliográfica al final de su libro, *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997: 177), que Judd es un artista "suspendido entre una

de la lectura de la obra desde una perspectiva de la gestalt o fenomenológica que, como ya hemos argumentado en páginas anteriores, constituyen los cimientos de esta incompreensión. Judd siempre se alejó del ilusionismo pictórico, no de la ilusión, a pesar de que a menudo se confundan los términos, cuando Judd afirma *yo evito la ilusión* (1992: 1), se refiere precisamente a ese concepto de ilusión que se aloja en la imaginación, en la esperanza de algo atractivo o en el engaño de los sentidos, nociones éstas que se alejan completamente de la verdadera realidad, de lo que las cosas son, un existir que, en lo que se refiere al arte, debe además diferenciarse de las demás cosas (1992: 1), “Art must be general, but at the same time out of the ordinary, different from different things”.

En el simposio *Is Easel Painting Dead?*, cuando se refiere al reflejo de los materiales, Judd señala (1966: 33), “In a sense that is an illusion just in the technical meaning of the term. I distinguish between that, and illusion which I think is a perfectly matter-of-fact illusion and has no connection to

cuestión de aura y una cuestión de tautología”. Para Didid-Huberman, no solamente la obra de Judd traicionaba su discurso sino que además su discurso se traiciona a sí mismo (46), “La observación vale desde luego para Donald Judd, cuya obra es mucho más compleja e *inquieta* – apasionante en ese sentido– de lo que en principio permitiría imaginar la lectura de *Specific Objects*”.

the other kind”. Generalmente, Judd en sus escritos utiliza el término *illusion* desde la acepción que denota el engaño, asombro o entretenimiento (2005: 190), “This emphasis on surface might be a way of painting to get free of its seemingly inherent **illusion**¹²⁰ of space”, o como afirma al referirse al libro de Albers sobre *la interacción del color* (2005: 102), “Most of the studies would have been only entertaining **illusions** a few decades ago”.

Igualmente lo utiliza desde la noción del término como identificación religiosa que connota la esperanza de algo atractivo, pero poco probable para él (1991: 26-27), “If you claim that art provides knowledge you risk placing it among metaphysics and religion, both destructive **illusions**”; también utiliza el término con distintos sufijos tales como *illusionary* o *illusionist*, cuando se refiere directamente a los efectos engañosos producidos por la obra de arte (2005: 37) “creating an **illusionary** collage” o para referirse al espacio que ésta maneja (57) “The absence of **illusionistic** space in *Stella*”, *illusionism* a manera de adhesión a una doctrina (184), “Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of **illusionism** and of literal space”.

¹²⁰ Las negritas en las citas son nuestras.

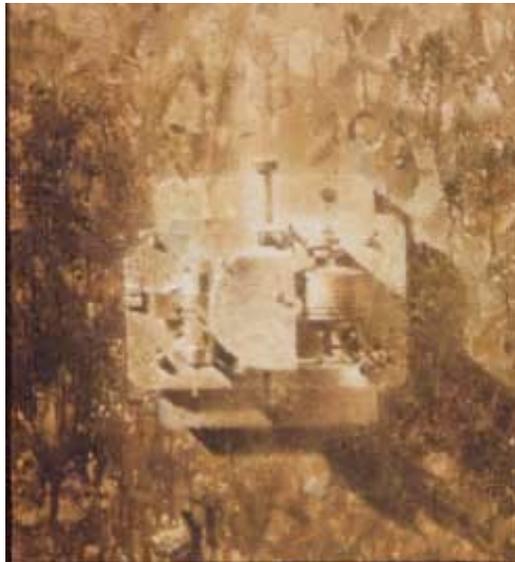
Pero resulta particularmente interesante la replica que Judd hace a Mr. Sidney Tillim en el año 1963, donde sostiene que existen diferentes tipos de ilusiones (2005: 81), “The question of essences is one of numerous reasons. Mr. Tillim’s disinterest in the subject, his equalization of all **illusions** and all practices, is another reason. I don’t think that everything at all discernible is equal and admit a bias” luego prosigue utilizando los participios de ilusionar y desilusionar, “It is true that I am profoundly **disillusioned** with apples; Mr. Tillim is **illusioned** with them”. La replica surge de una carta al editor de la revista *Arts Magazine* escrita por Tillim en respuesta a la crítica planteada por Judd sobre la muestra de Walter Murch en la Galería Betty Parsons en ese mismo año (2005: 72), en la que propone una comparación de las pinturas de éste con las de Chardin.

Judd sostiene que las pinturas de Murch no poseen la fuerza y complejidad que poseen las de Chardin. Este último pinta objetos comunes poco apreciados antes de ser vistos en la pintura a través de una composición unificada que se alcanza a través de la construcción analítica de formas puras, color y textura, sin emociones o detalles superficiales que estorben la fuerza de su franqueza. Chardin, con sus pinturas, construyó un mundo de verdades apacibles y simples sin otras pretensiones más

allá de los alcances de la tela. El problema con las pinturas de Murch es que no crea, sino que intenta recrear sensaciones a través de sus objetos que, al ser descontextualizados, se idealizan a través de la atmósfera que los envuelve tratando de encontrar o evidenciar la esencia de los objetos a través de la evocación de aquello que no se ve.

Para Murch (1948: s/n), “A painting should give the sensation of sound the instant one looks at it. To achieve this, the objects one paints cannot be left as objects, to sound like so many bells. They must be transformed into paint-objects that can carry their own instantaneous sound sensations, yet must do so without any deliberate intent. The sensations one produces should be the resultant of actions intended for an entirely different effect... So the object painted, by becoming in the hands of the artist, a paint-object, must produce sounds that have nothing to do with the intention of the object itself”. Y es precisamente esta necesidad expresiva y evocadora la que Judd ataca (72), “It is very elementary philosophy that objects do not have essences”.

Tillim en su carta malinterpreta el comentario de Judd, ciñéndose a la cuestión de la esencia en el arte, la cual para él tampoco es válida (2005: 81), "The illusion of an apple is merely the gateway to another illusion, not to an essence".



Arriba: Jean Baptiste Simeón Chardin, *Glass of Water and Coffee Pot*, óleo sobre tela, 1760, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA.
Abajo: Walter Murch, *Thermostat*, 1965.

A Tillim¹²¹, también crítico y artista, lo que parece incomodarle es el ataque contra la pintura figurativa por sentirse aludido frente el comentario ante Murch, por lo que Judd contesta que dentro de las muchas razones por las que considera que no pueda hacerse mucho más dentro de la pintura, está no sólo la cuestión de la esencia, sino también la limitación de Tillim de resumir todos los tipos de ilusiones y todas las prácticas artísticas en una sola posibilidad, la representación.

Robert C. Morgan realiza una poética comparación de las piezas de Judd con la Mezquita de Córdoba, para explicar esta noción que separa la ilusión del ilusionismo, al obliterar cualquier tipo de expresionismo interpretativo que pueda llegar a disfrazar el resultado final; así para Morgan las obras de Judd (2001: 6), "They allow for illusion without being conceived or executed to disguise their factual presence in the

¹²¹ Syney Tillim como artista fue reconocido por revivir la pintura historicista y como crítico se mostró siempre identificado por los temas relacionados con la pintura figurativa y el realismo, fue un escritor de mucha influencia por su participación desde 1953, en revistas como *Arts Digest*, *Arts Magazine* y desde 1965 en *Artforum*.

environment. I think of the mosque in Córdoba (Spain) as being very close to this idea. The alternating red and white stones in the arches, which may give the illusion of the floor being elevated in the midst of prayer, are not a gimmick built on illusionism. Rather the illusion happens through the natural (optical) effect of the structure, through the repetition of modular elements in space being observed over time”.

La ilusión, como verdad comprobable, como cualidad y no como esencia es la noción que mueve la obra de Judd, la que logra que su obra, aparentemente austera, produzca la extrañeza necesaria que la haga salir de la experiencia común, ilusionándonos no a través de trucos y engaños, sino a través del ofrecimiento y la satisfacción¹²² del ojo en la experiencia de las posibilidades de la materia, su realidad.



Arriba: Mezquita de Córdoba, España, siglo XVIII.
Abajo: Barnett Newman, *Anna's Light*, 276,0 x 611,0 cm, 1968.
Kawamura Memorial Museum of Art in Sakura, Japan.

¹²² Una de las acepciones del término *ilusión*, según el Diccionario de la Lengua Española, dice (1992: 1142) “Viva complacencia en una persona, cosa, tarea, etc”. *Satisfacción* es sinónimo de *complacencia* y nos ha parecido un término más adecuado, ya que complacer puede significar también acceder a los deseos de otra persona.

Se trata de ese brillo dentro de la aparente austeridad que pudo ser alcanzado por Newman a pesar de las limitaciones de la pintura, como lo expresa Judd, al referirse a la tela *Anna's Light* (2001: 13), “The right edge of the vertical, that of the painting, is the surface, as is the six inches.

This is more a bent surface than a spatial illusion. The forty-eight inches is just wide enough, one to twelve, to return the bend to the surface. The red is held firmly between the two white verticals. It's a marvelous painting. All of Newman's paintings are somewhat austere; this one is bright and austere". Un brillo y austeridad que Newman logra a través de la continuidad horizontal de los blancos en el reverso de la pintura que la convierte en una *superficie doblada en lugar de una ilusión espacial*, un brillo y austeridad que Judd logra extender hasta esas cuestiones de facto como lo son la creación misma del espacio y el tiempo.

Judd busca la insaciabilidad de las posibilidades en referencia a las cualidades sensoriales y el disfrute estético de sus piezas; así recurrimos nuevamente a Perry para explicarlo (1954: 329), "The permutations and combinations of sensory medium such as the audible or the visible, are inexhaustible, and far exceed the number for which ordinary language provides. Beyond certain relatively narrow limits they are nameless and must constitute their own vocabulary", para luego añadir, "To say that the possibilities of sensory structure are infinitely is only to state a fact, since all the dimensions of qualities are infinitely divisible continua. The only aesthetic limits are those which are imposed by the act of contemplation".

Una estructura sensorial con posibilidades infinitas y multiplicadas en un continuo inacabable, corresponde claramente con la sensualidad encontrada en las piezas de Judd, generalmente a través de los materiales utilizados, pero en el caso de la pieza en la Galería de Castelli del año 1981 (p. 251), se logra a través del control de la escala y el espacio generado por la obra que se presenta como una escalofriante totalidad. Una totalidad y unicidad que, al mismo tiempo, se escabulle en las distintas y desconcertantes profundidades multiplicadas, cuyas interrelaciones intentan alcanzar todas las variaciones posibles en distintas intensidades entre similitudes y contrastes, repeticiones e intervalos, disgregaciones y gradaciones, secuencias y discontinuidades.

Por la magnitud de estos efectos es por lo que quizás Roberta Smith se refiera a esta obra como el primer (1982: 113) *talking Judd*, por esa cualidad sagaz de su estructura, cuyo aparente silencio de cualidad inerte de la materia comienza a revelarse de manera desatada al momento que es contemplada, cuando la obra es mirada para

ilusionarnos a través de la sorpresa¹²³: para encontrar algo *interesante que mirar*.

Resulta realmente interesante la manera como Smith finaliza su texto (114), estableciendo que lo más significativo de éste trabajo es la fluctuación sin resolver entre orden y imprecisión que persiste en la experiencia de la pieza, por estas razones *esta obra constituye para Smith la primera all-over piece de Judd, a través de la cual se acerca a las superficies casuales pero controladas que Judd tanto admiraba en Pollock* y finalmente cierra su análisis afirmando que (114), “The intricacies and mysteries of this new Judd can sustain an infinite amount of looking”. Una cantidad infinita de miradas necesarias por la escala y la

¹²³ Es importante recordar que Greenberg, en su ensayo *Recentness of Sculpture*, sostiene que el nuevo arte no ofrece casi ninguna sorpresa o que ésta sucede una sola vez cuando es fenomenológica y que la sorpresa estética existe por siempre si se trata de artistas como Raphael o Pollock, añadiendo que (1995: 254), “Aesthetic surprise comes from inspiration and sensibility as well as from being abreast of the artistic times”. En este sentido, se confirma esa relación de Judd con el pensamiento de Greenberg, aunque incomprendido por este último por la aparente austeridad de las piezas, a pesar de que las mismas ostentaban la mayor de las complejidades a través de esa sorpresa que producen una y otra vez que las miramos.

necesidad de alcanzar la totalidad y unicidad de la sala, una obra que por su complejidad y dimensiones se constituye en un llamado constante a ser mirada, no a través del recorrido y la extensión de la duración de la experiencia, sino en términos de la riqueza que ofrece por sus cualidades que se convierte en un espacio y tiempo creado de tal manera que se multiplica la necesidad de mirar, ya que se multiplica el *interés* de mirarla. Por esa suspensión que encuentra la obra entre el orden y la impresión, la literalidad y la proliferación que se logra con su amplia magnitud.

Una claridad espacial que se ha confundido en la base de una exigida, pero equivocada neutralidad por parte de la crítica, por *la incapacidad de algunos teóricos de encontrar la conexión entre el pensamiento y la obra de nuestro artista*. Pero como Judd aclara (1993: 9), “There is no neutral space, since space is made, differently or intentionally, and since meaning is made, ignorantly or knowledgeably. This is the beginning of my concern for the surroundings of my work. These are the simplest circumstances which all art must confront. Even the smallest single works of mine are affected”. Y posteriormente Judd añade que lo que intenta hacer en

sus trabajos de gran escala (sean éstos para interiores o exteriores), es crear el espacio en todas las direcciones posibles, pero de manera clara y directa (10), “I found that if I placed a work on a wall or on the ground, I wondered where it was. I found that if I placed a work on a wall in relation to a corner or to both corners, or similarly on the floor, or outdoors near a change in the surface of the ground, that by adjusting the distance the space between became much more clear than before, definite, like the work. If the space in one or two directions can become clear, it's logical to desire the space in all directions to become clear. This usually requires more than a unit or it requires a space built around a unit or it requires the amplification of a unit to an enclosure containing a great deal of space. This is so of some large indoor works and of most large outdoor ones”.

Así, lo que Smith entiende como la primera obra en la cual Judd necesitó una base (como pedestal) para nivelar la pieza en la Galería de Castelli, porque su longitud alcanzaba los 20 metros, a manera de idealización de la misma, contradiciendo los dictámenes de nuestro polémico artista (1982: 113) “The resulting complexity undermines several longstanding Judd taboos”, puede comprenderse de otra manera y no como un tabú que se rompe de manera

inconsistente. Cuando vemos que lo que Judd intenta es emplazar la obra con respecto al espacio donde se encuentra para evidenciar su desnivel y así dejar en claro las relaciones espaciales propuestas y creadas que en este caso *requiere la amplificación de la unidad en un recinto que contiene una gran cantidad de espacio.*

Judd no pretende con sus grandes piezas introducir la ilusión de movimiento, ni la duración de la experiencia como prioridad para aprehender la pieza en una participación perceptiva pausada del espectador debido a su tamaño *inaprensible*; simplemente se plantea la creación de un espacio y tiempo que responden a otra escala y proporciones que, sin embargo, no excluye la escala

humana, pero que plantea otra posibilidad de acercamiento al espacio y el tiempo en toda su magnitud, en toda su posible extensión en conjunción con la presencia humana. Si recordamos nuevamente a Perry, cuando afirmaba que los únicos límites estéticos posibles son aquellos que se imponen en el acto de la contemplación, vemos como es precisamente esto lo que Judd intenta realizar en todos los lugares para los que concebía y/o conjugaba sus obras, desde su edificio en Nueva York de la calle Spring, hasta su ambicioso proyecto en Marfa.

Para Judd, poder controlar de manera anticipada las posibles contingencias, paradójicamente eliminaba las restricciones o limitaciones en la experiencia de mirar, pero más aún, no sólo eliminaba restricciones sino que multiplica las posibilidades matéricas de manera incalculable en una conjunción de la materia, el espacio y el tiempo hasta el punto de desbordarse en el más rico de los recitales. Para Judd, los trabajos se plantean como una indagación de sorpresas posibles a descubrir dentro de las cualidades y

singularidades de la materia, el espacio y el color que se conjugan en un tiempo específico; así lo expresa en la entrevista con Jochen Potter al referirse al proceso de elaboración de las piezas (1989: 88), "It's is always a big surprise. There is always a big gap between what I think they are going to look like and what they actually look like. And in fact I can never really imagine what they will look like".

Igualmente lo confirma también William Agee cuando afirma que las obras de Judd nunca se constituyeron como un *a priori* correspondiente a un orden mayor y absoluto; por el contrario, las obras se definían por un proceso de búsqueda completamente de ensayo y error dentro de las múltiples variables en donde la respuesta o el resultado nunca se conocía de antemano, sino que por el contrario era algo inesperado (1994: 6), "Judd could only find what was possible and he could only clarify his ideas in the process of actually making the work. It could not be known until it was bought to existence". Igualmente lo señala Judd al referirse a su trabajo en su texto *Art and Architecture* (2003: 24), "An artist is certainly not without ideas and principles but these cannot be completely formulated before hand, before the work is developed, and then simply embodied, it is an essential of art that the process of making it and the

use of all that comprises it influences, suggests and enforces ideas and qualities. The ideas and qualities and the materials and techniques build each other”.

Sin embargo, es preciso subrayar que no existe ningún tipo de accidente o aventura expresiva que se genere durante el proceso; para Judd realmente **no se producen cambios durante el proceso de realización de las piezas, sólo correcciones**. Así lo señala en la entrevista con Richard Stankiewicz (1973: 6), “It can’t be changed while we are working on it. ... But, see I’m not interested in changing it either. Like, if I were to change it, it would be a correction, just a correction of a mistake”. Para Judd, el proceso se convierte en pensamiento que, no obstante, no se presenta como absoluto; éste puede estar errado, pero puede también sorprenderlo cuando se produce algo más de aquello esperado y digno de nuestra mirada.

Se trata de un proceso empírico donde las ideas no se corresponden a un racionalismo *a priori*, sino como una serie de operaciones a través de las cuales se prueban estas ideas con la experiencia concreta que permite que las cualidades sensoriales se hagan presentes, como lo expone John Dewey (1960: 113), “The rationalist school

was right in as far as it insisted that sensory qualities are significant for knowledge only when connected by means of ideas. But they were wrong in locating the connecting ideas in intellect apart from experience. Connection is instituted through operations which define ideas, and operations are as much matters of experience as are sensory qualities”. Y más adelante en su texto Dewey señala (166-167), “ideas are anticipatory plans and designs which take effect in concrete *reconstructions* of antecedent conditions of existence”.

Es decir, no se trata de, un *a priori* con categorías o propiedades innatas o impuestas previas a la experiencia para que ésta sea posible, sino que éstas son puestas a prueba a través de ciertas operaciones realizadas y sus consecuencias, que se cotejan con otros objetos anteriormente percibidos para conservar, agregar o eliminar cualquier elemento que sea necesario para conseguir la situación o el objeto deseado; asimismo, para construir a través de la experiencia, nuevas ideas. De tal forma que podemos identificar el pensamiento, proceso y obra de Judd directamente con la conclusión de Dewey (168), “Ideas direct operations; the operations have a result in which ideas are no longer abstract, mere ideas, but where they

qualify sensible objects. The road from a perceptible experience which is blind, obscure, fragmentary, meager in meaning, to objects of sense which are also objects which satisfy, reward and feed intelligence is through ideas that are experimental and operative”.

Por tanto, si volvemos ahora a Texas, encontramos que la luz, la extensión y la austeridad del paisaje tejano se adecuaban perfectamente al escenario deseado por Judd para llevar a cabo sus planes de expansión, de expansión entre el arte y el contexto inmediato, *el mundo natural*. Judd en *Art and Architecture*, afirma (2003: 27), “My first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out. This interest, the existence of everything and the space and time that is created by existing things. Art emulates this creation or definition by also creating, on a small scale. Space and time”. Sin embargo, en un texto posterior¹²⁴ publicado en el catálogo de la exposición realizada en la Galería Maeght Lelong, Judd añade lo siguiente a este comentario (1987: 10), “My work has the appearance it has, wrongly called "objective" and "impersonal" because my first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out. The interest includes my

¹²⁴ *Art and Architecture* fue presentado por primera vez en una conferencia realizada en la Universidad de Yale en 1983.

existence, a keen interest, the existence of everything, and the space and time that are created by the existing things. Art emulates this creation or definition by also creating, on a small scale, space and time”.

Además, lo que Judd intentaba, como lo señala en la entrevista con Hooton (1965: 2), era *poder inventar a toda costa su propio interés a través de la manifestación o la evidencia de la existencia de las cosas y del ser*; para Judd, el arte trata sobre nuestra propia naturaleza y nuestra relación con el mundo, como sugiere Raskin (1999: 75), “Judd believed that his art presented visual evidence that demonstrated the false nature of rational formal distinctions”. Y anteriormente, en un párrafo similar había agregado (67), “... and their underlying idealistic philosophy: there are no discrete units in perception”.

Así, podemos observar en las fotografías del invernadero de la Manzana de Chinati, el elemento arquitectónico se constituye en un objeto que podemos penetrar física y visualmente en un tiempo y espacio específicos. Los materiales escogidos y la extensión y variación de la pieza hacen que su inicial presentación, aparentemente

inmutable, clara y directa comience a disolverse al desmaterializarse, al tiempo que se re-materializa al reflejar también elementos opacos.



Donald Judd, Invernadero, La Manzana de Chinati, Marfa, Texas.

Judd nos presenta un espacio ilusorio que, a través de la visión oblicua y del efecto reflejo del vidrio que se fusiona con el entorno donde se ubica la obra, logra que objetos reales y palpables, como forma, volumen y espacio en sí mismos, se desdoblén en su propia ilusión.

Una experiencia catóptrica en la que el mundo exterior es capturado para presentarse en la estructura cristalina, un sistema espejado a través del cual el objeto y el contexto son transformados para convertirse en una totalidad recíprocamente inclusiva, como el otro y como él mismo, a la vez. La obra se presenta, no como representación sino a través de la percepción de la materia y el espacio en tiempo real, bajo un silencio inmutable que doblega su propia presencia ante la potenciación de la magia que proporcionan sus posibilidades visuales, el objeto se presenta como fenómeno específico de la transformación de la luz.

