

El espacio expansivo en la obra de Donald Judd*

THE EXPANSIVE SPACE IN DONALD JUDD'S WORK

O ESPAÇO EXPANSIVO NO TRABALHO DE DONALD JUDD

Lourdes Peñaranda**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 9 - Número 2 / julio - diciembre de 2014
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 169-191

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2014 | Fecha de
aceptación: 1 de septiembre de 2014. Encuentre este
artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
doi:10.11144/Javeriana.mavae9-2.eeod

*El presente artículo ha sido desarrollado como parte de la tesis de doctorado de la autora.

**Es profesora e investigadora de la Universidad del Zulia, ha publicado artículos en América y Europa sobre temas de teoría e historia del paisaje, arquitectura, arte y educación del diseño.



Resumen

Este artículo propone comprender cómo el rechazo a la perfección ilusionista de la visión centralizada de la representación se manifiesta enfáticamente durante el transcurso del siglo XX y llega a sus mayores extremos contrapuestos a través de la presentación de la realidad, para dar paso a un retorno hacia el espacio de la ilusión. La investigación se realiza a partir de una lectura entrecruzada de textos, obras y contexto inmediato a la obra de Donald Judd, para puntualizar sobre el espacio expansivo como el aspecto determinante que trae como resultado la producción de una obra que se manifiesta, a través de su propia presentación física, como una realidad inclusiva de ilusiones.

Palabras clave: espacio expansivo; Donald Judd; espacio de la ilusión; representación; abstracción

Abstract

This article aims to understand how the rejection of illusionistic perfection of centralized view of representation strongly manifested during the course of the twentieth century and reached its greatest opposing ends through the presentation of reality itself to make way for a return to space illusion. The research is conducted from a cross-linked reading texts, works, and the immediate context of Donald Judd's work, to point out on the expansive space as the determining factor that results in the production of a work that manifests itself through its own physical presentation as an inclusive reality of illusions.

Keywords: expansive space; Donald Judd; space of illusion; representation; abstraction

Resumo

Este artigo visa entender como a rejeição da perfeição ilusionista de visão centralizada da representação manifesta fortemente durante o curso do século XX e alcançou seus maiores extremidades opostas através da apresentação da própria reali-

dade para abrir caminho para um retorno à ilusão de espaço. A pesquisa é realizada a partir de uma leitura de textos de ligações cruzadas, funciona imediatamente e da obra de Donald Judd em apontar no espaço expansivo como o fator determinante que resulta na produção de uma obra que se manifesta por meio de seu próprio contexto apresentação física como uma realidade, inclusive de ilusões.

Palavras-chaves: espaço amplo; Donald Judd; ilusão de espaço; representação; abstração

NOTA INTRODUCTORIA

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 la figuración, que desde principios del siglo XX se convirtieron en una de las mayores preocupaciones de artistas y críticos, es a través del manifiesto de la *Asociación Abstraction-Création*, quienes se organizan en París, en 1931, para establecer su posición frente a la *abstracción*, la *creación* y el *arte no figurativo* (1993).

La Asociación Abstraction-Création fue fundada en París por Auguste Herbin, Jean Hélion y Georges Vantongerloo para contrarrestar no solo 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 oponían a la no-figuración. En 1932 comienzan a publicar un cuaderno titulado con el mismo nombre de la Asociación: *Abstraction-Création*; igualmente, comienzan a realizar exposiciones por toda Europa, en las que 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.

Este interés por la no-figuración –tienda esta 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, pp. 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. En la cubierta del catálogo que se muestra en la imagen 1 puede observarse el esquema de esta genealogía.

Sin embargo, Barr describe este panorama según 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 crítica; sin 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.

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

Él no dice que se ha agotado la representación, pero que el mundo material es ilusorio y ajeno al espíritu; su arte es una rebelión contra el 'materialismo' de la sociedad moderna, en la que él incluye las ciencias y el movimiento socialista. (1982, p. 204)

Pero recordemos ahora el argumento de Maurice Denis:

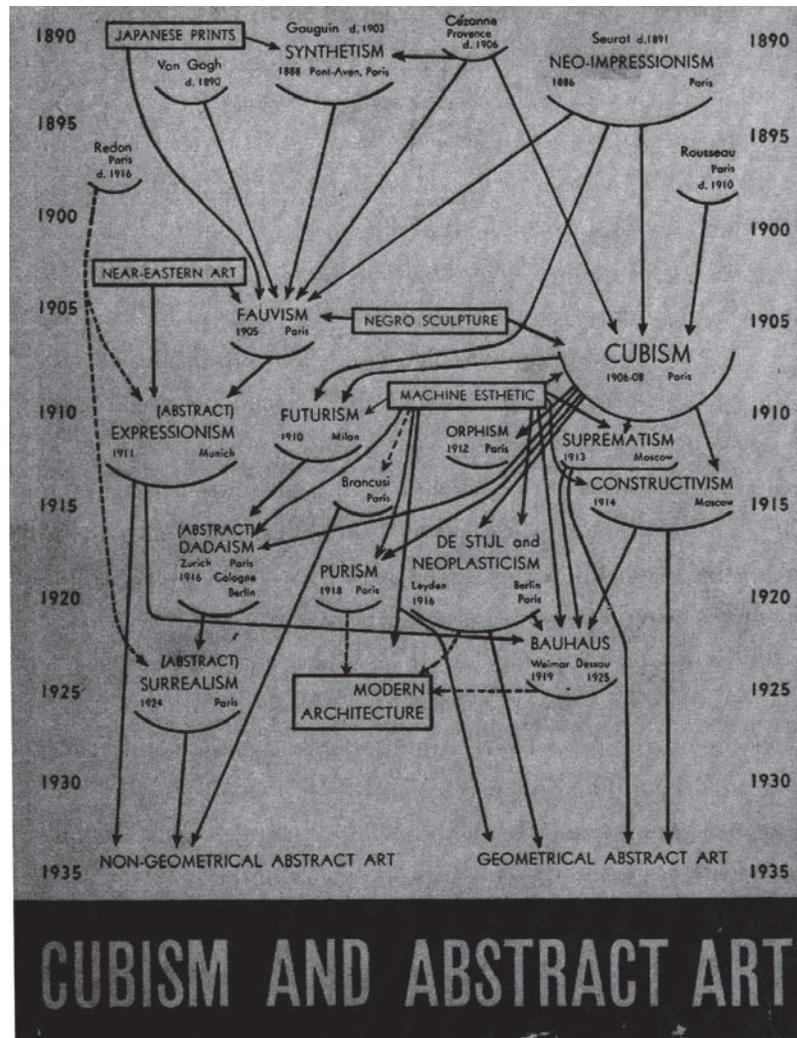


Imagen 1. Alfred H. Barr, Jr., Cubierta del catálogo de la muestra *Cubism and Abstract Art*, MOMA, Nueva York, 1936.

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. (citado en Stangos, 1986, p. 24)

Así, Denis establece la primacía del medio material de expresión ante el tema pintado que refuerza el planteamiento de Barr, solo que antes la naturaleza continuaba implícita a pesar de su distanciamiento o, mejor, de su particularización en el cuadro logrado 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 componen, expresado en la búsqueda de posibilidades para lograr su condición horizontal, aquella de la que nos hablaba Cézanne (2001, p. 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:

Por lo tanto, ya que el parecido a la naturaleza es en el mejor de los casos superfluo y en el peor molesto, podría ser también eliminado (...) Tal actitud por supuesto implica un gran empobrecimiento de la pintura, una eliminación de una amplia gama de valores, como las connotaciones sobre la temática, lo sentimental, documental, la política, lo sexual, religioso; los placeres de fácil reconocimiento; y el placer de la destreza técnica en la imitación de formas materiales y superficies. Pero en su arte, el arte abstracto prefiere el empobrecimiento a la adulteración. (1993, 362-363)

A partir de este contexto de exaltación del arte abstracto hemos estructurado el texto en tres partes; la primera ahonda en la extensión del arte abstracto y la influencia de la crítica formalista de Clement Greenberg en el desarrollo del arte abstracto norteamericano; la segunda presenta los fundamentos primarios característicos del pensamiento y obra de Donald Judd, y la tercera aborda el tema del espacio expandido en la obra de Judd como retorno al espacio de la ilusión a través de su reinención.