Recordemos de nuevo a Dewey, quien plantea claramente que todo objeto posee un doble estatus que se suspende entre la inmediatez del objeto como tal y la continuidad

de interacciones cambiantes (1960: 236-237), "If we state the point in a formal way, it is signified that there is an incompatibility between the traits of an object in its direct individual and unique nature and those traits that belong to it in its relations or continuities. This incompatibility can be removed only by actions which temporally reconstruct what is given and constitute a new object having both individuality and the internal coherence of continuity in a series".

Posteriormente Dewey profundiza sobre estas condiciones o interacciones de la experiencia y las cualidades que hacen que un objeto, al ser percibido a través de la experiencia concreta, pueda resultar para el espectador, odioso o encantador, lo que además se constituye en el mayor de los realismos, porque se trata de cualidades terciarias reales que antes de ser experimentadas simplemente son cualidades del pensamiento dispuestas a ser descubiertas (239), "Thus "tertiary" qualities (as they have been happily termed by Mr. Santayana), those which, in psychological analysis, we call affectional and emotional, are as much products of the doings of nature as are color, sound, pressure, perceived size and distance. But their very consummatory quality stands in the way of using the things

they qualify as signs of other things. Intellectually they are even more in the way than are "secondary" qualities".¹²⁵

Se establece, por tanto, una condición dual en la experiencia de la obra, que incluye la incertidumbre que se genera por las contingencias propias de la naturaleza, por tanto, como lo expresa Dewey (244), "Any philosophy that in its quest for certainty ignores the reality of the uncertain in the ongoing process of nature denies the conditions out of which it arises. The attempt to include all that is doubtful within the fixed grasp of that which is theoretically certain is committed to insincerity and evasion, and in consequence will have the stigmata of internal contradiction". Nos encontramos aquí en el punto de inflexión a través del cual usualmente se ha malinterpretado la obra de Judd, porque aunque éste anticipa en la medida de lo posible las contingencias que puedan acontecer, **regulando las acciones sobre los objetos, acciones que en lugar de reducir lo posibilitan en la medida de acentuar y multiplicar las cualidades de**

¹²⁵ Véase también, Santayana, George, *The Life of Reason*, vol. 1, Dover Publications, New York, 1980, pp. 137-160.

esos objetos; cualidades que, como ya hemos visto, no son fijas, son sentidas, por tanto cambiantes, y es precisamente este cambio y esta interacción con el medio natural lo que constituye la búsqueda de Judd.

Es precisamente esto lo que para muchos autores ha resultado contradictorio, como lo afirma Rosalind Krauss (1971: 70), “the works seem to be probing the way in which sense data could possibly open up onto a perceptual experience which is fully cognitive, and therefore to be examining the grounds for certainty”. Krauss erradamente posiciona de idealista una obra que paradójicamente presenta como único ideal la posibilidad de crear objetos para mostrar la realidad tal y como es, pero no una realidad reducida, sino por el contrario la más enriquecida de las realidades, una realidad regulada, pero que nunca se sabe cómo será hasta que se mira para sorprendernos, y son estas condiciones inestables que caracterizan las cualidades de la naturaleza, la unión entre lo estable y lo inestable, lo que constituye el propósito de esta obra y lo que la libera de todo idealismo. Así, recurrimos nuevamente a Dewey (1960: 249), “Freedom is an actuality when the recognition of relations,

the stable element, is combined with the uncertain element, in the knowledge which makes foresight possible and secures intentional preparation for probable consequences”. Una libertad que se consigue no a través de una manera incierta de manejar la certeza, sino por el contrario, a través del acercamiento controlado de la propia incertidumbre.

La obra como espejo del mundo definitivamente se acaba, liberándose para convertirse en materia viva, que se unifica en su totalidad con el contexto para el espectador que la mira, conjugando así la ilusión en toda su extensión y expansión. Esto es, mostrándonos *las vestiduras* al tiempo que nos permite encontrar a *ese emperador* que hay dentro para hacerlo presente.

En las páginas que siguen, veremos como esta ilusión no se traduce en otra cosa que en la consumación del deseo de Judd que se manifiesta en la más ambiciosa de las totalidades, abarcando no sólo el espacio arquitectónico, sino también el paisaje circundante con la expansión de la visión que permite observar la multiplicación del objeto unísono en toda su especificidad material y espacial.

Deseo consumado

“Espacio y tiempo son las únicas formas en las que la vida se construye y por lo tanto el arte debe ser construido”.

Oliveira, Oxley y Petry

“My first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out”.

Volvamos ahora a nuestro planteamiento inicial, la argumentación de la relación entre Malévich y Duchamp como desarrollo genealógico del arte minimalista.¹²⁶ Más allá de la caracterización inicial del arte mínimo basado en la poca experiencia visual junto con la escasa labor artística

¹²⁶ Y aunque se advierte que la categorización de artistas tan diversos dentro de un grupo ha sido simplemente una etiqueta propia de los historiadores para facilitar el trabajo, no podemos omitir su utilización por las implicaciones en la descontextualización que esto acarrearía. En repetidas ocasiones Judd comenta sobre su disgusto con respecto a la etiqueta, como lo manifiesta por ejemplo en la discusión que sostiene con Angeli Janhsen (1990: 50) “...; no one expected to wind up in a category with a lot of other people and they resent that a good deal. Before the word “Minimal Art” came along, I disliked “Abstract Expressionism”, “Action Painting” even “New York School”, which is fairly harmless, because it’s just geographical. But all that is quite unfair and very much a simplification of what was going on”.

producto de los nuevos medios industrializados de ejecución, las búsquedas eran variadas y mucho más complejas.

Franz Meyer, de manera muy concisa aclara estas diferencias, no sólo con la concepción inicial, sino entre los cinco personajes involucrados como los referentes más comúnmente relacionados con el minimalismo: Morris, LeWitt, Andre, Flavin y Judd (aunque ninguno aprobara esta distinción y en especial Judd) (1989: 60), “Morris thus adhered to captivating forms, presenting the wholeness of the work in a theatrical fashion, whilst Andre heightened the experience of the whole form in enabling the viewer to apprehend the structure by means of an alignment of similar, haptic elements. Le Witt’s works are also concerned with apprehension, though here it is of mental alignments of permutations. Both types make the coherence of an open, operational structure appreciable to the viewer. This is not the case with Flavin, whose sparse and precise use of fluorescent lights sets off the hic et nunc experience of the sudden change from the rational to the irrational”.

Para Meyer, el objeto tridimensional de Judd retiene aspectos de la forma pictórica que lo origina (1989: 61), “it must be elementary enough to be seen as a whole, and

complex enough to occupy the perception afresh time and time again. Again it is important that the form does not convey any message, does not function as a symbol nor as a model of a comprehensive order". En este sentido, rápidamente y de manera general podemos apreciar algunas conexiones, pero sobre todo las diferencias que separan a estos artistas y sus obras.

Así, los *readymades* constituyen el primer paso hacia el desprendimiento del trabajo hecho por la mano del artista y la expresividad involucrada en tal proceso¹²⁷, ahora el artista se libera ambiciosamente de esta necesidad, asumiendo un papel que se acerca más al del arquitecto que plasma sus ideas sobre papel para que otros las construyan. Pero como comenta Joseph Kosuth¹²⁸, en 1971 (1991: 90), en defensa del verdadero aporte realizado por el arte minimal,

¹²⁷ Para una lectura más profunda sobre la relación entre el arte minimal y los *readymades*, véase Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, pp. 244-262.

¹²⁸ No podemos dejar de mencionar que para Judd, el arte conceptual de Kosuth era calificado como un arte retrogrado y banal; véase Judd, Donald, *A long discussion not about master-pieces but why there also so few of them, Part I*, en *Art in America*, sep., 1984, p. 13.

también en contraposición al pensamiento formalista donde plantea igualmente la falta de posibilidades de la pintura y como el trabajo de Judd entre otros, continúa articulando las posibilidades del arte en otros contextos más amplios no interiorizados de nuevas realidades que se traducen en el contexto, en el exterior (90), "Rather than presenting an inward-turning world, as painting had, I saw this new work doing quite the opposite: it began the process of looking *outward*, making the *context* important. I began to realize that the process of looking for art was to examine its context, and in the process one would be investigating meaning, and ultimately, reality".

Como lo refiere el mismo Judd en el texto donde argumenta la razón de ser de la Fundación Chinati, al implicar que el arte y el contexto se construyen, existen y perduran en la relación del uno con el otro (1999: 119), "Somewhere a portion of contemporary art has to exist as an example of what the art and its context were meant to be. Somewhere, just as the platinum-iridium meter guarantees the tape measure, a strict measure must exist for the art of this time and place".



Donald Judd, *100 Trabajos en aluminio*,
Pabellones de artillería, Marfa, Texas, 1982-1986.

En *Specific Objects* (2005: 181-189), Judd establece un punto fundamental que se refiere al cruce de medios entre la pintura y la escultura. Esta noción hace obsoleta la posición greenbergiana, bien arraigada en el momento, sobre la integridad del medio, en la que la pintura se hace abstracta no para excluir lo representacional, sino para defender su autonomía a través de la exaltación de su cualidad específica bidimensional de ser llana, conocida como *Flatness*, que en castellano conoceríamos como *planitud*.

Para Judd, el concepto formalista de planitud que proporciona Greenberg, como específica a la pintura, es superado por las nuevas propuestas que ya no piensan en términos de la

disciplina (pintura o escultura), sino en términos del arte y del espacio como tal, lo cual nos refiere nuevamente a Le Corbusier y ese espacio indecible síntesis de todas las artes que algunos han abordado a través de la cuarta dimensión (2007: 47), “Se me ha autorizado para hablar en este artículo como hombre de laboratorio que trata sus experiencias personales realizadas en las artes mayores, desgraciadamente desasociadas o desunidas desde hace un siglo. Ahora, marcha del tiempo y los acontecimientos, conducen indudablemente a la arquitectura, la escultura y la pintura, hacia una síntesis”.

Posibilidad que se hace realizable con el desmoronamiento de los valores de los medios tradicionales como la pintura y escultura, como lo señala Kosuth, hizo que éstos dejaran de ser la única posibilidad segura y aceptada del arte (1991: 90), “The ‘collapse’ we have been talking about has meant a shift in one of the major belief-systems of our culture. The believe in the magical space of the canvas surface has had an enormous effect on how we see the world. When artists became capable of thinking of *art-making* in terms of a larger conception of art, painting and sculpture became

physical/formal possibilities *within* that arena of work rather than constituting the whole of our conception of art”.



Arriba: *Untitled*, bronce, 1965.
Abajo: *Untitled*, aluminio anodinado, 1971, Colección Walter Art Center.

En 1965, Judd realiza el primer trabajo en el que el espacio total es considerado al extenderse desde el suelo hasta el techo conocidos como los *stacks*; posteriormente, en 1966 trabaja esa extensión espacial en sentido horizontal, desplegando las unidades que conforman la obra de pared a pared; se trata de piezas que se realizan y se disponen en relación con la totalidad del espacio arquitectónico. Son trabajos elaborados con repetición de piezas completamente iguales, pero que al abarcar grandes extensiones, sean éstas horizontales o verticales, nos permiten por el ángulo visual, que cada unidad sea aprehendida de manera distinta, ya que cada una de las piezas de la instalación revela una porción diferente de su constitución material.

Un colapso de tiempo y espacio que Judd presenta ante nuestros ojos, que puede evidenciarse en la descripción que hace Gen Umezu (1999: 85), “... by standing at one certain point, we are able to gain the view obtained by looking at a unit from ten different heights. In order to observe a unit from ten different viewpoints, it would take time to move our eyes so that we would require ten different moments.

However, as there are ten identical units, the ten views that would normally have been acquired by moving our bodies around in the space within a certain length of time are obtained all in one go”.

Nos referimos a la visión oblicua que un cierto punto o ángulo visual nos permite abarcar. Judd en la entrevista con Coplans advierte este interés, por aquello que es visto de manera oblicua (1971: 36), “I’m also interested in what might be called blank areas, or just plain areas, and what is seen obliquely, like the stack with the Plexiglas top and bottom. When viewed frontally the sides are seen obliquely, so the color and the plane and the face are somewhat obscure compared to the front. It’s the other way around when seeing the side”.

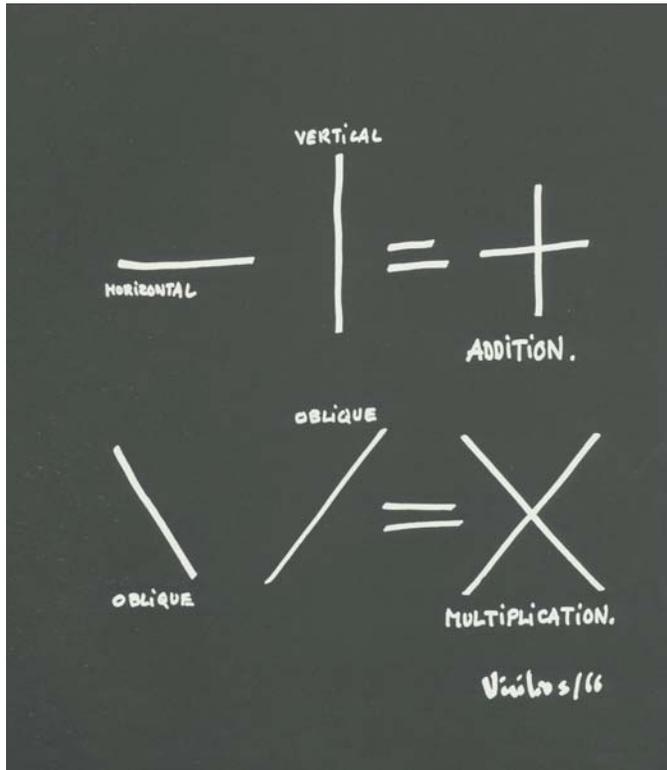
Sin embargo, aclara que sus piezas no tienen frentes o lados, todo depende de la posición del observador al aprehender las piezas(36), “In most of my pieces there are no fronts or sides –it depends on the viewing position of the observer”. Una posición que generalmente es oblicua y no idealizada

en términos de frentes y lados absolutos; pues es básicamente la oblicua, la manera natural a través de la cual percibimos los objetos y los espacios.

Ahora bien, lo oblicuo significa aquello sesgado o desviado, aquello que presenta una inclinación que se aleja del ángulo recto, de la forma pura o perfecta; esto nos remite directamente a Paul Virilio, quien en 1966 publica el ingenioso ideograma que explica su teoría sobre *La función de lo oblicuo*, a través de la cual establece la posibilidad de la multiplicación del espacio; en el caso de Virilio se trata del espacio arquitectónico habitable, una nueva manera de ocupar y apropiarse del espacio, a partir del espacio galileano desafiando el espacio euclidiano, tanto el horizontal de la era de la agricultura y el vertical de la era industrial; para Virilio se trata del espacio oblicuo generado en concordancia con la era post-industrial.

Así, *La función de lo oblicuo* se origina a través del desequilibrio, como él señala (1996: 12), “The function of the oblique’ had its origins in the concepts of disequilibrium and motive instability”. Una inestabilidad que se traduce en multiplicación de posibilidades que, “... the classical building finally gave way to the *bridging structure*, which, through the non-Euclidean geometry of

its large inclined arches, allowed the full expanse of the landscape to unfold”.



Paul Virilio, La función de lo oblicuo, Ideograma, Architecture Principe, abril, 1966.

La expansión del paisaje que permitía multiplicar el espacio real a través de lo oblicuo para Virilio, en la obra de Judd se convierte en la expansión del ángulo visual que nos permite ver la multiplicación del

objeto unísono en toda su singularidad material y espacial.

Este interés por lo oblicuo se manifiesta también en los trabajos gráficos que Judd realiza con paralelogramos, que ya hemos revisado en la segunda parte de esta tesis (pp. 185-187) y que de alguna manera resumen esa necesidad por alejarse de la adición o suma de partes, pero no a través de la reducción o la obviedad de la forma recta, sino por medio de la inestabilidad y el desequilibrio que genera la dislocación de lo oblicuo que permite materializar la ilusión como distorsión bidimensional, no representada sino simplemente a través de la multiplicación de su propia posibilidad bidimensional presentada.

Richard Shiff, en su texto comparativo de la obra de Judd y Oldenburg, explica (2004: 11), “The *Bedroom* that he¹²⁹ designed put the accidental angularity of things seen in perspective on an equal footing with the rectilinear geometry of typical objects, objects idealized in our minds as if never subject to the illusion of perspective. For Judd and Oldenburg, idealization constitutes the

¹²⁹ Refiriéndose a Oldenburg.

fantasy, and perspectival illusion is the reality of any actual situation". Y seguidamente señala, "... Judd especially appreciated that Oldenburg's *Bedroom Ensemble* and a number of related works demonstrated the potential of perspective to be at one the most specific of sensory phenomena and the most generalizing of perceived concepts".



Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*, 1963/1995.
Full House, en The Whitney Museum.

Así estamos ante lo oblicuo como posibilidad que ofrece el objeto tridimensional en su apreciación y lo oblicuo como esa diagonal físicamente presentada en su forma tanto bidimensional como tridimensional. Marchán Fiz, en su texto indagatorio sobre *el entre* del arte minimalista que acontece a partir de la ambivalencia entre el espacio escultórico y arquitectónico, un entre que se manifiesta a

través de la presencia de la obra y su relación con el espacio donde se ubica, a través de la escala y la repetición para desarrollarse al máximo, nos explica la definición de la arquitectura, citando a Boullée como el (1993: 37) "arte ingenioso por medio del cual se amplían y se engrandecen las imágenes, es decir, la que consiste en combinar los objetos, de tal manera que nos sean presentados de la forma que se desarrollen más en su entorno a nuestros ojos". El problema de esta lectura se sitúa cuando Marchán Fiz prosigue para relacionarla con la experiencia fenomenológica de nuestro cuerpo en movimiento, como juicio de conocimiento para verificar la verdad del objeto, es decir, necesitamos darle la vuelta al cubo para saber que se trata de un cubo y no de cuadrados deformados.

En ningún momento Judd intenta impartir conocimientos a través de sus piezas, como lo expresaba ya en el siglo XVIII Robert Morris¹³⁰

¹³⁰ Marchán Fiz, escudriñando en la historia del cubo, nos señala la conexión entre los dos Morris, el arquitecto del siglo XVIII y el artista del siglo XX; una conexión basada en la fascinación por el cubo, sus proporciones y transformaciones; sin embargo, más allá de la conexión formal, luego de la lectura del primero de los Morris hemos querido señalar la coincidencia entre el

(2009: 26-27), "Man is naturally designed for a Social Being, and made for noble or useful Purposes in the Creation; and if it is not in his Power to improve others in Knowledge, it is and incumbent Duty in him to endeavor to refine his own Understanding, whereby he may be said to answer the End of his Existence, in some measure, and in which Sense I wish to be understood".

La intención para Judd al igual que para el Morris del XVIII, no residía en mejorar o impartir conocimiento al espectador, sin embargo, el problema de la recepción que implica comunicación y las supuestas relaciones de poder y hasta de violencia del artista sobre el espectador, es un tema que recurrentemente se ha criticado al arte minimalista. En especial Ana C. Chave (2000: 275-285), quien establece una lectura que se basa en la *evocación* o *asociaciones* de lo que algunas de las propuestas pueden generar, una *evocación* determinada completamente por la experiencia y conocimientos previos de la autora que ha tomado el papel del espectador.

pensamiento de este último con el de Judd. No se ha podido comprobar que Judd conociera la obra de Morris, el arquitecto, pero de manera indirecta se puede establecer una conexión, ya que Morris fue una gran influencia para Thomas Jefferson y este último una importante referencia para Judd (2005: 205).

Chave generaliza sobre las propuestas de muchos de los artistas relacionados con el supuesto movimiento para puntualizar a su conveniencia, sobre algunos aspectos o experiencias específicas de algunos de los artistas o de las obras para sostener sus argumentos. A partir de una lectura psicoanalítica, Chave indaga en los entresijos del inconsciente y los deseos ocultos de los artistas, para acusar sentimientos de poder, agresividad y opresión impuestos sobre el espectador.

Como cuando señala refiriéndose a la primera obra de Flavin completamente realizada con luces fluorescentes (276), "The type of power involved here is, in the first place, actual electrical power (with the requisite cords and connections hidden so that the power's contingency remains unapparent), but the rigid glass tube is also plainly phallic. This is literally a hot rod, and Flavin coyly referred to the specific angle he poised the fixture at as 'the diagonal of personal ecstasy', alluding to the characteristic angle of an erect penis on a standing man".



Dan Flavin, *The Diagonal of May 25*, tubo fluorescente, 1963.

Es posible que no se tratara del éxtasis producido por la exploración y posibilidad espacial que un simple tubo comercial puede lograr de acuerdo con su localización y que además Flavin estableciera la asociación fálica; sin embargo, la duda permanece, ya que aunque en ocasiones asociativos, los títulos de Flavin cuando los había, generalmente eran dedicatorias u homenajes a amigos o personajes. Al contrario de artistas como Andre y Morris, como lo menciona Chave (2000: 277-278) entre otros, quienes sí manejaron temas eróticos de una manera más directa y en ocasiones con implicaciones referenciales a causa del título como lo hicieron también Smith o Stella

(278), o intentaron controlar o involucrar al espectador como en el caso de Andre, Serra y Morris, quienes para Chave, lo que pretenden es humillar al espectador (281).

Más allá de la radicalidad que se presenta en la lectura, el conflicto que se pone de manifiesto con la lectura de Chave es que estos ejemplos se convierten en concluyentes para aseverar que (278), “the suggestive titles of many of the objects now regarded as cornerstones of the Minimalist movement prove that the artists themselves were prone to ‘complicating’ their work by ‘associations’”. Recordemos, sin embargo, que Judd, más allá de algunas de sus primeras obras, no titulaba sus trabajos, precisamente para evitar cualquier tipo de asociaciones y para, de alguna manera, confirmar, a la manera del arquitecto Morris, un arte que sólo se intenta presentar para que a través de la sorpresa y el shock que pueda producirnos al mirarlo, pueda afectarnos como espectadores en la manera de visualizar y comportarnos ante la naturaleza y lo que nos rodea.