LA INFLUENCIA DE GREENBERG

*No queda nada en la naturaleza
a ser explorado por el arte.*

Clement Greenberg 1993, p. 203

El pensamiento de Clement Greenberg, dos décadas después del pensamiento de Barr, 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. Así lo expresa en 1980 en la conferencia realizada en el simposio *Filosofía moral y Arte*, titulada "Autonomías del Arte":

A lo que me refiero, que espero no sea tan tortuoso, es el hecho de que podemos aproximarnos y hablar del arte y la historia del arte instructivamente desde ellos mismos, como ocurriendo en un área de la experiencia que es autónoma, un lugar que no tiene que estar relacionado con ninguna otra área de la experiencia para tener sentido. Lo que acabo de decir es la expresión más radical que puedo pensar de lo que es vulgarmente llamado 'formalismo'. (2007, s.n.)

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, pp. 213-220), alegando que tanto la crítica formalista como la que se enfoca solo en el contexto histórico presentan limitaciones y ventajas. Sin embargo, 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:

El crítico formalista de la pintura moderna, entonces, también es un crítico moral: no porque todo el arte es en el fondo una crítica de vida, sino porque la pintura moderna es al menos una crítica de sí misma. (1998, p. 219)

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”¹, que se sustenta en la exaltación propiamente dicha de los componentes esenciales del medio artístico como tal, sea esta pintura o escultura, en un periodo en el que las prácticas de la pintura ilusionista o representacional se agotaban.

La “modernización” significaba para Greenberg el cuestionamiento de 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” que 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*:

La esencia de lo Moderno está, en el uso de los métodos característicos de una disciplina que critica la disciplina en sí misma, no para derribarla, sino para atrincherarla más firmemente en su propia área de competencia. (1993a, p. 85)

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 la 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 trata de la representación de la realidad externa propia del espacio tridimensional, sino la presentación de su propia bidimensionalidad.

Anteriormente, sin embargo, Greenberg había expresado en su texto titulado *American-Type Painting* 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, “(...) la misma lentitud de la evolución de la pintura como un arte moderno” (1993b, p. 217). 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 ecuánimemente dentro del discurso crítico, sin embargo, se mueve generalmente entre comentarios muchas veces ambiguos:

La pintura puede estar en la vía de una nueva clase de género, pero quizás no uno sin precedentes –ya que somos capaces ahora de mirar y disfrutar, alfombras persas como cuadros– y

lo que ahora consideramos como simplemente decorativo puede ser capaz de mantener nuestra mirada y conmovernos tanto como la pintura de caballete. (1993b, p. 235)

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 a Nueva York. Pero esta mudanza territorial posee un trasfondo de poder y control, es decir, no solo 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 “La idea que el Expresionismo Abstracto podría hacerse un vehículo para alcanzar la plenitud imperial comenzó a calar” (1999, p. 255).

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 (1999, pp. 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. Es por esto que, para muchos, es considerado como un crítico que se maneja entre la complacencia hacia sus patrocinadores 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:

El hecho de que Greenberg ahora se dignó hablar positivamente de un grupo de pintores y del tipo de pintura de la que se burló hace solo unos meses, muestra como impacientemente él debía encontrar signos que anunciaran un futuro prometedor y sostuvieran su temprana imagen de ensueño del arte norteamericano de 1948. (1983, p. 171)

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, el cual busca la representación de la realidad externa propia del espacio tridimensional en dos dimensiones, al arte abstracto como presentación material de su propia bidimensionalidad. Además, logra fortalecerse considerablemente a causa del trasfondo político circundante que encuentra su escudo y armamento en el mundo cultural. A continuación veremos cómo, desde este ambiente de revalidación y nacionalismo norteamericano, se desarrolla el pensamiento y la obra de Donald Judd.

ESPECÍFICAMENTE JUDD

En efecto, el trabajo de Judd se convierte en caracterizaciones específicas de sus ideas generales en un nivel experimental y, paradójicamente también en caracterizaciones generales de sus ideas específicas a nivel conceptual.

Joseph Kosuth 1991, p. 11

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 arte, así como también su desarrollo pictórico. De hecho, como lo afirma Richard Shiff en *Donald Judd: Fast Thinking* (2000, p. 4), Judd contaba a los pintores americanos tales

como Pollock, Rothko, Still y en especial Newman como aquellos que comenzaron la liberación de la pintura del ilusionismo del arte europeo y la liberación de la composición jerárquica y relacional, así como los precedentes inmediatos y americanos del pensamiento y la práctica de Judd.