Judd claramente señala que para él, el arte no proporciona conocimiento, por tanto las alusiones están fuera de lugar (2003: 26-27), “If you claim that art provides knowledge you risk placing it among metaphysics and religion, both destructive illusions”. El arte para Judd se presenta para ser mirado y como lo explica Heidegger al referirse al mirar (2005: 133), “Oeáw, mirar, no significa, por tanto, de manera alguna ver en el sentido del ‘considerar’ representativo y del examinar en virtud del cual el hombre se dirige al ente como ‘objeto’ y lo comprende. Oeáw es más bien el mirar en el cual quien mira se muestra a sí mismo, aparece y ‘es ahí’”.

Y somos en la medida que nuestra voluntad nos permite el *mirar* para estremecernos con aquello extra-ordinario que se nos presenta o que aparece en lo evidentemente ordinario. Igualmente en la entrevista con Janhsen, Judd enfáticamente objeta la posibilidad de un arte comunicativo y didáctico (1990: 53), “If I like it, maybe it’ll make sense to

someone else and they will like it, that’s all you have to work with. Communication is a totally alien aspect of visual art”, y luego continúa afirmando (54), “I think anything in the work that has an element of didacticism is really objectionable, it’s part of the communication problem”. El arte para Judd no ofrece conocimiento, no comunica y no enseña, simplemente se muestra, se presenta, se evidencia.

Recordemos ahora, el comentario que Judd hace sobre Lee Bontecou, sobre los hoyos negros en la obra tridimensional de esta artista que a pesar y más allá de las posibles metáforas y significados que pueden ser atribuidos a la imaginería de un hoyo negro y que, sin lugar a dudas, resaltan haciéndose presentes, y que además Judd reconoce mencionando que van desde lo íntimo a lo político; sin embargo, como señala Judd, en la obra de Bontecou (1975: 178), “The black hole does not allude to a black hole: it is one”. Si lo extrapolamos y aplicamos a la obra de Judd, podríamos inferir que es de esta misma manera como Judd piensa en referencia a su propia obra, **Judd no está aludiendo a ningún tipo de ilusiones, simplemente**

las está creando y, como veremos más adelante, éste se interesa y profundiza a lo largo de su vida sobre las posibilidades del hoyo negro.

Asimismo, si continuamos con las comparaciones entre Judd y aquellos artistas cuyas obras aparentemente disímiles fueron defendidas y altamente apreciadas por el Judd crítico, nos topamos nuevamente con Oldenburg, quien crea objetos que a pesar de ser referenciales, su configuración matérica es tal que pierden su conexión referencial para convertirse en nuevos objetos que hacen una autorreferencia, que el cambio de material y de escala exagerada les permite. Repetidas veces, como ya hemos podido constatar en las páginas que preceden, Judd ataca no sólo el arte tradicional ilusionista, de estructuración compositiva y jerárquica, sino también de la relación antropomórfica todavía como vestigios presentes tanto en la pintura como en la escultura del momento (2005: 191), “The usual composition of major and minor parts is hierarchical and anthropomorphic. The shapes and lines in most abstract painting are also anthropomorphic in stress and movement and are based on natural shapes, actually abstraction, the essentials of the source shown alone. A small amount and the best abstract painting –it shouldn't be

called abstract—isn't anthropomorphic in any way. It has none of the attitudes and characteristics of traditional European art. Some three dimensional work isn't anthropomorphic or abstract. Oldenburg's work is, then, some of the little that is very good and free of unbelievable interpretation”.

Richard Shiff puntualiza sobre la diferencia entre antropomorfismo y el hecho biopsicológico presente en Oldenburg (2004: 56), “The new object became specific to the feeling, and the feeling to the object. Oldenburg's art converted fictive ‘anthropomorphism’ into ‘biopsychological’ fact – a movement that would parallel the conversion of illusionism or illusionistic effects into ‘real’ (optical) illusions”. Este mismo hecho biopsicológico, que no es otra cosa que ese estímulo dirigido a la mente y cuerpo como unidad indivisible y el cual podría traducirse en sensación o afectación que antecede al conocimiento, es lo que interesa a Judd.

Pero que, además, en su obra se restringe a la búsqueda de un absoluto autorreferencial, que no se permite ningún tipo de debilidad posible en la consumación a causa de alguna *evocación* metafórica o figurativamente referencial, como sigue sucediendo aunque soslayadamente con otros artistas. Shiff conecta la obra

de Bontecou y de Oldenburg en lo referente a (2004: 58) la convergencia de pensamiento y sentimiento, con respecto a las formas eróticas y de consumo de Oldenburg, y con las eróticas y políticas de Bontecou, pero la conexión que nos interesa aquí es en referencia a la obra misma de Judd, la cual se relaciona con Oldenburg en su exageración y con Bontecou en la condición propiamente matérica del objeto. Una exageración en la simplicidad multiplicada en todas sus posibilidades en la medida en la que, paradójicamente, se multiplican las cualidades propias de la materia, del objeto en sí mismo y no como referencia de otra realidad.



DSS 143, bronce, 56 x 122,6 x 91,4 cm, 1968.
The Museum of Modern Art, New York.

Pero volvamos a Chave, quien inicia su texto con una anécdota que tuvo lugar cuando miraba una obra de Judd (2000: 276), “While I was looking at Donald’s Judd’s gleaming brass floor box of 1968 (Chave se refiere a *DSS 143*) from a distance in the galleries of the Museum of Modern Art last spring, two teenage girls strode over to this pristine work, kicked it and laughed. Then they discovered its reflective surface and use it for a while to arranged their hair until, finally, they bent over to kiss their images on the top of the box. The guard nearby, watching all this, said nothing. Why such an object might elicit both a kick and a kiss, and why a museum guard might do nothing about it are the issue in this essay”. Todo el texto, sus argumentos, conjeturas y conclusiones se justifican, según Chave, para poder entender las reacciones de las dos adolescentes, quienes a primera vista sólo parecen experimentar la ausencia de la obra como tal, esa desaparición del canario del ilusionista que, seguidamente, aparece al clicar de los ojos para ilusionarlas.

Una ilusión que Chave no logra percibir por permanecer imbuida dentro de la espesura de su pensamiento, de la misma manera como sucede cuando el espectador intenta descubrir el juego del ilusionista y se niega a sí mismo la oportunidad de dejarse sorprender, por lo que simplemente Chave termina el mismo texto, sin resolver el acertijo y por tanto desilusionada (282), “Here we encounter Minimalism’s departure: its refusal to picture something else; a refusal which finally returns the viewer –at best a more disillusioned viewer– to more of the same”.



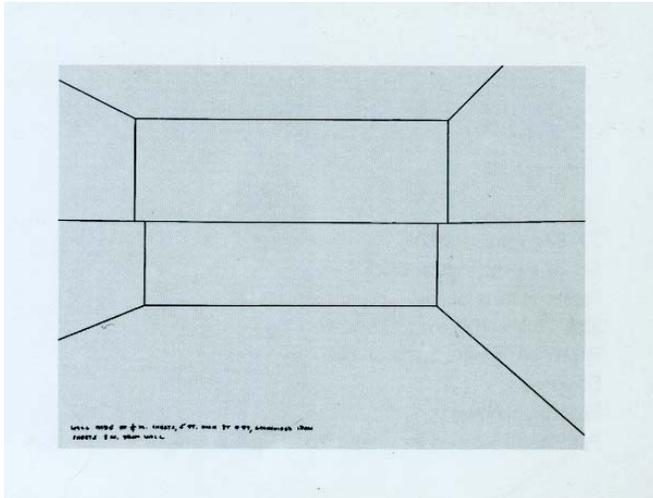
Untitled, Instalación en la entrada de la Leo Castelli Gallery, acero galvanizado, 1970.

En este sentido, aclarado lo que se refiere a la percepción de la obra con respecto al espectador, volvamos a la noción de la condición oblicua y la obra como extensión del espacio,

es relevante el comentario que hace Judd cuando hace referencia a su poco conocida obra de pared que comprende todo el espacio de la habitación (2000: 90), “In 1970 I made what is usually described as a galvanized iron wall which went around three sides of a room. This is a whole room. It’s in Texas”¹³¹. Judd realizó otras propuestas similares, como la que observamos en la imagen de la Galería de Leo Castelli en Nueva York¹³², en la que cubre con láminas de metal una porción de las paredes de la habitación, creando un horizonte anteriormente inexistente que reconstruye completamente el espacio original a través de una segunda superficie que lo expande haciéndolo indefinido por la singularidad de su materialidad, una segunda superficie que ya no está contenida como interior de un objeto como las cajas con recubrimiento interior en metacrilato (p. 112).

¹³¹ La localización de esta pieza se desconoce, según información suministrada por la Fundación Judd por correspondencia electrónica.

¹³² Otra de estas propuestas la realizó en año 1971 para el Museo de Arte de Pasadena en California, en la que se cubría una pared en toda su longitud y posteriormente en 1974 realizó una gran instalación voluminosa de madera plywood alrededor de tres de las paredes en el Center for Visual Arts en Portland.



Nos encontramos ante una segunda superficie que se expande en la totalidad del espacio arquitectónico, que a la vez crea visiones oblicuas de ese espacio expandido a través de los reflejos que la superficie contiene y emite, multiplicando el espacio en su propia unicidad.



Arriba: 76 *Untitled*, dos serigrafía en papel negro: Schoeller Hammer, 56 x 73.2 cm, 1970.
Abajo: Fotografía de vaso de vidrio con agua y lápiz.

Recordemos que el espacio construido y que habitamos nunca puede ser percibido de manera frontal: siempre tendremos una visión oblicua de ese espacio, de tal forma que la necesidad de abarcar toda una habitación en la creación del espacio, no se corresponde con una cuestión de monumentalidad escalar; por el contrario, consiste en la multiplicación de la visión oblicua que en este caso nos permite habitar el espacio en toda su extensión o dimensiones posibles. Se fractura la frontalidad y la planitud de la superficie vertical para evidenciar su tridimensionalidad espacial.

Lo interesante de esta propuesta es no sólo el hecho de abarcar la totalidad del espacio en tres de sus lados, sino que

puntualiza sobre la existencia de una diferencia con la cuarta pared, un umbral que nos lleva al nuevo espacio, un espacio que se desdobra por el efecto de refracción en el que nos sumerge; como si se tratase de ese vaso en el cual el lápiz parece roto por la refracción producida por el agua.

Etimológicamente, la palabra *refracción* proviene del latín *refractus* y éste del verbo refringo que significa quebrar, quebrantar; físicamente la refracción significa el desvío que sufre un rayo de luz que atraviesa la superficie que separa dos medios distintos, dando la sensación y creando la ilusión de quebrarse. El boceto de esta pieza, revela que las láminas metálicas se ubican a 20 centímetros aproximadamente de la pared como se lee en el texto que aparece en la parte inferior del dibujo: “Wall made of 1/9 in. Sheets 5 ft by 4 ft, galvanized iron, sheets 8 in from wall”. La línea de horizonte se crea con el metal que sobresale, produciendo así la quebradura del espacio.

Así vemos como la obra de Judd se convierte en un proceso que intenta llegar al mayor de los reduccionismos, no a través de la nada, sino por el contrario, a través de la profusión del todo. Judd intenta plasmar el pensamiento pragmático llegando al límite de sus posibilidades a través de su alejamiento. Esto significa que su intento por

una obra no-ilusionista es lograda a través de la creación de ilusiones, así como la unidad es lograda no a través de la pieza única, sino a través de los límites de la multiplicación.

Igualmente el alejamiento de la escultura antropomórfica es alcanzado a través de la determinación de la obra de acuerdo con las medidas del cuerpo humano del espectador que percibe el trabajo dentro de un espacio específico para ser afectado emocionalmente en su condición indivisible como mente-cuerpo. Nicholas Serota, en el texto en el que describe el *sentido del lugar* en Judd, confirma este último planteamiento (2004: 106), “He may have abhorred anthropomorphism in a work of art, but his sculpture is fundamentally connected to the human body and to the phenomenological experience of standing in a space and confronting the work. Most of his wall works carry an instruction that the top edge should be located at 157.5 or 160 cm (62 or 63 in), eye level for someone of Judd’s stature, and the height at which it is possible to

perceive that the works have depth and volume rather than simply surface”.¹³³



Untitled, progresiones de pared, Colección Permanente Fundación Chinati, Marfa, Texas, 1970.

Esta misma noción de límite entre la unidad lograda por la profusión de la multiplicación es aplicada al uso del color; el pensamiento obsesivo de Judd es consecuente en cada aspecto de sus textos y de sus trabajos y es lo que lo lleva a realizar sus coloridos y enormes trabajos de aluminio

¹³³ Es importante destacar que Serota concibe a Judd como escultor y se refiere a sus piezas como esculturas, a pesar de que Judd tempranamente en *Specific Objects* (2005:181) descartara esta calificación, refiriéndose a su trabajo y el de otros artistas contemporáneos, como objetos tridimensionales relacionados con ambos medios, pero que no constituyen ni pintura ni escultura.

esmaltado en los años ochenta (2000: 114), “Color is like material. It is one way or another, but it obdurately exists. Its existence as it is the main fact and not what it might mean, which may be nothing. Or rather, color does not connect alone to any of the several states of the mind”. Más adelante continúa, “I especially didn’t want the combinations to be harmonious, and old implicative idea, which is the easiest to avoid, or to be inharmonious in reaction, which is harder to avoid. I wanted all of the colors to be present at once. I didn’t want them to combine. I wanted a multiplicity all at once that I had not known before. This was very difficult”.

Una manera difícil, pero la única que Judd veía como posible, de lograr la multiplicidad condensada en un instante, lo que le permitiría establecer la suspensión entre esos dos estados opuestos, lo armónico y lo inarmónico, logrado no a través de la combinación o su reacción directa, sino a través de la presentación del todo en el espacio real, de todos los colores indagando en su propia multiplicación indiscriminada.¹³⁴

¹³⁴ Judd, en la entrevista con Poetter, aclara su posición ante el color en la que todos los materiales son, al mismo tiempo, color; sin embargo, éstos no son lo suficientemente brillantes o fuertes para desarrollar sus



Untitled, Aluminio esmaltado, 59 x 65 x 295 m, 1984.

investigaciones de color; con lo cual justifica que tiene que aplicar pintura, pero haciéndolo de manera evidente y completamente impersonal en cuanto al modo de aplicación (1989: 94-95), "I don't like plain plywood or plain concrete or plain metal to be considered without color. So to me they are colored. But I also know that at least it's not bright color, it's not red and blue. So it's a big span. But it's best to consider everything as color... Those are materials (refiriéndose al aluminio y el metacrilato) but it's a big problem to be able to use bright colors and not destroy the nature of the materials. And when I make the sheet metal pieces that are painted, of course, they are painted. There is no question about them being painted. And I'm a little sorry about it but it's the only way I can use a big variety of colors. The only way to help the situation somewhat is to be perfectly obvious that it's painted sheet metal".

Con estas grandes piezas, generalmente de localización centralizada en los espacios por sus grandes dimensiones, Judd abarca el espacio a través de la profusión serena y sin estridencias del color, que se conjuga para crear un diálogo directo con el espacio en el que se encuentra, en todas sus direcciones.

Algo similar sucede también en aquellas piezas que Judd realiza para el Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden en 1989, que presentan relación directa con la temprana caja de cobre con fondo rojo conocida como *DSS 321* (p. 120). Doce unidades diseñadas según los espacios de la institución, el borde entre la obra y el espacio circundante horizontal se lleva al límite en términos de sus posibilidades físicas, dejando sólo el espacio necesario para visualizar la obra en todos sus lados, para que sea un objeto en el espacio.

Sin embargo, el espacio vertical de la obra se expande a través de la reflexión del color que genera esa segunda superficie de metacrilato, hasta alcanzar los límites del espacio arquitectónico; vemos entonces cómo, una aparentemente austera pieza que se presenta

completamente contenida en su extensión horizontal, se expande no sólo en su interioridad que se desborda para emerger en toda su verticalidad para sorprendernos.

Para Judd, el arte es esa especie de oposición o *polaridad*, como lo ha señalado en algunos de sus textos (2003: 27), “Art is simultaneously particular and general. This is a real dichotomy. The great thing about proportion, one aspect of art, is that it is both extremes at once. The level of quality of a work can usually be established by the extent of the polarity between its generality and particularity. Or, to state the idea a little too simply, the better the work the more diverse its aspects”. Para posteriormente afirmar (28), “Simplicity and complexity is interesting”. Richard Shiff reflexiona sobre esta polaridad, anunciando que (2002: 15), “Judd had a way of keeping perception complex while maintaining the greatest aesthetic simplicity as an ‘illusion’ (If I may invoke that notion, which in his thinking refers to a very real sensation)”. Una suspensión entre los extremos de la complejidad y multiplicidad que experimenta la mirada y la apariencia ilusoria de un absoluto reduccionismo que viene a contradecir la razón, para crear la sorpresa.



Arriba: *Untitled*, Aluminio anodinado natural y negro con metacrilato naranja y negro, 100 x 200 x 100 cm, 1989.
Abajo: Instalación en el Kunstverein St. Galen, Suiza, 1990.

La obra de Donald Judd fue evolucionando entonces como un *work in progress* para encontrar las posibilidades del arte en su dimensión real, así lo ratifica al afirmar que (2005: 184), “Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors... The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface”. Sin embargo, esta dimensión real no excluye los fenómenos ilusorios adscritos a su propia dimensión y realidad; por tanto, aunque Judd aparentemente no pretende ningún tipo de implicación conceptual, las cualidades de la experiencia de las obras, como la intangibilidad de la luz, del reflejo, la materialización y desmaterialización de los elementos que se producen en relación con la percepción y aprehensión del espectador da pie a otras interpretaciones que se refieren más a su contenido matérico.

Lo que en el siglo XVII Le Nôtre logra en sus jardines, nos atrevemos a compararlo con lo que Judd logra en el siglo XX con sus trabajos; quizás la misma preocupación que formalmente se expresa de maneras diferentes respondiendo a las exigencias de sus tiempos.



André Le Nôtre, Jardines de Vaux Le Vicomte, 1661.

Alen S. Weiss nos explica claramente la preocupación del arquitecto paisajista de alejarse de los ideales convencionales relacionados con el espacio ilusionista basado en el engaño, para revelar a través de la sorpresa, la ilusión inherente a la naturaleza (1995: 92-93), “In his gardens, mathematics is not equivalent or adequate to nature; rather, nature is revealed and transformed by means of a mathematized stylization. The style is Le Nôtre’s, not nature’s or God’s. It moved from the Renaissance and baroque ideal of a *trompe l’oeil*, which produced the illusion of nature, to a system that unveils the very illusionism inherent *within* nature. There, through an ultimate aesthetic and moral effort,

the nature of illusion itself could be grasped. Truth was founded on a series of aesthetic surprises and shocks”.

El ideal cartesiano de la certeza que se esconde tras la inmutabilidad de las leyes matemáticas universales, es subvertido tanto por Le Nôtre como por Judd; el conocimiento científico es utilizado no como fin, sino como medio para dar paso a la incertidumbre que nos presentan el mundo y sus fenómenos, como lo señala Judd en la entrevista con Glaser donde establece que su proceso de trabajo no está basado en un sistema racionalista (1968: 151), “he figures out a scheme before hand and also makes changes as he goes along. Obviously I can’t make many changes, though I do what I can when I get stuck”. Judd controla no calcula.



Trabajos en hormigón, instalación permanente, Fundación Chinati, Marfa, Texas, 1980-1984.

Judd era sumamente respetuoso con el entorno natural, y SU interés mayor se centraba en la posibilidad de convivencia con el entorno y evitar ser obstructivo; sobre este aspecto claramente Judd señala (2000: 106), “A bright building in the desert seems a mistake”; es precisamente por esta razón que la propuesta de los *Trabajos en hormigón* nos presenta la aparente austeridad de su color que, sin embargo, se matiza, resplandece y se oscurece en todas sus posibilidades para mostrarse como fenómeno.

Jochen Poetter, al referirse a la forma pura y hermética de Judd, sostiene que (1989: 39), “The fact that his work concentrates deliberately on itself, forming a cohesive, hermetic whole, renders it a thought process become material and form. The pieces lack nothing which defines an object, and yet they lack everything which usually comprises an object: a purpose, a use, a heteronomous¹³⁵ causality and a meaning and content related to subjective or collective needs. Instead, they

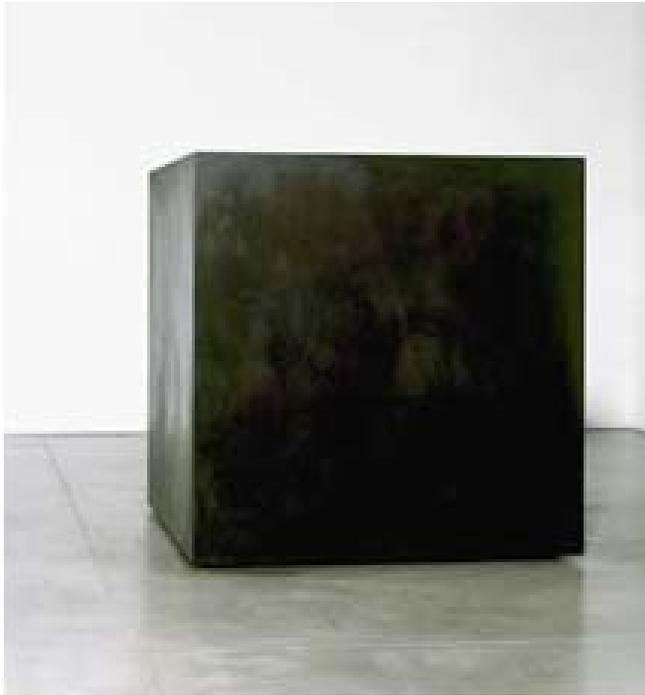
¹³⁵ En la traducción original del alemán realizada por Mary Fran Gilbert, aparece *heteronomous* en lugar de *heteronymous*.

emanate emptiness and openness. Their mere existence and the fact that they rest in themselves does not present a provocation; they offer the curious no opportunity for secrets, the associating mind no vulnerable point at which it might discover something other than what they are". No hay secretos porque las obras son precisamente lo que ellas son; no algo reservado, oculto o separado de la vista del conocimiento de los demás, sino algo que antes no éramos capaces de ver.

Encontramos aquí la gran diferencia con las lecturas fenomenológicas y semióticas de autores como Didi-Huberman, para quien, refiriéndose a las cajas negras de Tony Smith (1997: 69), "..., estas esculturas no son más que cajas: sus volúmenes visibles tal vez no valgan sino por los vacíos que nos dejan sospechar de ellos. De modo que terminarán por aparecérsenos como *bloques de latencia*: algo en ellas yace o se esconde, invisiblemente. Una negra interioridad que, presentada visualmente,

arruina para siempre la certidumbre maníaca del *What you see is what you see*".¹³⁶

¹³⁶ Didi-Huberman vuelve una y otra vez en su libro para intentar desmoronar esta famosa tautología, siempre basándose en aquello *encerrado* o *escondido* dentro de la obra (78), "¿Puede pensarse en un objeto más "específico" y más "simple" (*single*, en el sentido de Donald Judd) que un simple cubo de acero negro? ¿Puede soñarse en un objeto más "total", estable y desprovisto de detalles? Sin embargo, frente a esta forma perfectamente *cerrada* y autoreferencial habrá que admitir, indudablemente, que en ella bien podría estar *encerrado* algo distinto... Entonces, la inquietud sustrae al objeto toda su perfección y toda su plenitud. La sospecha de algo que *falta ser visto* se imponen lo sucesivo en el ejercicio de nuestra mirada, que se vuelve atenta a la dimensión literalmente *privada*, por lo tanto oscura, vaciada, del objeto. Es la sospecha de una latencia, que contradice una vez más la seguridad tautológica del *What you see is what you see*, que contradice la seguridad de encontrarnos frente a una "cosa misma" de la que podríamos rehacer como pensamiento la "misma cosa". La obra de Judd nos sorprende y nos inquieta, no porque esconde algo, sino todo lo contrario, porque nos presenta *esa cosa* en toda su posibilidad material de la que quizás no nos percatábamos, Judd hace aparecer el material en toda su extensión y expansión para ilusionarnos, cosa que nunca se logra con la pérdida heurística sino con la aparición de la realidad.



Tony Smith, *Die*, acero, 183 x 183 x 183 cm., 1962.
Nacional Gallery of Art, USA.

Para Didi-Huberman, la obra de Smith se presenta como un pregunta inquietante sobre lo que se esconde dentro, por el contrario, en la obra de Judd no hay misterio escondido, *lo que se ve es lo que se ve*, sus piezas no esconden nada, sino que se constituyen desde ese condición de la materia y el espacio revelado ante nuestros ojos. Una cualidad intrínseca de la constitución física de las piezas, que en ningún momento tratan de engañar o esconder a través de lo que no existe, sino de presentar, hacer

aparecer la propia inmaterialidad de la materia, esos estados menos tangibles de la materia aunque igualmente materiales. Como sucede en ese tercer acto del ilusionista en el que el canario, que había desaparecido, aparece nuevamente, presentándose como evidencia de su existencia, Judd logra hacer reaparecer la materia en toda su extensión y expansión posible en un instante determinado.

Como lo señala Robert Irwin al referirse al arte que trata los fenómenos (1985: 20), “phenomenal art is about seeing-about seeing, ‘feeling’, and determining its aesthetically. Yet it seems every time we get a glimpse of this power of our seeing, we quickly give it away by attributing to it someone or something outside ourselves. We act as if we’ve seen a mirage or had a visitation; we make a mystique or a religion of it, instead of accepting the responsibility for what it is-that we perceive. It doesn’t just happen to us –we make it happen, we participate directly in the forming of that envelope of the world and our being in it, and we do so at every moment of our

lives. There is nothing more real, more interesting, more powerful, more informative, more important, or more beautiful”.

Para continuar recordemos ahora el poema *Anecdote of the jar*¹³⁷, de Wallace Stevens (1990: 76),

*“I placed a jar in Tennessee,
and round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
surround that hill.*

*The wilderness rose up to it,
and sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
and tall and of a port in air.*

*It took dominion everywhere.
The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee”.*

¹³⁷ Judd hace mención de este poema en varias ocasiones; véase Judd, Donald, *21 February 93*, en Donald Judd Large-Scale Works (cat.), The Pace Gallery, New York, 1993, p. 9, también Judd, Donald, *Monument to the Last Horse*, en Chinati Foundation newsletter vol. 01, The Chinati Foundation, Marfa, 1995, p. 9 y Judd, Donald, *Some aspects of color in general and red and black in particular*, en Elger, Dietmar (ed.), Donald Judd Colorist (cat.), Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp. 80-81.



Claes Oldenburg, *Monument to the Last Horse*, aluminio y espuma de poliuretano, esmalte de poliuretano, 6 x 5.2 x 3.8 m, 1991. Chinati Foundation, Marfa, Texas.

Para Judd, aunque significativo, no era suficiente colocar *el tarro en la colina*; éste es sólo el gesto inicial, como lo señala al referirse a la herradura de Oldenburg para Chinati (1995: 9), “The finished work, of course complex, looks, seeing it many times, very strong and fine, from very far and for nearby. It’s in a fairly undefined space, nearly an open field, in which it’s difficult to place anything meaningfully beyond Wallace Stevens’ jar on a hill, the beginning though”.

Lo necesario, para que el paisaje adquiriera un verdadero significado para el hombre, es recrear ese espacio en su totalidad espacial y temporal, como lo señala en el 93 (11), “The land is always beneficial as space and if no remade by man has no meaning”. Una manera de evidenciar la existencia de la relación entre el hombre y la naturaleza; no se trata aquí de imitarla, sino de dialogar con ella; coexistir sin el engaño con aquellos pájaros de Zeuxis para evidenciar la existencia del paso del hombre por la tierra.

Judd percibe la herradura como una posibilidad casi accidental del deseo consumado que se suspende entre la estrechez del espacio plano casi bidimensional de la pieza que, al mismo tiempo, alberga la vastedad del paisaje circundante, un espacio tan pequeño como inmenso que apenas logramos ver. Así concluye su texto sobre el monumento de Oldenburg (1995: 9), “This is like the bulge in a rattlesnake. Desire swallowed. Elephants and rattlesnakes regard mice differently. There could be a bulge in the garden hose.

But at least, after all, only, like the jar on the hill, more quietly, less purposefully, almost accidentally, the horseshoe found on the land signifies ‘Paso por aquí’”.

Así, colocar el tarro en la colina no es suficiente como pura casualidad; es necesaria la creación misma del tarro en relación con las condiciones naturales del contexto, como

puede observarse en los extensos *Trabajos en hormigón*, donde el tarro se corresponde a la creación de los objetos que a su vez **crean al unísono el espacio que experimentamos y que no existía en el paisaje pre-existente que nos contiene.**

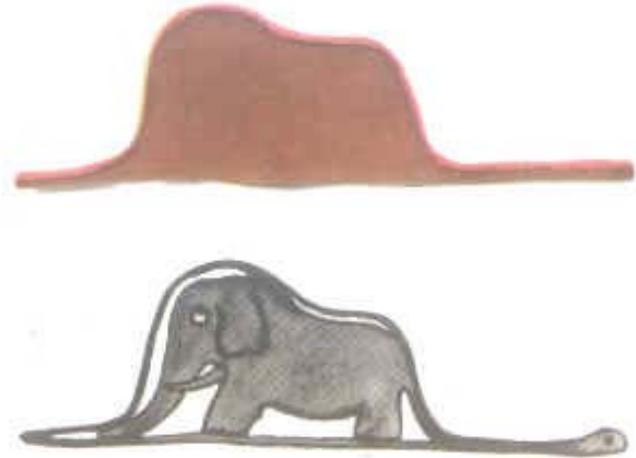
Te tal forma que si recapitulamos vemos que, así como la ilusión en Malévich se centraba en la posible representación formal de un mundo superior que nada tiene que ver con la representación de nuestra realidad objetual tridimensional, y en Duchamp se basaba en otros términos centrados en la representación posible y controlada de una realidad de facto imposible, que solo el espectador viabiliza a través de su discernimiento; en Judd se manifiesta a través de su propia presentación física y las posibilidades de interacción entre la obra, su materialidad y extensión en el contexto, una dialéctica que se inicia desde la maduración de la idea de la obra hasta su presentación, así lo expresa Judd al referirse al color rojo (1987: 9), “A red seems to have a particular quality of its own. In a work it retains that quality and yet it is altered and amplified by the context. Its original quality may have suggested the alteration. The idea or quality desired may have required the red”.

Judd, a lo largo de su incesante recorrido multiplica sus propuestas para alcanzar la veracidad de lo real, una veracidad que en la percepción se condensa para llegar al límite de sus posibilidades sensoriales perceptivas para producir una emoción, una sorpresa. De tal forma que colocar el tarro en la colina no es suficiente, la creación de ese espacio y tiempo es necesario, donde el tarro o en este caso la obra de arte se corresponde a la creación de esos objetos que van a determinar el paisaje o contexto circundante para lograr convivir juntos, como con aquellos *pájaros de Zeuxis*.

En las obras de Judd, así como en aquel magnífico dibujo de *El principito* no se muestra la serpiente famélica, sino aquella que ha consumado su deseo, para que se muestre su protuberancia, ese deseo consumado, la convivencia entre la obra y el contexto, que la hace *interesante de mirar*.

En el siguiente punto nos adentraremos en las profundidades de la *mirada* para lograr entretejer la relación existente entre la obra de Judd como instalaciones permanentes que se

comportan como el espejo presentado a partir de la aprobación de su propia mirada, el plácet del ojo.



Antoine De Saint-Exupéry, dibujos de una boa que ha digerido un elefante, en *El principito*.

THE BOX IN A BOX

“Sean cuales sean su forma y destino, el espejo es siempre un prodigio donde la realidad y la ilusión se codean y confunden”.

Jurgis Baltrusaitis

“Process is the beginning but the beginning always step backwards so that rather than simply beginning, the beginning, the beginning is a search for the beginning”.

“..., so that’s the main thing that I want those things to exist and I want to be able to see them,”

En la vida del hombre, el espejo y su reflejo siempre han constituido un efecto de particular importancia por la evidencia de la alteridad, al presentarnos ante nuestro propio reconocimiento como otro, al desatar la dialéctica entre el ver y el mostrarse; así como la problemática de la imagen y su doble, la ilusión y el mimetismo. Baltrusaitis (1978: 281), en su ensayo sobre el espejo concluye aseverando que, “Sean cuales sean su forma y destino, el espejo es siempre un prodigio

donde la realidad y la ilusión se codean y confunden. La revelación de su propia imagen al hombre fue su primer hecho. La revelación física y moral fascinaba a los filósofos. Sócrates y Séneca preconizaban el espejo como un medio para conocerse. El espejo es el atributo de la Prudencia y encarna la Sabiduría. Las ‘reflexiones’ en el pensamiento y en el espejo se designan con la misma palabra”.

Indagando en la historia hallamos que el primero de los espejos lo encontramos en la naturaleza; Bachelard (1994: 39-40) ha señalado que, “el agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación”. El agua plantea también la noción del “retorno espejado” a través de la aceleración de la visión activa, cuando la imagen especular devuelta nos mira, cuando comprendemos la realidad similarmente contemplativa del otro lado, al tiempo que nos invita al acto de nuestra propia contemplación. Bachelard continúa diciendo (50), “Pero, ¿quién contempla mejor, el lago o el ojo? El lago, el estanque, el agua dormida nos detiene en su orilla. Dice a la voluntad: “¡No irás más lejos; estás entregada al deber de mirar las cosas lejanas, los más allá! Mientras tú corrías, algo aquí ya miraba”.

Para los griegos, el espejo estaba inicialmente ligado a la mujer y no se hallaba precisamente asociado al conocimiento del ser, tenía sólo una finalidad erótica ligada a la belleza externa; no obstante, la reflexión era objeto constante de análisis y meditación para filósofos, intelectuales, artistas y físicos. Al llegar a comprender los fenómenos implicados en la visión y la reflexión se descifraban tanto los procesos visuales como los mentales, ya que no sólo el análisis de sus mecanismos servía para entender el sentido de la vista, sino también para adentrarse en el universo de lo invisible, lo impresentable.

Según Platón, el único espejo permitido al hombre era el ojo de otro hombre. El espejo representa la ambigüedad del alter ego, como señala Frontisi-Ducroux (1997: 67), que el espejo revela, “comme à son insu, la part féminine secrètement cachée en chaque homme”. Pero, el hombre griego no busca introspección; así lo confirma Vernant (1989: 225), “Sa conscience de soi n’est pas réflexive, repli sur soi, enfermement intérieur, face à face avec sa propre personne: elle est existentielle”. El espejo significaba cosificarse, dejar de ser sujeto para convertirse en objeto; por ello la repulsión masculina. Sin embargo, el espejo permite la reversibilidad. De nuevo Frontisi-Ducroux (1997: 175) aclara, “Voir, c’est être vu: dans le miroir, je vois en étant vu. Je me regarde regarder. Mon oeil est sujet et

objet de regard. Je constate l’ambivalence de l’opsis, qui, comme notre ‘vue’, est à la fois vision et spectacle. Même si les mâles prétendant refuser pour eux-mêmes la facilité périlleuse du miroir, ils reconnaissent que son usage essentiel est de permettre la réflexivité visuelle : se voir soi-même”.

El espejo permite así la dualidad actor-espectador, activo y pasivo a la vez, en un juego de exhibicionismo y voyeurismo. Las instalaciones de Judd en algunos de los edificios de Marfa, se comportan como ese espejo que permite consumir esta relación entre la presentación y la mirada que se hace presente a través de la luz que ilumina la mirada; el ojo se convierte en espacio que oscila entre lo que se ve y lo que no se ve, entre una presencia y una ausencia, el espacio se crea a través del ojo cuya pupila es afectada por la luz, una luz que finalmente se convierte en espacio.

La luz se materializa a través de su reflexión o refracción, luminosidad u oscuridad, presentándose en toda su expansión y multiplicidad posibles como para evidenciar su existencia y poder así descubrirla, poder mirar la existencia tanto del espacio animado como del espacio

inanimado que se entremezclan transformándose uno a otro. Así, como lo mencionábamos anteriormente, el espejo de Judd, al igual que el de Alicia, proporciona la eventual fundición de ambos mundos, donde la fantasía se consume en su propio reverso. La unión de los opuestos, de aparentes incongruencias, un reverso, no como complemento de opuestos, sino como reverso que se constituye en otro dentro de su propia especificidad y no como relación de semejanza. O como lo señalara Smithson (1905-1987: carril 3834/776), “The physical structure supporting nature remains invisible to the naked eye. Atoms, particles, electrons, protons, neutrons all have two things in common, all of them exist in a sub-microscopic condition, and are measured in terms of infinitesimal quantity. Judd reverses this scale of perception and brings the hidden physical structure into full view by replacing space with matter. His work exists as models of matter rather than illusions of space. The inversion of scale is what produces the impact of architecture, each ‘particle’ becomes a unique structure. If one could abstract the facts behind Lewis Carroll’s ‘looking glass’ one might turn up with something like the ‘facts’ Judd has brought into this world”.

La obra de Judd se presenta así suspendida entre estos dos espacios reales, creados y materializados en toda su extensión por su autor; se **trata de hacer presente**

esa aparente ausencia de los objetos reales, como lo sugiere Jean Starobinski en su fascinante ensayo *l’oeil vivant* (1961: 10), “Le pouvoir de l’absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certain objets réel: ils désignent, derrière eux, un espace magique”; y más adelante continúa, “Notre regard est entraîné par la vide vertigineux qui se forme dans l’objet fascinant: un infinie creuse, dévorant l’objet réel par lequel il s’est rendu sensible. À la vérité, si l’objet fascinant appelle l’abdication de notre volonté, c’est qu’il est lui-même annihilé par l’absence dont il a suscité l’intervention”.

Judd nos ofrece así no sólo objetos reales, sino también sus efectos y afectos, los cuales son tan reales como el objeto inicial. Los objetos se convierten en otro a través de la mirada que se revierte en objeto de deseo. Como

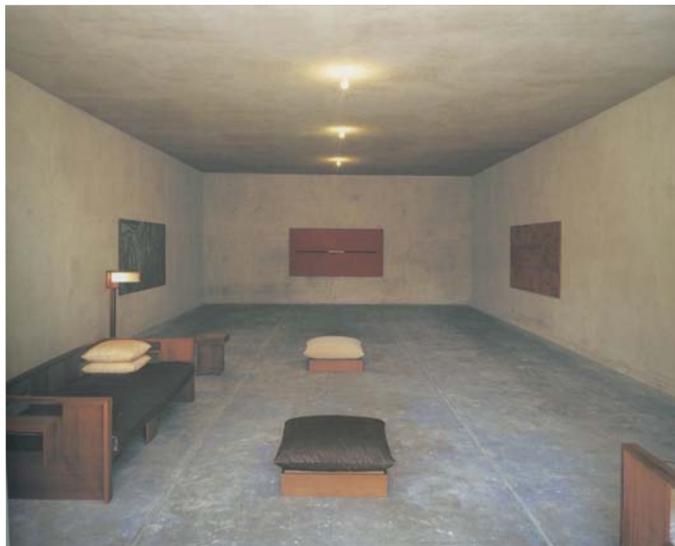
lo señala Robert Irwin (1985: 10), “What our perception presents us with (at every moment) is an infinitely complex, dynamic, whole envelope of the world and our being in it”. Una totalidad que no sólo envuelve lo presentado, sino que nos envuelve en sí misma para evidenciar nuestra existencia.

Sobre el tema de la experiencia de la obra de Judd, en uno de sus textos inéditos Smithson afirma (1905-1987: carril 3834/701-702), “The eyes don’t move, they are swallowed by the thoughts of the brain. In the inorganic matrix of the mind, blindness takes place”. (...) (702) “the mobile eye looks from a fixed point, and sees an oblique set of conditions, that offer no precise location. The object forms a conjunction with the eye –a horde of thoughts stop what ever seems necessary. The aperture of the eye is forgotten, lines of fixation are converged on the different points of the object. A general enervation weaves the specific attention span. Infinite melancholy results”. (...) “Form for form nothing is seen. Zero sight on the horizon-line is repeated over and over almost exactly”. (...) “The mind reconstructs “a sight” that “looks” at another sight, while diminishing any infinite idea. The infinite of what is not, may be seen as the nullity of what is”. (...) (703) “All aspects of ‘work’ and ‘thought’ are frozen solid in the brain”.
Al no representar, sino presentar, Judd

intenta evidenciar la existencia, no sólo de los objetos, sino también la nuestra, al hacernos conscientes y apelar a nuestra razón, brindándonos la experiencia perceptiva y la difícil tarea de discernir las diferencias y relaciones entre la extensión y la expansión de la materia.

Los edificios de Marfa fueron generalmente utilizados por Judd como residencia o como talleres específicos para sus distintas actividades relacionadas con la realización de sus objetos, la obra gráfica y los proyectos de arquitectura; sin embargo, muchos de ellos fueron utilizados como espacios para instalaciones permanentes no sólo de sus trabajos, sino también de otros artistas. A partir de 1996, dos años después de la muerte de Judd, se crea la Fundación Judd, según sus últimos deseos expresados en su testamento (2009: s/n), “... to maintain and preserve his permanently-installed living and working spaces, libraries and archives in Texas and New York. The Foundation is dedicated to promoting a wider understanding of and

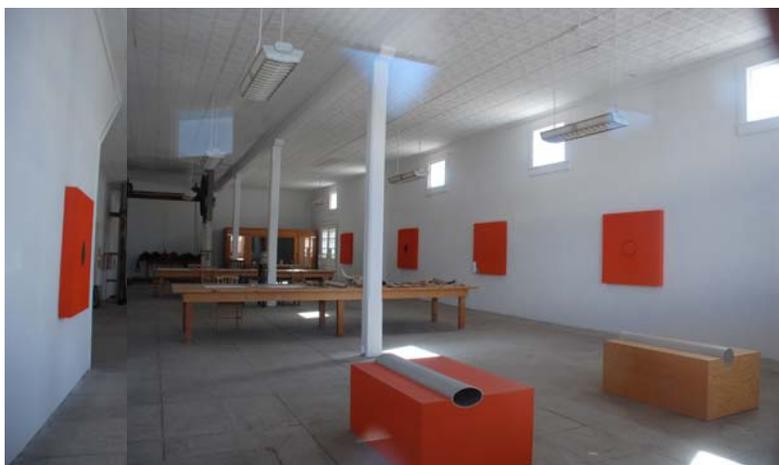
appreciation for Judd's artistic legacy by facilitating public access to these spaces and resources...”.



Arriba: The Cobb House, Marfa, Texas, Judd Foundation.
Abajo: The Whyte House, Marfa, Texas, Judd Foundation.

Esto es, para mostrar al público no sólo su forma de vida y de trabajo, sino también aquellos espacios que todavía en vida, él ya había concebido como instalaciones permanentes, como sucede con la *Cobb House*, edificio que contiene sus primeras pinturas previas a los años sesenta, mientras que la *Whyte House* contiene las pinturas desarrolladas en los años 1960 y 1961.

Dos casas que se encuentran ambientadas junto con un mobiliario igualmente apreciado por Judd, que él se encargaba de coleccionar ya fuera de diseñadores reconocidos, muebles diseñados por él o en algunos casos muebles vernáculos que iba encontrando a su paso, a manera de museo-vivienda para contener sus obras. Asimismo, en los lugares para vivir y de trabajo, Judd exhibía grupos de trabajos específicos junto con el mobiliario que se intercalaba en algunos casos –como sucede en el *Edificio de la Calle Spring*, o *The Architecture Studio*— con trabajos de otros artistas de su preferencia, finalmente en *La Manzana de Chinati*, su residencia principal, Judd adecuó espacios específicos para mostrar sus primeros *objetos específicos* de principios de los años sesenta.



The Ranch Office, Marfa, Texas, Judd Foundation.