Posteriormente, Shiff ratifica y profundiza su afirmación en una reedición del mismo texto, agregando que:

Como ellos, Judd prefirió dejar las superficies de sus materiales sin capas superfluas de embellecimiento o reales de asociaciones metafóricas. (2004, p. 35)

Así, esta necesidad de autorreafirmación y convencimiento se expresa en los textos y 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 las riendas de la escena artística del momento, confiesa en una conversación con Rudi Fuchs en Suiza, al referirse a la obra de 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:

“Lo dimos por supuesto”, dijo él, “que en América inventaríamos todo de nuevo. Estábamos tan impacientes. Pero entonces estaba Loshe aquí, y deberíamos haber sido conscientes de esto.” Pero”, él dijo, “no lo sabíamos”. (2005, p. 18)

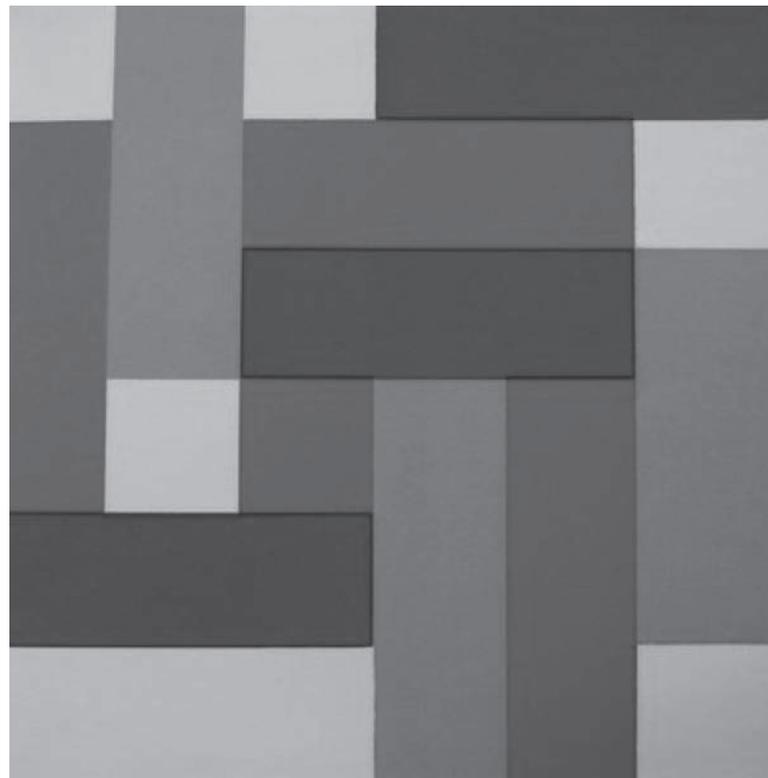


Imagen 2. Richard Paul Lohse, *Farbenenergien in vier richtungen*, serigrafía de 1964, original pintura de 1950.

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

norteamericano, sino de sus propios ideales y creencias con respecto al oficio y el resultado de la obra final. Judd, como él mismo lo manifestara, escribe como un mercenario y nunca lo habría hecho de otra manera (2005, p. VII).

Esta posición se mantiene durante años en su labor de escritor, haciéndose cada vez más consistentes y directos sus comentarios, llegando a convertirse estos en una especie de manifiestos, como lo afirma Thierry de Duve al referirse al texto medular de Judd, *Specific Objects*: “está claro que el texto es un manifiesto a favor de su propia concepción del arte” (1989, p. 228). Este autor, en su libro *Résonances du readymade* (1989, pp. 193-248), realiza una interesante comparación del pensamiento de Judd con el pensamiento 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. Anuncia 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:

Greenberg, que se deriva del idealismo neo-kantiano angloamericano, basado en lo individual, muy subjetivo, codificando inmanencia; y Judd, lingüísticamente basado en un Formalismo ruso más radical, opuesto a la metafísica, a lo material e impersonal. (1984, s.n.)

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

No estoy interesado en nada opuesto. En primer lugar uno realmente no podría hacer algo opuesto porque se trata del pasado entero y yo soy solo una persona. Y tampoco estoy interesado en reacciones contra nada, no quiero ir hacia algo o al contrario reaccionar contra algo. Es bastante importante en la sociedad y creo que lo principal es encontrar algo nuevo para sí mismo, lo que parece ser un punto perdido hoy día, pero es fundamental. (1989, p. 90)

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 sintomáticos 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. Judd establecía estas convencionalidades y semejanzas 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 1993:

Cuando yo hacía pinturas y los primeros trabajos tridimensionales, yo sabía cuan lejos tenía que ir y cuan nuevo mi trabajo debía ser. Pollock, Newman, Mondrian, y todos los artistas de primera clase establecen esa distancia. (2000, p. 112)

Para Judd, era necesario inventar para poder comprender lo que se hace. Así lo señala en una entrevista con Phyllis Tuchman: “Para hacer algo claro y fuerte, más o menos tienes que inventarlo” (2007, p. 55). Pero no todos sus textos mantenían un tono negativo; al mismo tiempo, Judd celebraba los casos en los que la invención, la innovación o la 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:

Una cosa importante de las pinturas de Kuriloff consiste en que están entre las pocas que son indiferentes a la antítesis entre la pintura geométrica y la Expresionista o esas distinciones entre estilos tempranos. Este desinterés reciente es beneficioso. (2005, pp. 37-38)

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, la cual busca alejarse del expresionismo, como puede advertirse desde su primera *review* sobre *Tao Chi*:

Distintas pinceladas y transparencias son combinadas profundamente, y el todo o “la singularidad”; el Tao, es ampliado por la disparidad y aumentado por la inclusión de cualidades resistentes a la expresión. (2005, p. 1)

En otros casos en los que los planteamientos son más generales, estos 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. Recordemos que el panorama no resultaba nada claro a principios de los años sesenta; artículos como *ABC Art* de Barbara Rose (1968, pp. 274-297), *The New Cool Art* de Irving Sandler (1965, pp. 96-101) y *Sensibilities of the sixties*, un trabajo conjunto entre Rose y Sandler (1967, pp. 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 a grandes rasgos se situaban entre dos grandes extremos. Por un lado, se encontraba el arte *pop* y, por el otro, el arte óptico, ambos en abierta diatriba con el expresionismo abstracto y que se caracterizaban, según Sandler (1965, pp. 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 la cual 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.

Así, a medida que analizamos la obra de Judd, iremos estableciendo conexiones con otros artistas a través de citas de sus propios textos centrándonos en el tema de la expansión del espacio a partir del cual se establece una lectura particular de su obra.

EL ESPACIO EXPANSIVO

La concepción de que los objetos tienen valores fijos e invariables es exactamente el prejuicio del cual el arte nos emancipa.

John Dewey 1980, p. 95

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.



Imagen 3. Donald Judd, Carboncillo en papel, 27,5 x 35 cm, 1952.

Resulta interesante apreciar en estos primeros trabajos que existen, por lo general, 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, "(...) un espacio creado por vistas y rectángulos entrelazados" (2002 p. 21).

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 solo a través de la yuxtaposición de los dos planos de la ventana.



Imagen 4. Donald Judd, Untitled, litografía en papel negro, 50,7 x 33,3 cm, 1951/1952.

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 *Slap* de Robert Morris, en su texto *Black, White and Gray*:

Slap es la única pieza interesante de mirar. Es de aproximadamente ocho por ocho pies y un pie de espesor y está apoyada a unas pulgadas sobre suelo. El espacio debajo, su extensión –somos desplazados por sesenta y cuatro pies cuadrados, que puedes mirar arriba y abajo– y esta posición plana en el suelo es mucho más interesante que las vagamente derechas posiciones esculturales y monumentales de las otras tres piezas. (2005, p. 117)

Judd explica la cualidad de desplazamiento que se produce en el espectador a través de la suspensión, en la que 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:

Ni lo hace, en términos de su contenido, o de trascender lo físico, o por hacerse metafísico o metafórico. Su cualidad principal, entonces, es su presencia concreta y sustancial. (1965, p. 32)



Imagen 5. Robert Morris, Slab, pintura blanca sobre madera contraenchapada, 30,5 x 243,8 x 243,8 cm, 1962.



Imagen 6. Donald Judd, Detalle, Instalación Kunstalle, Berna, 1976.

Una presencia substancial se muestra en ese *espacio expandido* a través del cual se hace posible el establecimiento de esa cualidad concreta de las piezas, a 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 muestra 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 (imágenes 3 y 4), 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 cómo 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 solo de una representación bidimensional de ese espacio dilatado.