Ahora bien, dentro de estos espacios dedicados a exhibir su obra, encontramos un espacio que se comporta a manera de vitrina hermética, al que no se permite el acceso sino que sólo puede ser visualizado desde la calle, a la manera del **VOYEUR**. Este edificio es *The Ranch Office*, el cual resulta clave en el discernimiento de la relación entre la presentación de una obra que encuentra su razón en la profundidad de la mirada. Como lo señala Judd (2000:266), “business shouldn’t determine the way art is seen”, por lo que a través de estas instalaciones Judd finalmente encuentra la especificidad requerida por las piezas en lo

que se refiere a la manera de ser vistas, liberándose de cualquier otro aspecto o actividad sea ésta comercial o institucional, que no tenga que ver con el arte o la experiencia perceptiva del arte como tal.

Existen algunas piezas dentro de este edificio que por motivos desconocidos no han sido publicadas y tampoco es revelada la información de catalogación de las mismas, y las cuales se encuentran dentro de un edificio al cual no puede accederse, pero que pueden apreciarse desde el exterior a través de sus grandes ventanales.

Un espacio, una instalación para ser apreciada desde el exterior que Judd concibe a principios de los años noventa, en donde orquesta piezas que originalmente surgen en los años sesenta, que son retrabajadas y expuestas, articulándose un discurso revisionista de reafirmación de una trayectoria, de una investigación, de una vida de trabajo. William Agee expresa claramente su convicción de que, aunque especulativa, favorece la posición sobre esta relación retrospectiva y crítica con respecto a la pintura que se deja ver en los últimos años de Judd (1994: 11), “I can only speculate (I had lost touch with him, as many people had), but I believe that **in the last years of his life Judd was re-**

examining and reinvigorating his longstanding dialogue with painting. Through this process he was thereby finding abundant new possibilities”.

Refiriéndose a estos trabajos, en conversación electrónica (2008), Craig Rember, gerente de la Colección de la Fundación Judd, contestó lo siguiente, “These works are reliefs from a series that Judd began in 1962 and then revisited from 1989-1993. As far as specific information regarding each piece, I cannot provide that information at this time”. Resulta no sólo intrigante, sino también muy interesante el hecho de que algunos de estos trabajos no hayan sido nunca publicados a pesar de que fueron retomados por Judd hacia el final de sus días.¹³⁸

Por la gran disponibilidad de espacios y edificios que un pueblo en decadencia ofrece, Marfa se convierte para Judd en una oportunidad para poder instalar gran parte de sus trabajos, o al menos aquellas piezas clave que determinaron y fueron consolidando todo su cuerpo de trabajo. Así lo describe Rudi Fuchs (2004: 15), “When plotting and

¹³⁸ Donald Judd muere de sesenta y cinco años en febrero de 1994, a causa de un linfoma; sus restos descansan en su Rancho Las Casas, localizado aproximadamente a dos horas de Marfa.

designing new work he liked to look at his old work because each of these pieces implied artistic decisions that had led his work on to what it was next”. En el texto *In defense of my Work*, Judd finaliza afirmando (1991: 186), “I have to defend what I’ve done; it is urgent and necessary to make my work last in its first condition”. Judd necesita defender su trabajo del deterioro y la dispersión propios de lo itinerante, a través de instalaciones permanentes de las obras.



From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy (*The Box in a Valise*), París, Nueva York, 1935-1941.

Con la instalación en *The Ranch Office*, Judd establece una reafirmación a manera de síntesis de su evolución a partir de las obras clave

que detonan toda su producción; a la manera de Duchamp con su *Museo portátil*, mejor conocido como *The Box in a Valise*, realizada entre 1935-1940, la cual contiene sus trabajos más importantes, meticulosamente reconstruidos en miniaturas.

Pero no se trata en Marfa de un *Museo portátil* reproducido de manera tal, que fuese fácilmente transportable, y a través del cual la obra podía alcanzar otros públicos de manera más íntima y lograr ser descifrada a partir de minuciosos acertijos que se cuentan desde la ubicación de las piezas hasta la construcción misma de la maleta. En el caso de Judd nos topamos con instalaciones permanentes colocadas en un pueblo en el medio del desierto de Chihuahua, donde es el espectador el que debe trasladarse, como en una especie de peregrinación, a un lugar remoto fuera de la escena artística para poder apreciar las obras.

La *caja blanca* como galería se traslada al pueblo de Marfa donde Judd poseía el control total de los espacios, de las obras, de su ubicación en referencia a su adecuada apreciación y experiencia, pero no en miniatura, sino en tamaño real,

para proporcionar la experiencia real que pueda corresponderse dialécticamente con el vasto paisaje de Texas. Como comenta Urs Peter Flückiger (2007: 28), “In Marfa, Judd was in control of the artwork, its placement, and the location. In short, he was in control of all the factors he considered paramount when placing an artwork or establishing spaces in where to live”. La relación y diferencia con Marcel Duchamp se expresa muy bien con estas obras, mientras que Duchamp se repite obsesivamente a través de reproducciones en miniatura en un intento por explicar su obra a través de *Boite en valise*; Judd se repite de manera igualmente obsesiva, pero dentro de los alcances permitidos por la evolución misma de las piezas para demostrar, en lugar de explicar, sus intenciones, presentar el espacio real en lugar de representarlo.

Pero volvamos ahora al espacio y las obras expuestas en *The Ranch Office*, donde resulta emblemática y al mismo tiempo enigmática la selección del grupo de obras que Judd coloca juntas, como síntesis revisionista que conecta directamente sus primeras obras de los sesenta con los últimos años de su vida, como la manifestación de una concatenación en la búsqueda de todas las posibilidades en lugar de limitaciones, como el mismo Judd lo expresa (2001: 10), “The first work that

an artist feels is theirs in not a solution limiting the possibilities but is work that opens to limitless possibilities... The problem for any artist is to find the concatenation that will grow". Podríamos argumentar también que esta necesidad revisionista para que el trabajo siga creciendo puede asociarse con la necesidad de constatar en la cotidianidad del día a día que las piezas poseen todavía esa cualidad que las hace *interesantes de mirar* y que aún, a pesar del paso del tiempo, éstas no han pasado a ser *normales*.

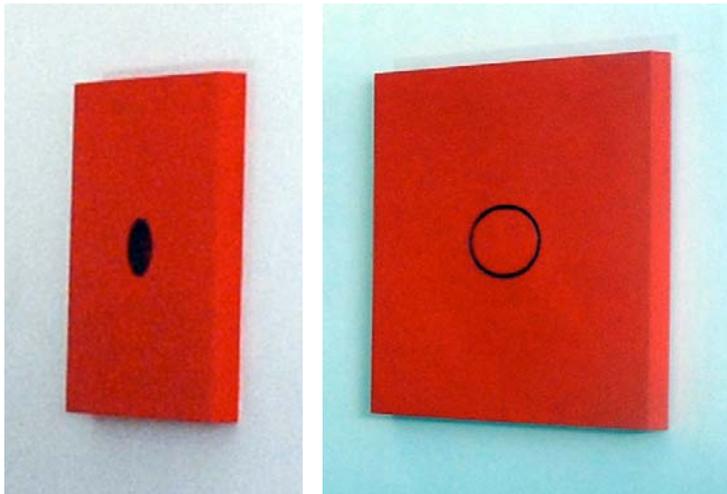
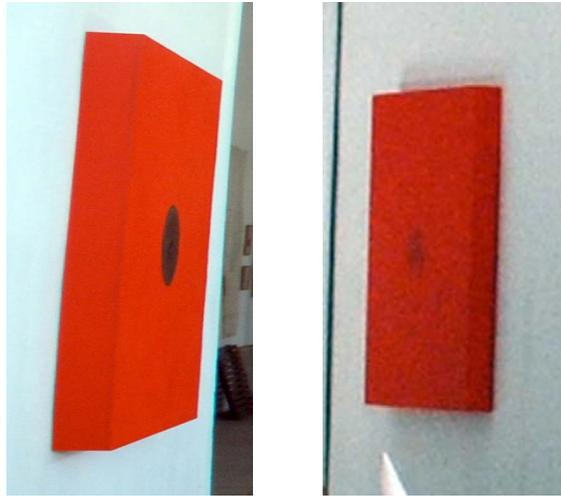
Judd puntualiza, en la entrevista con Poetter, sobre esta condición al referirse al trabajo de Malévich, el cual a pesar de que todavía tiene la capacidad de sorprenderlo, si lo tuviera en casa dejaría de hacerlo pasando a ser un objeto normal (1989: 104), "The whole thing is very amazing. I'm still amazed at the black square; I don't know how he thought of it. That's a case where it's very hard to see –I think I can see them –the paintings, the black square and the red square that was in Vienna –I think I can see them for themselves, but it's very hard to see around their historical

and social standing. If I had one myself maybe and lived with it for a year, it would become normal".

Las obras que se encuentran en *The Ranch Office*, que pueden ser apreciadas sólo a través de los grandes ventanales, ratifican el proceso de búsqueda de los límites de las posibilidades presentadas para permitir que los vínculos necesarios se produzcan en la apreciación de una obra que, además, transgrede los límites, no sólo del espacio sino del tiempo, a diferencia de lo que expone Barbara Haskell (1988: 17), "In retrospect, however, his writings seem permeated with an almost fanatical fervor to rescue art from its attempt to say more than was allowed by its formal limitations. By isolating the essential nature of these limitations, and respecting them in his art, he sought to define the boundaries of what art can express as true".

Así cuando Haskell afirma que Judd intentó definir los límites de lo que el arte puede expresar como verdad, consideramos en su lugar que Judd lo que intenta es transgredir estos límites en la medida de las posibilidades matéricas de las piezas como totalidad espacio-temporal; es por esto que nunca pudo desprenderse de la pared, lo cual habría sido demasiado fácil; en su lugar prefirió seguir indagando

para romper esas limitaciones impuestas por el plano vertical, tratando de incorporarlo en lugar de rechazarlo, para alcanzar su fusión en pro de la mayor de las totalidades.



4 piezas, catalogación desconocida, The Ranch Office, Marfa, Texas, Judd Foundation.

El estudio de los círculos en diferentes estados puede apreciarse en estas pinturas, pasando de uno apenas perceptible y difuminado a los dos círculos rellenos en negro y al que se encuentra sólo con la silueta. Todas se corresponden con una de las caras de *DSS 32* (p. 172), donde se marca el orificio circular, pero en estas pinturas pareciera que Judd estudiaba las posibilidades de presentación del orificio, de ese *hoyo negro*. Es decir, en la primera, en donde se manifiesta como sombra, es como si apenas ese hoyo se situara detrás de la tela evidenciándose difusamente.

En las dos pinturas con los círculos negros, la relación es directa; en ellas el negro se presenta como ese espacio profundo y penetrado o reflejado, porque la pieza de la pared de la izquierda corresponde a la obra *Untitled* que anteriormente mostramos cuando hablábamos de los *Readymades específicos* (p. 155)¹³⁹, en la que el círculo se materializa a través de un vidrio circular superpuesto. Dietmar Elger describe claramente cómo, con piezas como éstas (específicamente ésta última del círculo de vidrio), Judd se aleja de la superficie plana para convertir esta aparente pintura en cajas: en objetos

¹³⁹ Información confirmada por la Fundación Judd.

específicos (2000: 16-17), “This work consists of a square with sides that are over a meter in length. With a depth of ten centimeters it looks like a box and creates an object-like effect. The circular hole cut into the centre of the surface again draws attention to the depth of the piece and at the same time underlines the fact that this work is, in some senses an object. At the same time Judd uses the cylindrical hole as an example of the way in which space creates color, in that the red paint has the glow of a dark-toned color space. The pane of glass fulfills two apparently contradictory, functions. On one hand, it makes a smooth front for the square surface, on the other hand the glass pane is perceived as a real object and thus also as an anti-illusionistic fragment of reality (as an *object trouvé*). Donald Judd also underlines the ‘objecthood’ of the work in that it is painted –in the cadmium red that he favored at the time– not only on the front but also the sides. As well as this he mixed the paint with sand which means that the surface is somewhat rough and tactile. Thus the viewer’s perception of this untitled work switches constantly between a red picture-surface and a relief-like object on the wall”.

Un espacio aparentemente vaciado de posibilidades formales, mas no vacío, sino presente. Se trata aquí de la reducción mínima y

específica del vocabulario formal que se inicia con el punto; ese límite mínimo de extensión y expansión, que se piensa inicialmente sin longitud, latitud o profundidad, pero que paradójica e inquietantemente nos presenta suspicazmente la sospecha y la posibilidad de acceso a otro espacio.

Por el contrario, en la pieza con el círculo en silueta, esta última se presenta como marca superpuesta sobre la tela, donde el espacio del fondo no es afectado, sino que continúa detrás de la línea. Así se nos revelan todas estas pinturas, como intentos propiciados por Judd en el estudio del manejo de ese espacio transversal al plano bidimensional, esa impronta de lateralidad como posibilidades en el plano bidimensional espeso del espacio tridimensional no representado sino insinuado y presentado como factible. Nos permitimos ahora comparar estas piezas con lo expresado por Lacan en referencia a la pintura (2003: 115), “A diferencia de la percepción, en un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia. La del campo central donde el poder separativo del ojo se ejerce al máximo de la visión. En todo cuadro sólo puede estar ausente y reemplazado por un agujero –reflejo de la pupila; en suma, detrás de la cual está la mirada. Por consiguiente, y en la medida en que se establece una

relación con el deseo, en el cuadro siempre está marcado el lugar de una pantalla central, por lo cual, ante el cuadro, estoy elidido como sujeto del plano geometral.

Por eso, el cuadro no actúa en el campo de la representación. Su fin y su efecto son otros". Como sucede con el *hoyo negro* de Bontecou, que se presenta como un todo protuberante y profundo a la vez en pleno centro que hace presente la mirada, y como señala Judd (2005: 188), "The image, all of the parts and the whole shape are coextensive. The parts are either part of the hole or part of the mound which forms the hole. The hole and the mound are only two things, which, after all, are the same thing".

Para Lacan, la realidad del cuadro, aquella geometral proveniente del espacio de la perspectiva, se vuelve marginal ante la mirada que aparece; el intento de Judd, por el contrario, es convertir a ambos, el punto central y la superficie, en una misma cosa a través de una relación dialéctica de coexistencia entre los dos elementos que se hacen un todo posible a través del instante de la visión. Así lo afirma Lacan al referirse a ese instante (2003: 124), "El instante de ver sólo

puede intervenir aquí como sutura, empalme de lo imaginario y lo simbólico, y es retornado en una dialéctica, ese tipo de progreso temporal que se llama prisa, el ímpetu, el movimiento hacia delante, que concluye en el *fascinum*".



Pieza de catalogación desconocida, The Ranch Office, Marfa, Texas, Judd Foundation

Junto con las pinturas de los círculos encontramos también una obra que se cuenta dentro de la categoría que hemos denominado *readymades específicos*. Se trata de una aparente pieza aislada con incisión tubular truncada en una de las esquinas, en lugar de superponer algún objeto, éste penetra el plano bidimensional; la superficie

cóncava ya no intenta desprenderse del plano, como pudimos observar en *DSS 25* (p. 167), sino que se retrae hacia el espacio interior del plano bidimensional, presentando la conectividad entre la superficie horizontal y la vertical a través de esa lateralidad interiorizada.

Es, además, el espacio tubular plasmado, no ya en su aspecto frontal como círculo, sino como cilindro doblado de manera ortogonal para reconstruir la esquina. La evolución de este espacio tubular que interactúa con el plano bidimensional llega a su tridimensionalización mayor con piezas como las *cajas* que se encuentran en el piso. Igualmente, estas piezas, como pudimos apreciar en el capítulo anterior, mantienen una estrecha relación con *DSS 29* (p. 174), resultando éstas también en la expansión tridimensional de aquella pieza seminal.

Con estas dos *cajas* se resume la posibilidad del punto negro en toda su espacialidad, la caja roja presenta el espacio negro que fluye de lado a lado quedando el tubo metálico en su vista frontal como silueta que enmarca al punto; mientras que en la caja de madera el punto negro desaparece al perderse la visión del espacio contenido, presentándose como macizo, hermético, que no refleja ni permite la advertencia de su real profundidad sino a través de su longitud; se trata de **la presentación de los**

opuestos colocados uno al lado del otro para ofrecernos el reconocimiento de sus diferencias.



2 Cajas de catalogación desconocida, The Ranch Office, Marfa, Texas, Judd Foundation.

Una línea o punto que se constituyen en la síntesis de aquellas líneas generadas por Apelles y Protógenes en la tercera de las anécdotas de Plinio (p. 42), donde la perfección es alcanzada a través de la pura virtuosidad estética, una virtuosidad que a través de los años Judd intentó sin desmayo consumir a través de las repeticiones, variaciones, secuencias, progresiones e intervalos de manera completa y rigurosamente estructurada, que como poéticamente afirma Lisa Liebmann (1982: 76), “It was as though Judd, the ascetic gone virtuoso, had decided to let rip with every chord and scale he knew, and made an instrument big enough to sound out to the furthest seat in the largest auditorium imaginable”. Para así tocar las puertas de nuestra imaginación, activándola al sorprendernos para ilusionar nuestra mirada. Como lo señala Santayana al discernir sobre la *multiplicidad en la uniformidad* en referencia a esa mirada que provoca la extensión del espacio (2002: 92), “... la mirada recorre una fluida infinitud de irreconocibles posiciones, y el sentido de su innumerabilidad y continuidad es precisamente la fuente de la emoción que provoca la extensión”.

Vemos entonces que las series y variaciones exhaustivas del mismo trabajo que Judd produce a lo largo de su vida son el

producto de un esfuerzo estoico por presentar, no la representación del mundo sino de presentar, el mundo en sí mismo junto con su propio reflejo, para alcanzar el espacio de la unidad y la totalidad que se hace presente en la serenidad de su obra como haciendo honor a la frase de Gastón Bachelard (1978: 45), “El mundo reflejado es la conquista de la calma”. Una calma que se presente a través de la reiteración y la constancia propias de una vida de trabajo basada en la reafirmación en cada instante de la posibilidad del *pláacet del ojo*, de la aprobación nuestra mirada, una aprobación que se logra a través de ese *interés que logra ilusionarnos*. Un proceso creativo que termina mirándose a sí mismo, un espejo en el que la realidad y la ilusión se confunden al materializarse como totalidad indivisible.

“Consider what effects, which might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object”.

Charles Pierce

“Art is made as one lives... One person is a unity, and somehow, after the long complex process, a work of art is a similar unity”.

“The unit has a multiplicity of divergent states”.

POST SCRIPTUM

Realidad ilimitada de una totalidad expansiva



Honoré Daumier, Placa N.º 2 de la Serie: Le Salon de 1857, Litografía, 26,5 cm x 20,2 cm, originalmente publicada en El Charivari, París. Texto: "C'est dans cette cave que sont les sculptures?... je n'irai pas les voir, j'ai peur des rats!..."

1

La ilustración de Honoré Daumier sobre el Salón de París de 1857, se encuentra todavía en el edificio 101 de la calle Spring de Nueva York, antigua residencia y taller de Donald Judd y actual sede de la Fundación Judd en esa ciudad. Esta litografía fue adquirida por Judd en los años ochenta, probablemente en Europa, y estaba colgada en el ascensor de su residencia de cinco pisos más sótano,

aparentemente a manera de broma¹⁴⁰. Pero realmente nos preguntamos, ¿qué tipo de broma? Si analizamos el grabado podemos observar que los espectadores no quieren bajar a la bodega para apreciar las esculturas por miedo a encontrarse ratas; las bodegas, por lo general, son sitios húmedos y oscuros y poco adecuados para la visualización del arte, lo que nos advierte sobre la problemática de la inadecuación de los espacios expositivos en el siglo XIX.

En el fondo de la imagen podemos observar también las pinturas que participaban en Salón de ese año, las cuales abarrotan las paredes. El tema del espacio expositivo adecuado es una cuestión que preocupó a Judd hasta el punto de llevarlo a crear sus propios espacios para mostrar no sólo sus obras, sino también la de otros artistas. Su residencia de Nueva York es un ejemplo de esta inquietud y necesidad en el manejo del espacio requerido para poder apreciar una obra de arte, lo que

¹⁴⁰ Información suministrada por Craig Rember, gerente de la colección de la Fundación Judd, en comunicación electrónica.

lo lleva posteriormente a Marfa, Texas, donde su inquietud se consume a plenitud con la adecuación de varias propiedades, así como la creación de la Fundación Chinati en aquellas antiguas instalaciones militares de la segunda guerra mundial que habían quedado en desuso.

Por otro lado, Judd además de coleccionista era una persona profundamente detallista en cuanto a los objetos que conservaba, por tanto el hecho de adquirir y además de colgar este grabado en el ascensor, nos induce a pensar que existe una razón más allá de la simple y aparente broma. Si analizamos la condición del ascensor, encontramos que se trata de un dispositivo que sube y baja a todos los pisos de la residencia, un espacio de flujo de circulación, de movilidad, un espacio con cierta ubicuidad que puede desplazarse verticalmente, estando en uno de los pisos para dejar de estar en los otros.

Resulta una condición similar a la puerta del apartamento de la *rue Larrey* de Duchamp (p. 183), aunque de manera un poco más compleja por tratarse, no de dos espacios que se abren y cierran al unísono, sino de múltiples espacios cerrados de los que sólo uno permanece abierto al tiempo que los demás permanecen cerrados; nunca están todos abiertos o todos cerrados, siempre hay uno que contradice la condición de los demás. Pareciera que se trata de

evidenciar, a través de la broma, la incapacidad del espectador en cuanto al acercamiento de la obra, no quiere bajar a la bodega por miedo a lo desconocido, a los demonios que acechan produciendo el miedo a lo insospechado o lo peligroso, pero el ascensor en su desplazamiento implica que también la capacidad implícita de que se puede llegar a estar en el sótano (o bodega) sin estarlo. La obra de arte no llega al espectador, como sucede en Marfa, es el espectador el que se acerca a la obra de arte; y de lo contrario esta última permanece y sigue existiendo igualmente imperturbable.

Otro aspecto interesante del hecho tangible sobre el valor de la obra de Daumier para Judd, resulta al revisar el texto de Paul Valéry sobre Daumier, que bien se corresponde con los aspectos más estrictos sobre la obra y pensamiento de Judd que hasta ahora hemos podido constatar a lo largo de este discurso (1960: 156-157), "I mean that what compels us to group these genuine

'creators'¹⁴¹ together is a common urge, instinct, passion for employing the human image to serve a profound purpose, giving a meaning, a value, a sort of mission, instilling it with a charge of life quite other than any real living being can convey. We can feel they are identically engrossed in a certain moment in his life, discovered that something could be made out of the likeness of Man, the diversity of his types and attitudes, used as a means not so much of expression as of action upon the mind. For each of them, perhaps, this idea was the discovery of a lifetime.