En la serie de carboncillos de la escalera (imagen 7), 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 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.

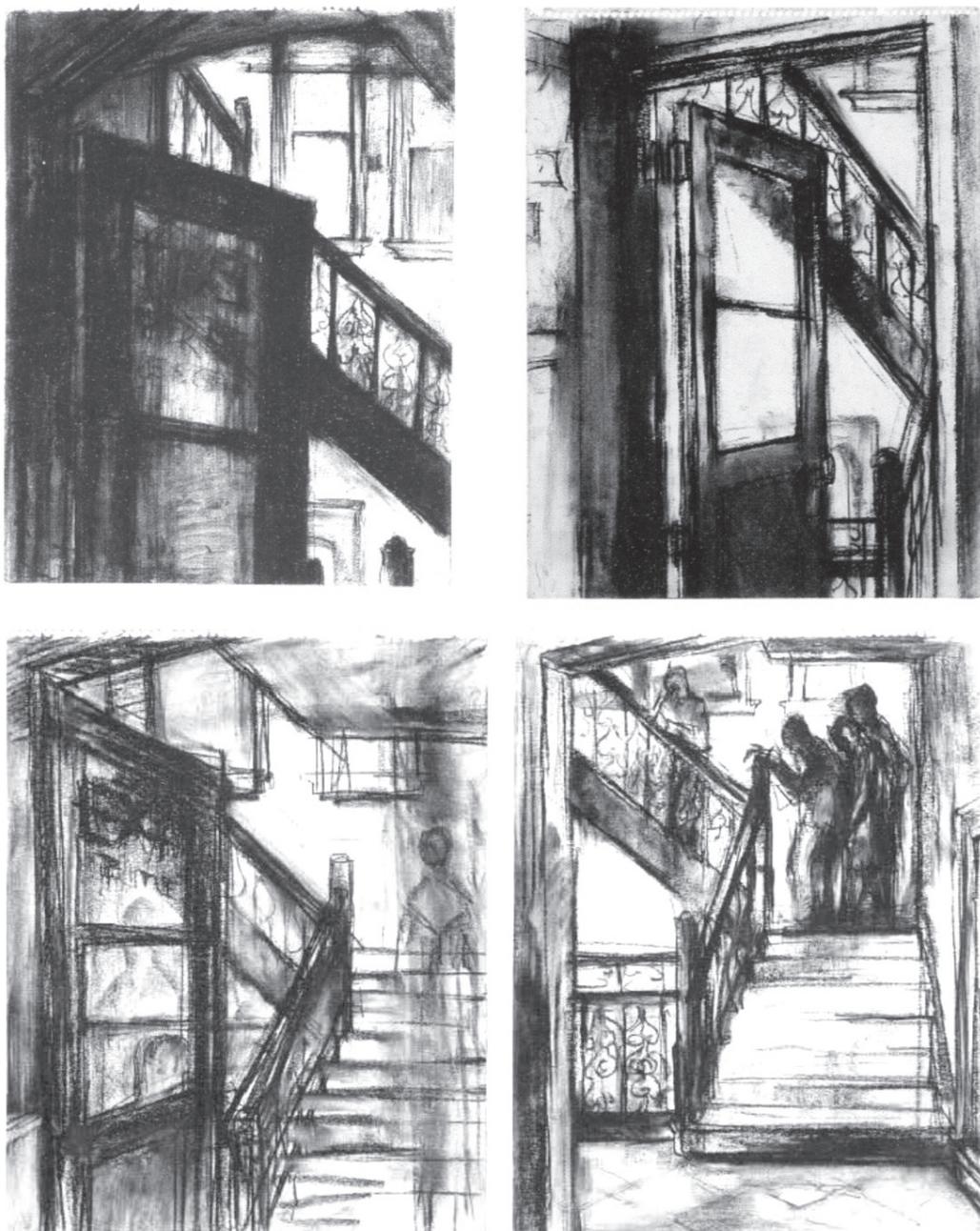


Imagen 7. Donald Judd, Carboncillos en papel, 27,5 x 35 cm. c/u, 1952.

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 aparentemente 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 (imagen 7). 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. Se establece entonces como argumento que es en el espacio anterior al umbral desde donde podemos apreciar la expansión posible del espacio representado en toda su bidimensionalidad.



Imagen 8. Marcel Duchamp, *Desnudo descendiendo una escalera N.º 2*, óleo sobre tela, 1912. Philadelphia Museum of Art.