This is what differentiates them from those artists for whom the representation of individuals, and how they are arranged in their surroundings, is an end in itself. The works of the latter tend to result either in a faithful imitation of 'nature', which can blend with individuality and charm of craftsmanship, or else in a kind of decorative composition which arranges figures and surroundings objects in a way that creates splendid or delightful visual effects in form and color".

Poder realizar un arte que saliera de las entrañas del hombre mismo, como lo afirma Judd al relacionar su propia obra con la de Newman, citando un párrafo del texto de éste,

¹⁴¹ Valéry realiza una comparación de la obra de Daumier con la de Miguel Ángel y Rembrandt, éste último también se cuenta dentro de la colección de obra gráfica adquirida por Judd, que se puede apreciar en *The Architecture Studio*.

The Sublime is Now (2005: 202), "We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images-whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or 'life', we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.

We are making it out of ourselves". O, como lo señala en la entrevista que le realiza Richard Stankiewicz (1973: 1), "I'm making it for myself... Newman has a sort of famous statement where he said he made paintings because he wanted something to see, so that's the main thing that I want those things to exist and I want to be able to see them".

2

Otro hecho aislado, pero significativo dentro de la vida personal de Judd, es la intervención que realiza a su vehículo en Marfa (aparcado actualmente dentro de la Manzana de Chinati), lo cual nos remite nuevamente a Tim Martin, quien explica desde la óptica freudiana y según los textos de Smithson, la noción sobre la inclinación de Judd hacia las cualidades de los automóviles (2006: 60), “For Freud, the process of male ego maturation occurs when the id’s erotic object-choices are brought under control by the ego. The ego performs this by first taking the object away and then assuming the features of the love object”. Y seguidamente apunta (61), “The id’s object-cathexis is thus taken under control by the ego by making itself into a car, or at least those parts of the car that are libido causing, [...] Freud suggests that the shift from object-cathexis to identification is probably the ‘universal road to sublimation’ and the very mechanism of male narcissism”.

Más adelante Martin señala que, según Smithson (61), Judd no representaba el objeto amado de la identificación, sino su ego enmascarado como el objeto amado, el cual explica claramente al compararlo con Chamberlain, quien utilizaba partes de automóviles reales para recomponerlos y transformarlos en objetos fálicos, sin ningún tipo de evasión. Pero la sustitución del objeto por el ego es lo que en teoría Judd realiza de cara al mundo exterior; sin

embargo, si nos detenemos en su residencia de Marfa, vemos como ese objeto amado se presenta reinventado, pues Judd reconstruye su interior con brillantes superficies de acero inoxidable que ofrecen una continuidad que, a la vez, enmascara al objeto original, como tratando de sustituir o elevar ahora el objeto a la altura de su propio ego, su arte.

La intervención del vehículo nos demuestra la capacidad de Judd para establecer la realidad ilimitada de una totalidad expansiva, aunque no se trata de arte, como el mismo Judd señala claramente cuando se refiere a la diferencia entre el arte, el diseño de muebles y la arquitectura, en su texto *It’s hard to find a good lamp* (2004: 189), “This debased the work and the scale of art cannot be transposed into furniture and architecture. The intent of art is different from that of the latter, which must be functional. If a chair or a building is not functional, if it appears to be only art, it is ridiculous. The art of a chair is not its resemblance to art, but is partly its reasonableness, usefulness and scale as a chair”. Para concluir más adelante (196), “The furniture is furniture and is only art in that architecture, ceramics, textiles and many things are art”.



Donald Judd, Intervención interior de su camioneta, La Manzana de Chinati, Fundación Judd, Marfa, Texas.

Y como lo señalara su hijo Flavin (2006: 16), “Don’s ordering of the world had resulted in a new, different way of seeing and living, one that was distinctly his. This distinctiveness, this certain way of thinking was something that he applied to everything. The smallest detail would be analyzed with the same criteria as a whole building or a philosophical

concept”. Así vemos como Judd vive de la manera más rigurosa posible en el intento por hacer que todo y absolutamente todo en su vida respondiera a su manera de ver, su manera de mirar.

3

Julián Marías, en su *Breve tratado de la ilusión*, finaliza su discurso argumentando que la ilusión es desvivirse (2006: 140-144), “Ilusión es un nombre; pero a algo tan activo, proyectivo y dramático le pertenece una acción verbal, lingüísticamente un verbo. Hay, ciertamente, el verbo ‘ilusionar’, en forma pronominal ‘ilusionarse’; pero significa la acción o proceso por los que se llega a la ilusión o se provoca en otro, mediante los cuales se está *ilusionado*. Pero una vez que se está ilusionado, ¿qué se *hace*? ¿En qué consiste propiamente la vida del que está ilusionado, dominado por la ilusión?

Es maravilloso que ese verbo exista, y que sea precisamente otro de esos prodigiosos hallazgos de la lengua española, otro de los secretos de esa manera de estar instalado y proyectarse que es la nuestra. Ese verbo es el extrañísimo *desvivirse*”. Marías posteriormente concluye, “Esto, entre otras cosas, decía yo en remota fecha de ese verbo *desvivirse*, exclusivo nuestro y que me entusiasma. Pues bien, veo en él el

correlato de la *ilusión*. Con algunas diferencias importantes. Sobre todo, que en la palabra 'ilusión', en el sentido nuevo que le da nuestra lengua, no hay ironía ni humor. *Ilusión* sí es una palabra seria. Y su *temple*, el registro lingüístico a que pertenece, es precisamente la ingenuidad, mejor aún, la *inocencia*. Se tiene ilusión, cuando se tiene, de buena fe; el que está ilusionado podrá ser un iluso —es el riesgo que se corre—, pero en cuanto ilusionado está vuelto hacia la realidad que lo ilusiona, proyectado hacia ella, con todas sus potencias, sin reservas. ¿No es asombroso que la palabra *illusio*, engaño, escarnecimiento, burla o error, palabra resabiada, cautelosa, escéptica, haya venido a significar la versión inocente, activa, confiada, amorosa hacia la realidad y, sobre todo, la realidad personal? La forma plena y positiva de desvivirse es tener ilusión: es la condición de que la vida, sin más restricción, valga la pena de ser vivida. Esas dos palabras nuestras españolas nos permiten descubrir, desde nuestra propia instalación, una dimensión esencial de la vida humana, su condición amorosa, su inseguridad, su dramatismo”.

Y aunque esta acepción pueda aludir en primera instancia esa especie de arte contra la vida, desvivirse significa según el Diccionario de la Real Academia Española (1992: 736),

“Mostrar incesante y vivo interés, solicitud o amor por una persona o cosa”.



Piscina en La Manzana de Chinati, Fundación Judd, Marfa, Texas.

Se trata, para Judd entonces, de ese arte fusionado al unísono con la vida, de ese *interés* que

logra *ilusionarnos* hasta el punto de *desvivirse* en su propia *ilusión*. Como sucede con la piscina de la Manzana de Chinati.

Nos encontramos aquí ante una gran *caja*, donde esa *segunda superficie* corresponde al cuerpo de agua contenida por la estructura de hormigón. Una *segunda superficie* que, como el metacrilato, se presenta profunda, se proyecta y refleja, cuya interioridad se multiplica al albergar el exterior que en este caso contiene la inmensidad del cielo. Al mismo tiempo permite nuestra propia contención en el momento de sumergirnos en ella, no sólo a través de nuestro reflejo, sino a través del acto físico de la inmersión, de sumergir la vida en ella, *permitiendo a plenitud aquella referida convivencia con los pájaros*.

REFERENCIAS

- AAVV, *Abstraction-Creation: Editorial Statements* from *Cahiers*, Nos. 1 y 2, reproducido en Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993, pp. 357-359.
- AAVV, *The Reception of the Sixties*, round table discussion, October 69, Summer, 1994, pp. 3-21.
- AAVV, *Le Trompe-L'oeil: Plus vrai que nature?* (cat.), Musée de Brou, Artlys, Versailles, 2005.
- AAVV, *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (cat.), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994.
- Adorno, Theodor W., *Teoría estética, Obra completa, 7*, Akal, Madrid, 2004, primera edición en alemán 1970.
- Agee, William C., *Unit, Series, Site: A Judd Lexicon*, en *Art in America*, may-jun., 1975, pp. 40-49.
- Agee, William C., *Donald Judd in Retrospect: An Appreciation*, en *Donald Judd Sculpture* (cat.), Pace Wildenstein Gallery, New York, 1994, pp. 5-17.
- Albers, Josef, *Selected text from: Interaction of Color*, en Josef Albers Donald Judd. *Form and Color* (cat.), Pacewildenstein, New York, January 26-february 24, 2007, pp. 7-19.
- Alexandrian, S., y Waldberg, P., *Rene Magritte*, Filipacchi Books, New York, 1980, primera edición 1970.
- Alloway, Lawrence, *Systemic Painting* (cat.), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966, reproducido en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A critical Anthology*, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968, pp. 37-60.
- Andre, Carl, *Preface to Stripe Painting (Frank Stella)*, en *16 Americans* (cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1959, p. 76, reproducido en Meyer, James ed., *Minimalism*, Phaidon, London, 2000, p.193.
- Apollinaire, Guillaume, *On the Subject of Modern Painting*, en *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, Charles y Word, Paul, (ed.), Blackwell, Oxford, Cambridge, 1992, pp. 179-181.
- Apollinaire, Guillaume, *Les Mamelles de Tiresias*, en www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_intr.html, 09-2007.
- Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Éditions Denoël, París, 2004.
- Arasse, Daniel, *On n'y voit rien. descriptions*, Éditions Denoël, París, 2005.
- Arnheim, Rudolf, *Dynamics of Architecture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1977.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 2002.
- Aurier, Albert, *Symbolism in Painting: Paul Gauguin. 1891*, en *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Chipp, Herschel B., (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1968.
- Azara, Pedro, *Imagen de lo visible*, Anagrama, Barcelona, 1992.

- Bachelard, Gastón, *El Agua y los Sueños*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., Madrid, 1978, primera edición en francés 1942.
- Baker, Elisabeth, *Judd the Obscure*, Art News, abril, 1968, pp. 44-45, 60-63.
- Baker, Kenneth, *Donald Judd: Past Theory*, en Artforum, 15, Summer, 1977, pp. 46-47.
- Baker, Kenneth, *Minimalism. Art of Circumstance*, Abbeville Press, New York, London, París, 1988.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Ensayo sobre una leyenda científica. El espejo. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*, Miraguano-Polifemo, Madrid, 1978.
- Barr, Alfred, *Cubism and Abstract Art*, reproducido en Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993, pp. 361-363.
- Barr, Alfred (ed.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism (cat.)*, The Museum of Modern Art, New York, 1968, primera edición, 1936.
- Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms*, Hill and Wang, New York, 1985.
- Bataille, Georges, *Manet*, Colección de Arquitectura 48, IVAM Documentos 9, Murcia, 2003.
- Batchelor, David, *Everything as Colour*, en Serota, Nicholas, (ed.), *Donald Judd (cat.)*, Tate Modern, Distributed Art Publishers, New York, 2004, pp. 65-75.
- Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A critical Anthology*, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968.
- Battcock, Gregory, *Two Exhibitions by E. C. Goossen*, en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A critical Anthology*, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968, p. 165.
- Battcock, Gregory, *The Art of the Real: The Development of a Style: 1948-1968*, en Arts Magazine, June 1968, pp. 44-47.
- Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, La Balsa de Medusa, Madrid, 2005.
- Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, en *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, pp.217-252.
- Benjamin Walter, *On Some Motifs in Baudelaire*, en *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, pp.155-200.
- Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Bergson, Henri, *Matter and Memory*, Paul, N. M. y Palmer W. S. (Trad.), Zone Books, New York, 1991, originalmente publicada en francés *Matière et mémoire*, 1908.
- Bergson, Henri, *Duración y Simultaneidad. (A propósito de la teoría de Einstein)*, Jorge Martín (trad.), Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004.
- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*, Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), México, 2005.
- Bochner, Mel, *Systemic, The Serial Attitude*, Artforum 6:4, December, 1967, reproducido en Meyer, James (ed.), *Minimalism*, Phaidon, London, 2000.
- Bois, Yve-Alain, *The Inflection*, en Donald Judd. *New Sculpture (cat.)*, The Pace Gallery, New York, 1991.

- Bosh, Eulàlia, *El presente no está solo*, en Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp. 7-10.
- Braque, George, *Thoughts on painting*, reproducido en Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993, pp. 209-210.
- Brener, Milton E., *Vanishing Points: Three Dimensional Perspective in Art and History*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2004.
- Breton, André, *The second Manifesto of Surrealism*, reproducido en Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993, pp. 446-450.
- Brusati, Celeste, *Artífice & Illusion. The Art and Writing of Samuel Van Hoogstraten*, The University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1995.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Cachin, Francois y Cahin Isabelle, *Cézanne*, Philadelphia Museum of Art, Harry N. Abrams, New York, 1996.
- Calligan, Gregory, *The self pictured: Manet, the mirror, and the occupation of realistic painting*, en *The Art Bulletin*, College Art Association, march, vol. LXXX, N.º1, 1998, pp. 139-171.
- Carroll, Lewis, *Alicia en el País de la Maravillas. A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Cézanne, Paul, en *Conversations with Cézanne (Documents of Twentieth-Century Art)*, Doran, Michael (ed.), University of California Press, Berkely, London, 2001.
- Chave Anna C., *Minimalism and the Rethoric of Power*, reproducido en Meyer, James (ed.), *Minimalism*, Phaidon, London, 2000, pp. 275-285. Originalmente publicado en *Arts Magazine*, January 1990.
- Cicerón, Marco Tulio, *Sobre los deberes*, Tecnos, Madrid, 2002, título original en latín *De officiis*.
- Clair, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, París, 2000.
- Clair, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Galilée, París, 1975.
- Clair, Jean, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, traducción de Camici, Maria Grazia, Capella editore, Bologna, 1979.
- Cole, Alison, *Perspective*, Dorling Kindersley, New York, 2000.
- Colpitt, Frances, *Minimal Art The Critical Perspective*, University of Washinton Press, Seattle, 1997, primera edición 1990.
- Coplans, John, *Don Judd (cat.)*, Pasadena Art Museum, Pasadena, 1971, pp. 11-17.
- Cooke, Lynne, *Donald Judd: Re-ordering Order*, en Donald Judd (cat.), Waddington Galleries, London, 1989, pp. 5-10.
- Cooke, Lynne, *Donald Judd*, en *Dia: Beacon*, Dia Art Foundation, New York, 2003, pp. 167-170.
- Cortázar, Julio, *Marcelo del Campo o más encuentros en deshora*, en *Último Round*, Siglo XXI Editores, México, 2004, pp. 163-175.
- Crone, Rainer, *Symmetry and order. Formal Logic in the Sculptures of Donald Judd*, en Donald Judd (cat.), Fundación Miró, Barcelona, 1988, pp. 61-75.

- Damisch Hubert, *L'origine de la perspective*, Flammarion, París, 1993.
- Danoff, I. Michael, *Introduction*, en *Emergence & Progression. Six Contemporary American Artists (cat.)*, The New Milwaukee Art Center, Burton & Mayer, Milwaukee, 1979, pp. 7-21.
- De Azúa, Félix, *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- De Duve, Thierry, *Performance ici et maintenant: L'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, en *Essais Datés I*, Éditions de la difference, París, 1987, pp. 159-205.
- De Duve, Thierry, *Resonantes du readymade*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- De Duve, Thierry, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, London, 1997.
- Denis, Maurice, *Cézanne*, en *The Burlington Magazine. A Centenary Anthology*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2003.
- Denis, Maurice, citado por Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986.
- De Saint-Exupéry, Antoine, *El Principito*, Planeta, Barcelona, 2008.
- Develing, Enno, *Introduction*, en *Minimal Art (cat.)*, Gemeentemuseum, La Haya, 1968, pp. 11-16.
- Dewey, John, *The Quest for Certainty*, Capricorn Books, G. P. Putnam's Sons, New York, 1960.
- Dewey, John, *Art as Experience*, Putnam's Sons, New York, 1980. Primera edición 1934.
- Dewey, John, *Preoccupation with the Disconnected*, conferencia en la Academia de Medicina de Nueva York, 1928, en *Body and Mind, The Collected Works of John Dewey: Later Works Volume 3: 1927-1928. Essays, Reviews, Miscellany*, pp.25-40, reproducido en www.alexandercenter.com/jd/johndeweydisconnect.html, 08-2009.
- Dia Art Foundation, *Dia Center For The Arts Acquires Landmark 1976 Work by Donald Judd. Grant from Brown Foundation Supports Dia's Acquisition*, en *Dia Center for the Arts press release 3/18/99*, reproducido en, <http://www.diabeacon.org/dia/press/judd.html>, 07-2009.
- Didi-Huberman, George, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997. Primera edición en francés 1992.
- Doran, Michael (ed.), *Conversations with Cézanne*, traducido por Julie Lawrence Cochran, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001.
- Duchamp, Marcel, conferencia en el Simposio *Art and Assemblage*, Museo de Arte Moderno, New York, grabación realizada el 19 de octubre de 1961, en www.wps1.org/include/shows/moma.html, 12-2008.
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, *Ecrits*, Sanouillet, Michel (ed.), Flammarion, París, 1994.
- Dwan, Virginia, Carta dirigida a John Canaday, 13 de octubre de 1966, Archivos del American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Dwan Gallery, Los Angeles and New York, records, 1959-1971.

- Elger, Dietmar, *Introduction (to Don Judd, colorist)*, en Elger, Dietmar (ed.), *Donald Judd Colorist* (cat.), Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp.11-31.
- Engler, Martin, *Specific Objects - The Illusion of Factuality*, en Elger, Dietmar (ed.), *Donald Judd Colorist* (cat.), Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp.53-77.
- Fer, Briony, *Judd's specific objects*, en *On abstract art*, Yale University Press, New haven, London, 2000, pp. 131-151.
- Flückiger, Urs Peter, *Donald Judd Architecture in Marfa, Texas*, Birkhäuser Verlag AG, Basel, Boston, Berlín, 2007.
- Fontana, Lucio, *Defiendo mis tajos*, reproducido en <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html>, 04-2009. Originalmente publicado en *Una domanda sull'arte contemporanea. Perché non capiamo?*, en *La Nazione*, Florencia, 24 de junio de 1966, Supplemento N.º1 - L'uomo - le arti - il sapere, p. 21.
- Foster, Hal, *The Reception of the Sixties*, round table discussion, October 69, Summer, 1994, pp. 3-21.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo Veintiuno Editores, México, Madrid, Bogotá 1979, primera edición en francés 1966.
- Foucault, Michel, *La pintura de Manet, Alpha Decay*, Barcelona, 2004.
- Foucault, Michel, *This is not a pipe*, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1983.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, *Artforum*, vol.5, Nº 10, Junio, 1967, reproducido en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A critical Anthology*, E. P. Dutton & Co. Inc., New York, 1968, pp. 116-147.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, en *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1998, pp. 148-172.
- Fried, Michael, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (cat.), Fogg Art Museum, Cambridge, Mass, Apr. 21- May 30, 1965, reproducido en Fried, Michael, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1998, pp. 213-268.
- Frontisi-Ducroux, *L'oeil et le miroir*, en Françoise, en Frontisi-Ducroux, F. y Vernant J., *Dans l'oeil du miroir*, Editions Odile Jacob, París,1997.
- Fuchs, Rudi H., *Donald Judd (Artist at Work)*, en *Donald Judd* (cat.), Serota, Nicholas (ed.), Tate Modern, Londres, 5 Feb- 25 Apr, 2004, pp. 12-25.
- Fuchs, Rudi H., *Master Judd*, en *Donald Judd Prints and Works in Editions* (cat. Raisonné), Shellmann, Jorg., Jitta, Mariette J., (ed.), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993, pp.13-15.
- Fuchs, Rudi, *The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert*, en *Donald Judd Architecture Architektur*, Hatje Cantz, Germany, 2003, pp. 85-89.
- Gablik, Suzi, *Magritte*, New York Graphic Society, Boston, 1976.
- Gablik, Suzi, *Don Judd: Drawings 1956-1976*, en *Studio International*, 193, January, 1977, pp. 64-65.
- Gaido Allen, Melissa Susan, *From the Dia to the Chinati Foundation: Donald Judd in Marfa, Texas 1979-1994*, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services, 1996.

- Gideon, Sigfried, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.
- Glaser, Bruce, *New Nihilism or New Art?*, Entrevista con Stella Judd y Flavin, 1964, reproducido en Meyer, James (ed.), *Minimalism*, Phaidon, London, 2000, pp. 197-201.
- Glaser, Bruce, *Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser Edited by Lucy R. Lippard*, reproducido en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A critical Anthology*, E. P. Dutton & Co. Inc., New York, 1968, pp. 148-164.
- Goldstein, A. y Mark, L. (ed.), *A Minimal Future?: Art as Object 1958-1968 (cat.)*, The Museum of Contemporary Art MOCA, MIT Press, Cambridge, 2004.
- Gombrich, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 1997, primera edición en inglés 1950.
- Goossen, E. C., *Two Exhibitions*, en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A critical Anthology*, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968, pp. 165-174.
- Goossen, E. C., *8 Young Artists (cat.)*, The Hudson River Museum, New York, 1964
- Gopnik, Blake, *Outside The Box; Donald Judd's Simple Forms Contain a World of Differences*, The Washington Post, 03-27-2004, reproducido en, <http://www.highbeam.com>, 05-2005.
- Gray, Cleve, *Marcel Duchamp 1887-1968*, en *Art in America*, vol. 57, Nº 4, july-august, 1969.
- Greenberg, Clement, *Post-Painterly Abstraction (cat.)*, Los Angeles County Museum of Art, 1964, s/n.
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 al 4, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1995.
- Greenberg, Clement, *The New Sculpture*, en *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 2, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 313-318.
- Greenberg, Clement, *American-Type Painting*, en *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950-1956*, vol. 3, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 217-235.
- Greenberg, Clement, *Feeling is All*, en *Collected Essays and Criticism*, vol. 3, 1995, pp. 99-105.
- Greenberg, Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, en *Collected Essays and Criticism*, vol. 1, 1995, pp. 5-22.
- Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, en *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 85-93.
- Greenberg, Clement, *Recentness of sculpture*, en *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950-1956*, vol. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 250-256.
- Greenberg, Clement, *Autonomies of Art*, en *Moral Philosophy and Art Symposium*, Mountain Lake, Virginia, October, 1980, transcrito en, www.sharecom.ca/greenberg/autonomies.html, s/n, 08-2007.
- Guilbaut, Serge, *How New York Store the Idea of Modern Art*, Traducción Goldhammer, Arthur, The University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1983.