Esta serie de dibujos inevitablemente nos recuerdan a Muybridge con sus fotografías de una mujer descendiendo una escalera 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 “Estoy interesado en el arte visual estático y odio la imitación del movimiento” (1971, p. 41).

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. 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.

Es 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.



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

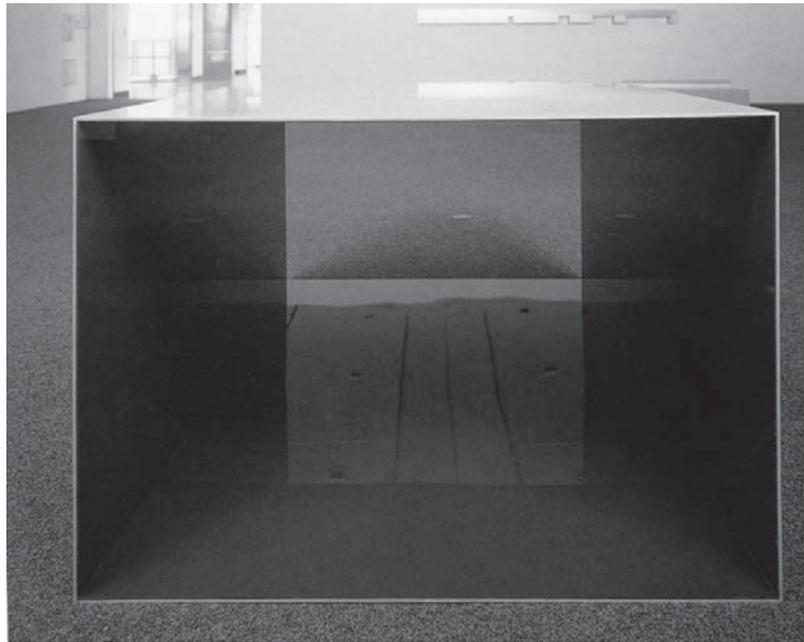


Imagen 10. Donald Judd, *Untitled*, aluminio anodizado y metacrilato marrón, 83,8 x 121,9 x 173 cm, 1969

Posteriormente, con los años, Judd va desarrollando este espacio expandido como se ejemplifica claramente en piezas como las que comienza a realizar en 1969 (imagen 10), en las que se reduce la caja a su 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, como lo expresa en la entrevista guiada por Coplans:

La caja con el metacrilato dentro es una tentativa de hacer una segunda superficie definida. El interior es radicalmente diferente al exterior. Mientras el exterior es claro y riguroso, el interior es indefinido. El interior parece ser más grande que el exterior. (1971, p. 44)

Esto puede apreciarse en la pieza de acero inoxidable de 1977 (imagen 11), en la que no solo se extiende ese espacio en el interior, sino que, paradójicamente, contiene y suspende la pieza central, la cual no asciende ni desciende: 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' toda una incitación que se impone a nuestra percepción. Así lo reñala Richard Shiff en su texto *Space is made*, cuando advierte que los objetos de Judd son un desafío a nuestra percepción:

(...) porque los espectadores no conocen ninguna de las categorías que podrían contener la variedad de sensaciones y respuestas que estas formas provocaban. (2004, p. 11)

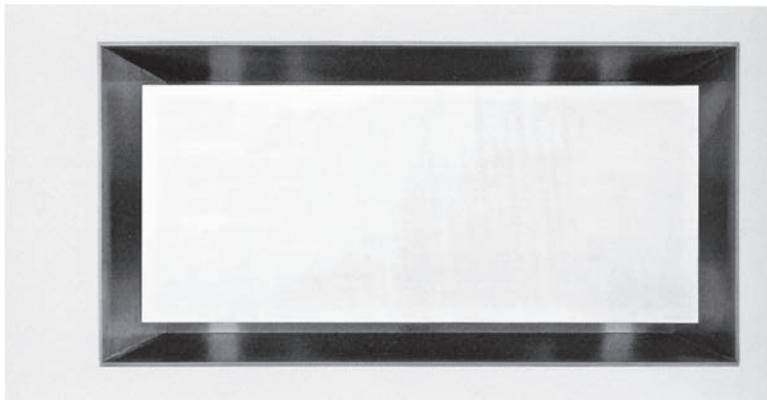


Imagen 11. Donald Judd, Untitled, acero inoxidable, 50 x 100 x 50 cm, 1977.