- Haskell, Barbara, *Doanld Judd: Beyond Formalism*, en Donald Judd (cat.), Whitney Museum of American Art, W.W. Norton & Company, New York, London, 1988, pp. 17-151.
- Haskins, Casey, *Kant and the Autonomy of Art*, en The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Temple University, Philadelphia, Vol.47, N.º 1, winter 1989, pp. 43-54.
- Heidegger, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, La Editorial Virtual, en, http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Heidegger/Heidegger_ConstruirHabitarPensar.htm, s/n, 08-2009.
- Heidegger, Martin, Parménides, Akal, Madrid, 2005.
- Hegel, G. W. F., Fenomenología del Espíritu, México, FCE, 1985.
- Heller, Ben, *Introduction*, en Toward a New Abstraction (cat.), The Jewish Museum, New York, 1963.
- Hinton, Charles Howard, The fourth dimension, Kessinger Publishing, Whitefish, MT, 1997. Facsímile de la edición de 1904.
- Hospers, John, Introductory Readings in Aesthetics, The free Press, New York, 1969.
- Hutchinson, Meter, *Mannerism in the Abstract*, en Art and Artists en 1966, posteriormente reproducido en Battcock, Gregory (ed.), Minimal Art. A critical Anthology, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968, pp. 187-194.
- Hugnet, Georges, *In the Light of Surrealism*, en Fantastic Art, Dada, Surrealism (cat.), Barr, Alfred (ed.), The Museum of Modern Art, New York, 1968, primera edición, 1936.
- Imbernón García, María José, Degas, La era de los impresionistas, Globus Comunicación, Madrid, 2005.
- Irwin, Robert, Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art, The Lapis Press, Larkspur, CA., 1985.
- Ivars, J. F., *La formación de la historiografía*, en Bozal, Valeriano (ed.), Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I, Visor, Madrid, 1996.
- Janhsen, Angeli, *Discusión with Donald Judd* (seminario), en Donald Judd (cat.), Kunstverein, St. Galen 1990, pp. 50-56.
- Jitta, Mariette J., *On Series*, en Donald Judd Prints and Works in Editions (cat. Raisonné), Shellmann, Jorg y Jitta, Mariette J., (ed.), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993, pp. 24-29.
- Judd, Donald, *Black, White, and Gray*, en Arts Magazine 38: 6, Marzo, 1964, reproducido en Judd, Donald, Complete Writings 1959-1975, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New Cork University Press, Halifax, New York, 2005, pp. 117-119.
- Judd, Donald, Donald Judd, (cat.) Galerie Maeght Lelong, repères. Cahiers d'art contemporain N.º 36, París, Zurich, New York, 1987, pp. 9-10.
- Judd, Donald, *Dutch Interview*, entrevista inédita, 1992, citado por Gaido Allen, Melissa Susan, From the Dia to the Chinati Foundation: Donald Judd in Marfa, Texas 1979-1994, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services, 1996.
- Judd, Donald, *Art and Architecture*, en Donald Judd Architecture Architektur, Hatje Cantz, Germany, 2003, pp. 24-28.
- Judd, Donald, *On defense of my work*, en Donald Judd, Complete writings 1975-1986, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987, pp. 9-10.

- Judd, Donald, *21 February 93*, en Donald Judd Large-Scale Works (cat.), The Pace Gallery, New York, 1993, pp. 9-13.
- Judd, Donald, *Statement for the Chinati Foundation / La Fundación Chinati*, en Donald Judd Selected Works 1960-1991 (cat.), Umezú, G., Hirano, I., Ogawa, H., Osaki, S., Tahira, A., (ed.), The Museum of Modern Art Saitama y Siga, 1999, pp. 119-120.
- Judd, Donald, *Some aspects of color in general and red and black in particular*, en Elger, Dietmar (ed.), Donald Judd Colorist (cat.), Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp. 79-116.
- Judd, Donald, *Abstract Expressionism*, en Chinati Foundation newsletter vol. 6, The Chinati Foundation, Marfa, 2001, pp. 7-13.
- Judd, Donald, *Marfa, Texas*, en Chinati Foundation newsletter vol. 2, The Chinati Foundation, Marfa, 1996, pp. 19-23.
- Judd, Donald, Complete Writings 1959-1975, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New Cork University Press, Halifax, New York, 2005.
- Judd, Donald, *A long discussion not about master-pieces but why there also so few of them, Part I*, en Art in America, Sep., 1984, pp. 9-19.
- Judd, Donald, *A long discussion not about master-pieces but why there also so few of them, Part II*, en Art in America, Oct., 1984, pp. 9-15.
- Judd, Donald, *Interview with Margot Willett*, grabación, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 1968.
- Judd, Donald, *Donald Judd interview*, conducida por Hooton, Bruce, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, Feb., 3, 1965, pp. 1-11.
- Judd, Donald, *Don Judd: an interview with John Coplans*, en Don Judd (cat.), Pasadena Art Museum, California, 1971, pp. 19-44.
- Judd, Donald, *It's hard to find a good lamp*, en Design ≠ Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread (cat.), Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, 2004, pp. 189-196.
- Judd, Donald, *John Chamberlain*, en John Chamberlain: New Sculpture (cat.), Pace Gallery, New York, 1989, pp. ix-x.
- Judd, Donald, *On Installation*, reproducido en Meyer, James Ed., Minimalism, Phaidon, London, 2000, pp. 266-268.
- Judd, Donald, *Monument to the Last Horse*, en Chinati Foundation newsletter vol. 1, The Chinati Foundation, Marfa, 1995, pp.7-9.
- Judd, Donald, *Russian Art in Regard to Myself*, en Chinati Foundation newsletter vol. 7, The Chinati Foundation, Marfa, 2002, pp.10-12. Originalmente publicado bajo el título *On Russian Art and Its Relation to My Work*, en Art Journal 41, Autumn 1981, pp. 249-250; posteriormente reproducido en Donald Judd: Complete Writings 1975-1986, Eindhoven, The Netherlands: Van Abbemuseum, 1987, pp.14-18; y reproducido bajo el título *Russian Art in Regard to Myself*, en Donald Judd, The Moscow Installation (Cologne, Germany: Galerie Gmurzynska), 1994, pp. 18-20.
- Judd, Donald, *Is Easel Painting Dead?*, Rose, Barbara, (Moderadora), Transcripción del Simposio, Loeb Center, New York University, November, 1966, Archivos del American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., pp. 1-40.

- Judd, Donald, *The New Sculpture*, McShine, Kynaston (Moderadora), Transcripción del Simposio de la exposición *Primary Structures*, Jewish Museum, May 2, 1966, New York, Archivos del American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., s/n.
- Judd, Donald, *In defense of my Work*, en Donald Judd Selected Works 1960-1991 (cat.), Umezu, G., Hirano, I., Ogawa, H., Osaki, S., Tahira, A., (ed.), The Museum of Modern Art Saitama y Siga, 1999, p. 186.
- Judd, Donald, *12 March 86*, citado por Raskin, David Barry, en Donald Judd's Skepticism, Ann Arbor, UMI Reserch Press, 1999, p. 71.
- Judd, Flavin, *El camino de las casas*, en Donald Judd Selected Works from the Judd Foundation (cat.), Christie's, New York, 9-10 may, 2006, pp. 16-17.
- Judd Foundation,
http://www.juddfoundation.org/about_us.htm, 05-2009.
- Kant, Inmanuel, *Crítica del juicio*, Espasa, Madrid, 1997, primera edición en alemán 1790.
- Kaprow, Allan, *Essamblages, Enviroments & Happenings*, Abrams, New York, 1966.
- Kellein, Thomas, Donald Judd. The Early Work 1955-1968 (cat.), Kunsthalle Bielefeld, D. A. P., New York, 2002.
- Kohn, Adrian, *Judd on politics, Judd on phenomena. (Complete Writings, 1959-1975)*, en Art Journal, winter, 2005, p.122, reproducido en, <http://www.highbeam.com>, 05-2005.
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosphy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Guericio, Gabriele (ed.), The MIT Press, Cambridge, London, 1991.
- Kramer, Hilton, *New York: The Season Surveyed*, en Art in America, N.º 3, 1964, pp. 108-115.
- Kramer, Hilton, *Primary Structures-The New Anonymity*, en The New York Times, (1857-Current file), May, 1, 1966, ProQuest Historical Newspapers The New York Times, p. 147.
- Krauss, Laurence M., *Hidding in the Mirror*, Viking Penguin, New York, 2005.
- Krauss, Laurence M., *From Flatland to Picasso*, en Hidding in the Mirror, Viking Penguin, New York, 2005, pp. 72-90.
- Krauss, Rosalind, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, en Artforum, Mayo 1966, pp.24-26.
- Krauss, Rosalind, *Problems of Criticism. X*, en Artforum, November, 1971, pp. 68-71.
- Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, primera edición 1977.
- Krauss, Rosalind, *The Material Uncanny*, en Donald Judd Early Fabricated Work (cat.), Pace Wildenstein, New York, 1998, pp. 7-13.
- Krempel, U., y Kob, E., *Forword*, en Elger, Dietmar (ed.), Donald Judd Colorist (cat.), Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp.7-9.
- Kuspit, Donald, *Donald Judd*, en Artforum, 23, February, 1985, pp. 92-93.
- Kuspit, Donald, *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2004.
- Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan: Libro 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*,

- Paidós, Buenos Aires, 2003. Originalmente publicado en francés en 1973.
- Le Corbusier, *El espacio indecible*, en Revista de Crítica Arquitectónica, DC, N.º 1, Barcelona, sept., 1998, pp. 45-55, publicado originalmente bajo el título *L'espace indecible*, en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número extraordinario de abril de 1946, pp. 9-17.
- Le Corbusier, *El espacio inefable*, reproducido en http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=42&pag=5#, 12-2007, traducido por Pérez Colina, Marisa, publicado originalmente bajo el título *L'espace indecible*, en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número extraordinario de abril de 1946, pp. 9-17.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998. Primera edición en francés 1923.
- Leeman, Fred, *Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art and illusion*, H. N. Abrams, New York, 1976.
- Lerup, Lars, *After the City*, The MIT Press, Cambridge, 2001.
- Liebmann, Lisa, *Donald Judd*, en *Artforum*, 20, January, 1982, p. 76.
- Lippard, Lucy R., *After a Fashion - The Group Show*, en *The Hudson Review*, New York, Winter, 1966-1967, pp. 621-626.
- Lippard, Lucy R., *Rejective Art*, en *Art Internacional*, Vol. IX, Nº 6, September, 1965, reproducido en Lippard, Lucy, *Changing. Essay in Art Criticism*, E.P. Dutton, New York, 1971, pp. 141-153.
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Winkler, Kenneth P. (ed.), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1996.
- Lyotard, Jean-Francois, *ANIMA MINIMA*, en *Moralidades posmodernas*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 161-170.
- Magritte, René, *Two Letters by René Magritte*, reproducido en Foucault, Michel, *This is Not a Pipe*, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1983.
- Magritte, René, citado por Gablik, Suzi, *Magritte*, New York Graphic Society, Boston, 1976.
- Maiorino, Giancarlo, *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grottesque*, The Pennsylvania State University Press, University Park, London, 1991.
- Malevich, Kasimir, *The Non-Objective World. The Manifiesto of Suprematism*, Dover Publications, Mineola, N. Y., 2003.
- Mallarmé, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Bertrand Marchal, (ed.), Gallimard, París, 2003.
- Marchán Fiz, Simón, *La Historia del Cubo: Minimal Art y Fenomenología* (cat.), Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1993, pp. 15-47.
- Marías, Julián, *Breve tratado de la ilusión*, Alianza Editorial, Madrid, 2006. Primera edición 1984.
- Martin, Tim, *Judd's badge*, en *Sculpture and Psychoanalysis*, Taylor Brandon (ed.), Ashgate, Burlington, 2006, pp. 53-68.
- Mellow, James, *On Art. Hostage to the Gallery*, en *The New Leader*, March, 14, 1966, pp. 32-33.

- Mellow, James, *Everything Sculpture Has, My Work Doesn't*, en The New York Times, March 10, 1968, pp. 25-26.
- Méré, Antoine Gombaudo Chevalier de, *Maximes sentences et réflexions morales et politiques*, Estienne Du Castin, París, 1687, reimpresión del texto original en microfilm.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 2000, primera edición en francés, 1948
- Meyer, Franz, "Specific Objects", *Minimal Art and Don Judd*, traducido por Bird, Andrew, en Donald Judd (cat.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Edition Cantz, Baden-Baden, 1989, pp. 58-63.
- Meyer, James (ed.), *Minimalism*, Phaidon, London, 2000.
- Meyer, James, *Minimalism art and polemics of the sixties*, Yale University Press, New Haven, London, 2001.
- Meyer, James, *The Mirror of Fashion*, en Artforum, may, 2001, reproducido en <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-75914273.html>, 06-2009.
- Meyer, James Sampson, *The genealogy of minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt and Robert Morris*, Ph.D. Tesis, Johns Hopkins University, 1988, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services, 1997.
- Millet, Catherine, *La Petite loguique de Donald Judd*, Artpress, November, 1987, pp. 4-10.
- Milman, Miriam, *Prologue à une exposition*, en Le Trompe-L'oeil: Plus vrai que nature?, Musée de Brou, Artlys, Versailles, 2005.
- Mollet-Viéville Ghislain, *Donald Judd "Asier inoxydable"*, en <http://www.conceptual-art.net/dj.html>, 05-2005.
- Morgan, Robert C., *Rethinking Judd*, en Sculpture Magazine, Vol.20, No.3, April, 2001, reproducido en <http://www.sculpture.org/documents/scmag01/april01/judd/judd.shtml>, 06-2005.
- Morris Robert, *Lectures on Architecture*, Kindle Edition, Old Classics, August 19, 2009.
- Morris, Robert, *Notes on Sculpture*, reproducido en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968, pp. 222-235.
- Muller, Gregoire, *Donald Judd Ten Years*, Arts Magazine, February, 1973, pp. 5-42.
- Murch, Walter, *The Tiger's Eye*, Volume 1, N.º 4, 1948, citado por Myers, Winslow, en *The Recreated Image: Walter Murch at Sixty*, <http://www.winslowmyers.com/main.php?page=writings&page2=murch>, 06-2009.
- Nemiroff, Diana, *3x3 Flavin Andre Judd (cat.)*, National Gallery of Canada, Ottawa, 2003, pp. 3-29.
- Noever, Peter (ed.), *Donald Judd Architecture (cat.)*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003.
- Oliveira, N., Oxley N., Petry, M., *Installation Art*, Thames and Hudson Ltd., London, 1994.
- Panofsky, Erwin, *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait*, en The Burlington Magazine, A Centenary Anthology, New Haven, London, 2003, pp. 42-49.
- Parsy, Paul-Hervé, *Art Minimal*, Centro Georges Pompidou, París, 1992.

- Peirce, Charles S., *The Essential Peirce, Volume 2 (1893-1913)*, The Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1998.
- Peirce, Charles S., *Chance, Love, and Logia. Philosophical Essays*, University of Nebraska Press, Lincoln, London, 1998.
- Pérez Carreño, Francisca, *Arte e ilusión*, en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Visor, Madrid, 1996, pp. 252-263.
- Perreault, John, *A Minimal Future?. Union-Made. Report on a Phenomenon*, en *Arts Magazine*, March, 1967, pp. 26-31.
- Perry, Ralph B., *General Theory of Value*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1950.
- Perry, Ralph B., *Realms of Value. A Critique of Human Civilization*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1954.
- Platón, *La Republica*, Libro Décimo, Panamericana Editorial, Bogotá, 1993.
- Platón, *Diálogos. Libros I-VI*, Gredos, Madrid, 1999.
- Plinio. *Textos de Historia del arte*, Torrego, Esperanza, (trad.), Rústica Ed. A. Machado, Madrid, 2001.
- Poetter, Jochen, *Back to Clarity, Interview with Donald Judd*, en Donald Judd (cat.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Edition Cantz, Baden-Baden, 1989, pp. 87-104.
- Poetter, Jochen, *Hermetic and Open - Precision and Beauty. Donald Judd at the Kunsthalle Baden Baden*, traducido por Gilbert, Mary Fran, en Donald Judd (cat.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Edition Cantz, Baden-Baden, 1989, pp. 33-50.
- Priest, Christopher, *The prestige*, Tom Doherty Associates, New York, 2006, primera edición 1995.
- Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp El amor y la muerte incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, primera edición 1993.
- Raskin, David Barry, *Donald Judd's Skepticism*, Ann Arbor, UMI Reserch Press, 1999.
- Raskin, David, *Judd's Moral Art*, en Serota, Nicholas, (ed.), Donald Judd (cat.), Tate Modern, Distributed Art Publishers, New York, 2004, pp. 79-95.
- Raskin, David, *The Shiny Illusionism of Krauss and Judd*, en *Art Journal*, March, 2006, pp.6-21, reproducido en, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-15571758_ITM?email=deriva_dos@yahoo.com&library_10-2006.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 1992.
- Rember, Craig, *Entrevista sostenida con el autor por correo electrónico*, 22 de octubre de 2008.
- Rewald, John, *Georges Seurat*, Kessinger Publishing, Montana, 2006.
- Riegl, Alois, *Late Roman art industry*, G. Bretschneider, Roma, 1985.
- Riegl, Alois, *Historical Grammar of the Visual Arts*, Zone Books, New York, 2004.
- Rose, Barbara, *Donald Judd*, en *Artforum*, june, 1965, pp.30-32.
- Rose, Barbara, *ABC Art*, en *Art in America*, Oct./Nov., 1965, reproducido en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art A*

- critical Anthology, E. P. Dutton & CO. Inc., New York, 1968, pp. 274-297.
- Rose, B. y Sandler, I., *Sensibilities of the Sixties*, Art in America, 55:1, January/february, 1967, pp. 44-57.
- Rose, Barbara, *The Single Image: Minimal, Literal, and object Art*, en American Art Since 1900: A Critical History, Praeger Publishers, New York, 1976, p. 202-240.
- Rubert de Ventós, Xavier, El arte ensimismado, Anagrama, Barcelona, 1997. Primera edición 1963.
- Sandler, Irving, *The New Cool Art*, en Art in America, 53, January, 1965, pp. 96-101.
- Santayana, George, The Life of Reason, vol. 1, Dover Publications, New York, 1980.
- Santayana, George, El sentido de la belleza, Tecnos, Madrid, 2002.
- Saunders, Frances Stonor, The Cultural Cold War. The Cia and the Worlrd of Arts and Letters, The New York Press, New York, 1999.
- Schapiro, Meyer, *The Nature of Abstract Art*, en Modern Art 19th and 20th Centuries, George Braziller, New York, 1982, pp. 185-212.
- Schjeldahl, Peter, The Hydrogen Jukebox. Selected Writings of Peter Schjeldahl 1978-1990, Malin, Wilson (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1993.
- Schjeldahl, Peter, *The Prophet. Malevich's revolution*, en The New Yorker, Junio 2, 2003, www.newyorker.com/archive/2003/06/02/030602craw_artworld_s/n_05-2007.
- Schneider, Pierre, The World of Manet 1832-1883, Time-Life Books, New York, 1968.
- Schneider, Pierre, Petite histoire de l'infinite en peinture, Hazan, Paris, 2001.
- Schwarz, Arturo, The complete works of Marcel Duchamp, Delano Greenidge Editions, New York, 2000.
- Serota, Nicholas, *Donald Judd: A Sence of Place*, en Donald Judd (cat.), Serota, Nicholas (ed.), Tate Modern, Londres, 5 Feb – 25 Apr, 2004, pp.99-110.
- Serota, Nicholas, (ed.), Donald Judd (cat.), Tate Modern, Distributed Art Publishers, New York, 2004.
- Shellmann, Jorg, Jitta, Mariette J., (ed.), Donald Judd Prints and Works in Editions (cat. Raisonné), Edition Schellmann, Cologne-New York, 1993.
- Shiff, Richard, *Donald Judd: Fast Thinking*, en Donald Judd Late Work (cat.), Pace Wildenstein, New York, 2000, pp. 4-23.
- Shiff, Richard, *A Space of One to One*, en Donald Judd (cat.), Pace Wildenstein, New York, 2002, pp. 5-23.
- Shiff, Richard, *Donald Judd, Safe from the Birds*, en Serota, Nicholas, (ed.), Donald Judd (cat.), Tate Modern, Distributed Art Publishers, New York, 2004, pp. 29-61.
- Shiff, Richard, *Space is made*, en Donald Judd Single Stacks 1964-1969 (cat.), Van de Weghe Fine Art, New York, 2004, pp. 8-13.
- Shiff, Richard, *Judd through Oldenburg*, en Tate's Online Research Journal, Tate Papers, Autumn, 2004, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04autumn/shiff.htm>, pp.1-17, 06-2009.

- Smith, Roberta, Donald Judd (catalogue raisonné), National Gallery of Canada, Ottawa, 1975, pp.3-31.
- Smith Roberta, *Multiple Returns*, en *Art in America*, 70, March, 1982, pp. 112-114.
- Smithson, Robert, *Donald Judd*, en *7 Sculptors* (cat.), Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1965, pp. 13-16. Posteriormente reproducido en, *Donald Judd Early Fabricated Work* (cat.), Pace Wildenstein, New York, 1998, pp. 14-15.
- Smithson, Robert, *The Crystal Land (1966)*, en *Donald Judd Early Fabricated Work* (cat.), Pace Wildenstein, New York, 1998, pp. 16-17.
- Smithson, Robert, *Entropy and the New Monument*, en *The Writings of Robert Smithson*, Holt, Nancy (ed.), New York University Press, New York, 1979, pp. 9-18. Originalmente publicado en *Art Forum*, 4: 10, June, 1966, pp. 26-31.
- Smithson, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, Holt, Nancy (ed.), New York University Press, New York, 1979.
- Smithson, Robert, *Robert Smithson and Nancy Holt Papers*, Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1905-1987, microfilm, carril 3834, pp. 687-1010.
- Smithson, Robert, *Untitled*, en *Robert Smithson and Nancy Holt Papers*, Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 1905-1987, microfilm, carril 3834, pp. 687-703.
- Smithson, Robert, *The Search for the Elusive Edge. QUASI-SOLIDS*, en *Robert Smithson and Nancy Holt Papers*, Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1905-1987, microfilm, carril 3834, pp. 836-838.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Santillana, Madrid, 1996. Primera edición en inglés, 1961.
- Stanton, Domna, *The Aristocrat as Art: The Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century Literature*, Columbia University Press, New York, 1980.
- Stankiewicz, Richard, *Judd Sculpture*, transcripción de entrevista, de la que se utilizaron segmentos para el documental *Four Sculptors*, 1973, en Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Richard Stankiewicz papers, 1948-1984, microfilm, carril 3748, pp. 1-27.
- Starobinski, Jean, *L'Oeil vivant*, Éditions Gallimard, París, 1961.
- Stella, Frank, *Working Space*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1986.
- Stelzer, Otto, *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Stevens, Wallace, *Anecdote of the jar*, en *Collected Poems*, Vintage Books Editions, New York, 1990, pp. 76. Originalmente publicado en 1954.
- Stockebrand, Marianne, *Catalogue*, en Serota, Nicholas, (ed.), *Donald Judd* (cat.), Tate Modern, Distributed Art Publishers, New York, 2004, pp. 161-245.
- Stoichita, Victor I., *The Self-Aware Image. An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Szarkowski, John, *The Museum of Modern Art at Mid Century: At Home and Abroad. Studies in Modern Art, No.4*, The Museum of Modern Art, New York, 1994.

- Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.
- Taylor, Paul, *interview with Donald Judd*, en *Flash Art Internacional*, N.º 134, May, 1987, pp. 35-37.
- Teysse, Bernard, *Le roman de l'origine*, Gallimard, Paris, 1997.
- Tillim, Sidney, *Letters*, reproducido en Judd, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New Cork University Press, Halifax, New York, 2005, p. 81.
- Torczyner, Harry, *Magritte Ideas and Images*, Harry N. Abrams, New York, 1979.
- Tuchman, Maurice, *Introduction*, en *American Sculpture of the Sixties* (cat.), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967, pp. 10-12.
- Tuchman, Phyllis, *An interview with Donald Judd*, realizada el 4 de junio de 1976, en *Chinati Foundation Newsletter*, 12/vol. 12, 2007, pp.52-57.
- Umezu, Gen, *The Purification of Experiences - On the Art of Donald Judd*, en *Donald Judd Selected Works, 1960-1991* (cat.), Umezu, G., Hirano, I., Ogawa, H., Osaki, S., Tahira, A., (ed.), The Museum of Modern Art Saitama y Siga, 1999, pp. 82-87.
- Valéry, Paul, *Degas Manet Morisot*, Bollingen Series XLV-12, Panteón Books, New York, 1960.
- Varian, Elayne H., *Forward and Acknowledgement*, en *Art in Progress: The Visual Development of a Structure* (cat.), Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, New York, 1966, s/n.
- Vernant, Jean-Pierre, *L'Individu, la Mort, L'Amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, París, 1989.
- Virilio, Paul, *Architecture Principe*, en Johnston, Pamela (ed.), *The Function of the oblique. The architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969*, AA Documents 3, AA Publications, London, 1996, pp 11-13.
- Wagstaff, Samuel J., Jr., *Paintings to Think About*, en *Art News*, January, 1964, reproducido en Meyer, James (ed.), *Minimalism*, Phaidon, London, 2000, pp. 202-203.
- Wallis, Brian, *Notes on (Re)viewing Donald Judd's Work*, en *Donald Judd Eight Works in Three Dimensions* (cat.), Knight Gallery, Charlotte, 1984, s/n.
- Weiss, Alen S., *Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics*, Princeton Architectural Press, New York, 1995.
- Wildenstein, Daniel, *Monet*, Taschen, Köln, 1996.
- Wilson, Richard G., *Forward*, en Flückiger, Urs P., *Donald Judd Architecture in Marfa, Texas*, Birkhäuser Verlag AG, Basel, Boston, Berlin, 2007, pp. 19-23.
- Wollheim, Richard, *Minimal Art*, en *Arts Magazine*, January, 1965, pp. 26-32.

ÍNDICE DE NOMBRES

A

Adorno 5, 313.
Agee 132, 173, 242-243, 245, 259, 296, 313.
Alexandrian 68, 313.
Albers 106, 120, 138, 252, 313.
Alloway vii, xxiii-xxiv, xxxi, 121, 313.
Anderson 124.
Andre vi-vii, xix, xxii, xxv-xxviii, xxxv-xxxvi, 224, 265, 273, 313, 323.
Apelles 20, 74-35, 42, 304.
Apollinaire 47, 60, 313.
Arasse 22-23, 313.
Arcimboldo 59-62, 64, 322.
Arnheim 187, 199-200, 207, 313.
Arp xv, 79-80, 116-117.
Artschwager xxii.
Aurier 57, 313.
Azara xlv, 28, 313.

B

Bachelard 77, 201, 304, 314.
Baer xxvii.
Baker, E. 131, 211-213, 314.
Baker, K. xvii, 138-139, 314.
Baltrusaitis 291, 314.
Bannard vii, xix, xxxv.
Barr Jr. 59, 81-82, 314, 319.
Barry vii.
Barthes 60, 314.

Bataille 30, 38, 314.
Batchelor xliii, 314.
Battcock vii, x, xviii, xxxii, xxxv-xxxvi, 313-314, 317-319, 323-324.
Baudelaire 27, 34-36, 39, 58, 314.
Beckett xxv.
Bell xix, xxii.
Benjamin 39, 131, 314.
Berger xlv, 233, 242, 314-315.
Bergson 196, 214-217, 237, 314.
Berkeley 222.
Bernard, É. 45.
Bernard, T. 28, 327.
Bernini 223.
Beuchot 201, 314.
Bladen xxii, xxxiii.
Bochner xxviii, xxxiii, 121, 123, 314.
Bois 130, 215, 245, 314.
Bolus xxii.
Bontecou xvi, 149-150, 274, 276, 302.
Borges xxv.
Bosh 242, 315.
Bozal 48, 319, 324.
Buonarrotti 28, 308.
Brach xiii.
Brancusi xv.
Braque 47, 315.
Brecht viii-x.
Brenner 13, 315.
Breton 64, 79, 315.
Brusati 15, 17, 315.
Buchloh 227.
Buckwalter 152, 147.
Bürger 5-6, 315.
Byars viii.

C

Cage viii.
Calligan 31, 315.
Camici 71, 315.
Canaday xxvii, 245, 316.
Carnap 218.
Caro xxii, xxxi, xxxiii, 219.
Castelli 251, 256, 258.
Cézanne xvii, 44-45, 48-46, 49, 52, 80-81, 315-316.
Chamberlain xv, 108, 148, 193, 214, 309, 320.
Chardin 253.
Chave 272-273, 276-277, 315.
Chevreul 46.
Chi 91.
Cicerón 16-17, 315.
Clair 57, 71, 315.
Colpitt 299, 315.
Cook 214-217, 315.
Coplans 98, 112, 177, 180, 205, 237, 243, 269, 315, 320.
Cortázar 272, 315.
Courbet 26-28, 57, 69-70.
Crampton xxxii.
Crone 217-218, 315.

D

Damisch 22-23, 316.
Danoff 219, 316.
Daumier 306-307.
Davis vii-viii, 1.
De Azúa 8, 316.
De Chirico 62.
De Duve 3, 89, 159, 161, 168, 221-226, 316.
De Kooning 132, 158.
Degas 40-41, 319, 327.

Del Balso 114.
De Maria xxii.
Denis 44-46, 81, 316.
De Saint-Exupéry 289, 316.
De Saint Phalle 162-163, 165.
Dewey xxxi, 166, 191, 214, 247, 260, 262-364, 316.
Develing xxxiv, 316.
Didi-Huberman 131, 136-137, 251, 285-286, 316.
Dine viii.
Di Suvero xv, 149, 247.
Downing xxiv.
Doyle xxii.
Duchamp i, iii, viii, xv-xix, xxxix-xi, xlii, 25, 56, 58, 68-75, 98,
157, 159-161, 165, 183, 250, 265, 288, 298, 307, 315-
316, 318, 324-325.
Dwan xxvii, 245, 316.

E

Elger 137, 175, 287, 300, 317, 320-321.
Engler 131, 220, 317.

F

Feeley xxxv.
Fer 214, 317.
Fiedler 48.
Flavin viii, ix-xi, xvi, xix, xxii, xxvii, xxxiii, xxxvi, 244, 265, 272-
273, 318, 323.
Flückiger 238, 298, 317, 327.
Follett viii.
Fontana 161-163, 165, 317.
Forakis xxii.
Foster 3, 105, 227, 245, 317.
Foucault 23, 32, 65-66, 317, 322.
Frankenthaler vii.

Frazier xxii.
Freud 214, 309.
Fried xxiv, xxviii-xxxi, xxxiii, xxxv, 82, 87, 102, 218-221, 230, 317.
Frontisi-Ducroux 392, 317.
Fuchs 88, 239, 297, 317.
Fuller xxv.

G

Gablik 67, 226, 317, 322.
Gabo 80.
Gauguin 45, 57, 80, 313.
Geldzahler xix.
Gerowitz xxii.
Giacometti 169.
Gideon 204, 318.
Gijsbrechts 24.
Glaser x-xi, 133, 284, 318.
Goldwater 9.
Goeritz xxxv.
Goldstein xxviii, 318.
Gombrich 11, 36, 200, 318.
Goossen vi-vii, xxxv-xxxvi, 314, 318.
Gopnik 157, 318.
Gorski xxii.
Graham xvii.
Gray, D. xxii.
Gray, C. 72, 318.
Greenberg vi, xvi-xvii, xxiv, xviii-xxxiii, 3, 9, 79, 81-85, 87, 89, 101-102, 116, 128, 168, 219-220, 223, 257, 267, 318.
Grosvenor xxii, xxxiii.
Guilbaut 85, 318.

H

Hall xxii.

Harrison 79, 313-315.
Haskell 132, 157, 208, 299, 319.
Haskins 4, 319.
Hazlett xxxii.
Hegel 5, 57, 64, 80, 225, 249, 319.
Heidegger 216, 246, 274, 319.
Heisenber 147-148.
Hélion 79.
Heller vi.
Herbin 79.
Hinman xix.
Hinton 50, 52, 319.
Hooton 136, 146, 261, 320.
Hout vii.
Huebler xxii.
Hugnet 63, 319.
Humphrey xxxv.
Husserl 218, 246.
Hutchinson xxxii, 319.

I

Imbernón García 40, 319.
Indiana viii,
Insley xix.
Irwin 286, 294, 319.
Ivars 48, 319.

J

Janhsen 151, 236, 265, 274, 319.
Jefferson 272.
Jitta 109, 121-122, 144, 186-187, 317, 319, 325.
Johanson vii, xxxvi.
Johns viii, x, xiii, xv-xvi, xxxvi, 219.
Joyce 137.

Judd, D. i, iii, v, ix-xvii, xix-xxii, xxv-xxvii, xxix, xxxiii-xxxvi, xxxix-xliv, xlvi, 10, 13, 74-75, 85, 87-103, 105-106, 108-112, 114-116, 118-124, 126-144, 146-153, 155-170, 172-174, 176-185, 187-189, 193-195, 197-209, 211-233, 235-277, 279-289, 292-302, 304, 306-311, 313, 327.
Judd, F. 310, 320.

K

Kandinsky 51, 79-81, 122-123.
Kant 4-5, 83, 89, 159, 223, 230, 316, 319, 321.
Kaprow 47, 321.
Kellein 94, 103, 172, 321.
Kelly vi, viii, xiii, xxii, xxiv, xxxiii, xxxvi.
Khlebnikov 111.
King xxii.
Kipp xxii, xxxvi.
Klein xiv, xxxii-xxxiii, 133-134.
Kob 128, 357.
Kohn 89, 321.
Kosuth 87, 266-267, 321.
Kozloff 9.
Kramer xxii, 321.
Krauss, L. 51, 69, 74, 321.
Krauss, R. 131, 159, 205-208, 213, 227, 245, 264, 266, 321, 324.
Krempel 89, 321.
Kruchenykh 111.
Kusama xvi.
Kuriloff 91.
Kuspit 51, 58, 225-226, 321.

L

Lacan 187, 301-302, 321.
Laing xxii.
Le Corbusier 50, 73, 243, 367, 322.

Leeman 13, 322.
Léger, C. 28.
Le Nôtre 283-284.
LeWitt xxii, xxv-xxviii, xxxiv, xxxvi, 265.
Lieberman viii, xxiii-xxiv, xxxvi.
Liebmann 304, 322.
Lichtenstein viii, xiii, 105-106.
Lippard vii, x, xxii, xxv-xxvi, xxxi, 207, 318, 322.
Locke 231, 322.
Lohse 88.
Louis vii, xiii, xxxvi, 102.
Lyotard 196, 322.
Lytle 93.

M

Magritte 64-69, 249, 313, 317, 322, 327.
Maiorino 62, 322.
Malévich i, iii, xix, xxiv, xxxix-xl, xlii, 25, 42, 50-56, 74-75, 115, 160, 249-250, 265, 288, 299, 322, 325.
Mallarmé 26, 322.
Manet 29-33, 37, 42, 44-45, 314-315, 317, 327.
Marchan Fiz xxxix, 308, 358.
Marías 74, 310, 32.
Martin, A. viii, xxvii-xxviii, xxxvi, 246.
Martin, T. 198-200, 309, 322.
Matisse 80.
Matiushin 111.
Matkovic xxii.
McCracken xxii.
McLuhan xxv.
McShine xxii, 321.
Mellow xxxiv, 165, 322-323.
Merleau-Ponty 215, 220, 245-246, 323.
Meyer, F. 265, 323.
Meyer, J. v, x, xii, 201, 229, 313-315, 318, 320, 323, 327.
Meyers xxii.
Michelson 227.

Milkowski vii, xxxvi.
Miller vi.
Millet 89, 250, 323.
Milman 14, 323.
Miró 80.
Moholi-Nagy 165.
Mollet-Viéville 250, 323.
Mondrian xxiv, 51, 79-80, 90, 106, 116, 146.
Monet 33, 36-40, 44, 327.
Morgan 254, 323.
Morris, R. (arquitecto) 271-272, 323.
Morris, R. (artista) viii-x, xix-xxii, xxv-xxvii, xxix, xxxiii-xxxiv, xxxiv, 95-96, 134, 136, 220-224, 226-227, 265, 271, 273, 313, 323.
Moskowitz viii.
Muller 230-232, 323.
Murch 253-254, 323.
Murray xix.
Muybridge 38, 40, 98.

N

Nemiroff xxxli, 111, 323.
Newman viii, x-xi, xiii, xiv, xvi-xvii, xxiii, xxxvi, 87, 90, 116, 118, 135-136, 143-144, 214, 255-256, 308.
Newton 214.
Noland xiii-xiv, xxiv, xxxi, xxxiii, xxxvi, 82, 93, 108, 118, 219, 317.

O

Ohlson vii, xxxvi.
O'Keeffe xxxvi.
Oldenburg xv-xvi, 118-119, 132, 232, 270-271, 275-276, 287-288, 325.
Olitski xiii, xxxi, 82, 219, 317.
Ortman xv.
Oxley 265, 323.

P

Panofsky 21-22, 323.
Parrhasios 11, 13.
Parker viii, xxxvi.
Parsy 205, 323.
Peirce 193, 225, 228, 324.
Pérez Carreño 14-15, 324.
Perreault xxviii, 324.
Perry 135, 157, 211, 229-231, 233, 249, 256, 259, 324.
Petry 265, 323.
Pevsner 80.
Phillips xxii.
Picasso 48, 51, 321.
Pinchbeck xxii.
Platón xxiv, 8, 15-16, 28, 34-36, 38, 47, 52-53, 55, 57-58, 64, 138, 146, 205-207, 209, 249, 292, 324.
Plinio 11-13, 20, 34, 42, 304, 324.
Poetter xlvi, 90, 137, 177, 222, 241, 280, 284, 299, 324.
Pollock vii, xiv, xvi, xxiii, xxxii, xxxv-xxxvi, 87, 90, 108, 132, 214, 233, 245, 257.
Poons xiii-xiv, xxxvi, 108, 147-148.
Priest 71, 324.
Protógenes 42, 304.

R

Raphael 29, 257.
Raimondi 29-30.
Ramírez 71, 324.
Raskin 89, 135, 150, 157, 208, 213, 218, 222, 229, 245-246, 261, 321, 324.
Rauschenberg viii, ix, xv-xvii, 134, 158-159, 161, 219.
Redon 58-59, 64.
Reinhardt viii, x, xiii-xiv, xvii-xviii, xxiv-xxv, xxvii, xxxii, xxxvi.
Rember 297, 306, 324.

Rembrandt 14, 308.
Resnick 109.
Rewald 46, 324.
Riegl 20-21, 35, 324.
Robbe-Grillet xxv.
Romano xxii.
Rose vii, xvii-xix, xxxii, xxxix-xlii, 91-92, 96, 219, 247, 320, 324, 325.
Rothko vii, xiii-xiv, xxiii, xxxvi, 87, 109, 116, 118, 214.
Rubén Darío 82.
Rubert de Ventós 7, 325.

S

Sandler xii-xiii, xxiv, 91-92, 325.
Santayana 189, 198, 231, 263, 304, 325.
Saunders 84, 325.
Schapiro 80-81, 325.
Shiff 13, 87-88, 100, 118, 143, 187, 225, 228-230, 232, 246, 270, 275, 325.
Schiller 5.
Schjeldahl 54, 135, 325.
Schmarsow 48.
Schneider 14, 27, 36, 39, 325.
Schwarz 70, 325.
Shellmann 109, 121-122, 185, 317, 319, 325.
Scott xxii.
Serota 229, 279-280, 314, 317, 324-326.
Serra 273.
Seurat 46, 80, 34.
Smith, B. 114.
Smith, D. xxxi, xxxvi, 118, 219.
Smith, R. 107, 114, 120, 155, 172, 174, 251, 256-258, 326.
Smith, T. vii-viii, xxii, xxv, xxx, xxxiv, xxxvi, 273, 285-286.
Smithson xxii, xxvii, xxxiii-xxxiv, xxxvi, 185, 198-199, 201-206, 235-236, 293-294, 309, 326.
Sontag 8-9, 11, 30, 326.
Stanton 17, 326.

Stankiewicz 137, 260, 308, 326.
Starobinski 293, 326.
Steiner xxvii, xxxiii-xxxiv.
Stella vi, viii-xv, xix, xxiv-xxv, xxxvi, 82, 108, 129, 133, 140-141, 226-227, 252, 273, 313, 317-318, 326.
Stelzer 40, 326.
Still xiv, xxiii, xxxvi, 87, 109, 214.
Stockebrand 193, 326.
Stoichita 24, 326.
Swain xxxvi.
Syverson vii, xxvii.
Szarkowski xxxii, 326.

T

Tadasky 114.
Tarabukin 45-46, 48-49, 51-52, 327.
Taylor 237-238, 327.
Tillim 290-291, 363.
Tobey xxxii.
Todd xxii.
Torczyner 68, 327.
Truitt viii, xxi, xxxiii.
Tucker xxii.
Tuchman, M. xxxi, 327.
Tuchman, P. 91, 165, 327.
Twombly viii.

U

Umezu 268, 320-321, 327.

V

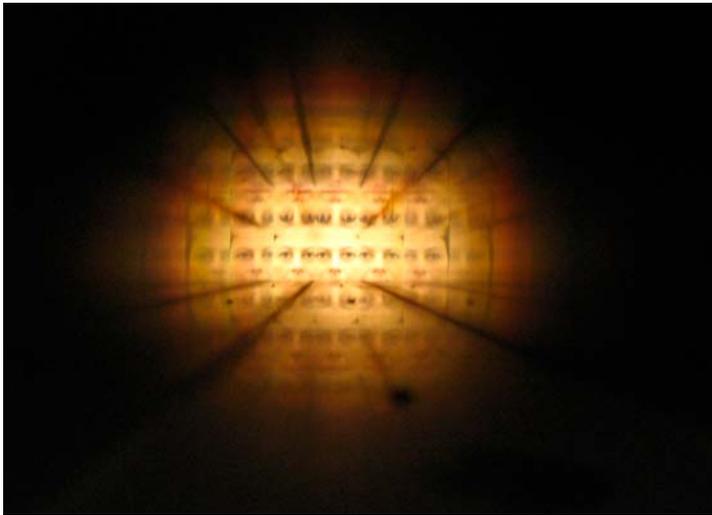
Valéry 40, 307-308, 327.
Van Buren xxii.
Van Eyck 21-22, 323.
Van Hoogstraten 14-18, 60, 315.
Vantongerloo 79.
Varian xxi, xxxiii, 327.
Vasarely xii, 128.
Velázquez 21-24.
Victor Hugo 61.
Virilio 269-270, 327.
Von Schlegell xxii.

W

Wagstaff viii-ix, xii, 327.
Waldberg 68, 313.
Wallis 68, 131, 327.
Warhol viii, xiii.
Weiss 263, 327.
Wilde 191.
Willett 229, 320.
Williams xix, xxiv.
Wilson 239, 327.
Witkin xxii.
Wittgenstein xxv.
Wolfflin 48.
Wollheim xvii-xviii, 327.
Wood 79, 313-315.
Woodham xxii.
Wormfeld xxxvi.

Z

Zeuxis 11-13, 15, 229, 232, 288-289.
Zox xix.



Arriba: Donald Judd,, Untitled, 1966-1977. Colección Sammlung Marx, Alemania.
Abajo: fotografía realizada al mirar a través de la barra horizontal.

DONALD JUDD ILUSIONISTA