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*, 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. Sin embargo, se trata ahora de 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 solo el espacio necesario para visualizar la obra en todos sus lados, para que sea un objeto en el espacio.

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 solo en su interioridad, sino 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:

El arte es simultáneamente particular y general. Esto es una verdadera dicotomía. Lo mejor de la proporción, un aspecto del arte, consiste en que es ambos extremos al mismo tiempo. El nivel de calidad de un trabajo puede ser establecido por lo general por el grado de la polaridad entre su generalidad y su particularidad. O, para exponer la idea de una manera más simple, a mejor trabajo más diversos sus aspectos. (2003, p. 27)

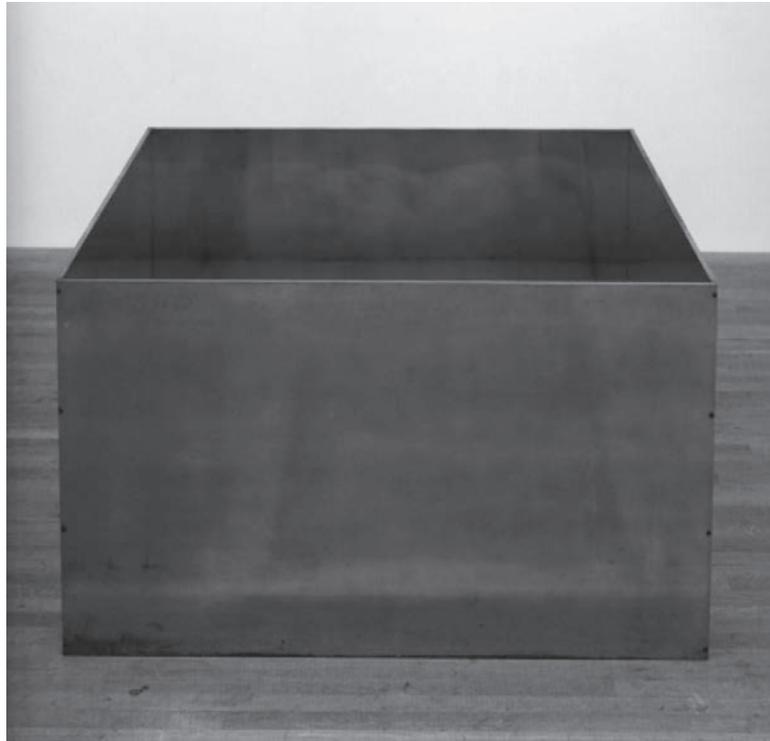


Imagen 12. DSS 321, Cobre y esmalte rojo sobre aluminio, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972.

Posteriormente, afirma que “La simplicidad y la complejidad son interesantes” (2003, p. 28). Richard Shiff reflexiona sobre esta polaridad, anunciando que:

Judd tenía un modo de mantener una compleja percepción manteniendo la mayor simplicidad estética como una ‘illusió’ (Si puedo invocar aquella noción, que en su pensamiento se refiere a una muy verdadera sensación). (2002, p. 15)



Imagen 13. Aluminio anodinado natural y negro con metacrilato naranja y negro, 100 x 200 x 100 cm, 1989.



Imagen 14. Instalación en el Kunstverein St. Gallen, Suiza, 1990.

CONCLUSIONES

Así, hemos podido constatar cómo la obra de Donald Judd fue evolucionando entonces como un *work in progress* para encontrar las posibilidades del arte en su dimensión real tridimensional, como lo ratifica al afirmar que:

Las tres dimensiones son el verdadero espacio. Esto se deshace del problema de ilusionismo y de espacio literal, espacio en y alrededor de marcas y colores (...) varios de los límites de la pintura ya no están presentes. Un trabajo puede ser tan potente como pueda pensarse. El espacio real es intrínsecamente más potente y específico que la pintura en una superficie plana. (2005, p. 184)

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, dan pie a otras interpretaciones que se encuentran directamente relacionadas a su contenido matérico.

El desarrollo evolutivo y expansivo que se origina desde sus primeros dibujos sigue adelante a través de los años hasta el final de sus días, 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



Imagen 15. Untitle, Aluminio, 5 unidades, 150 x 150 x 150 cm, 1991. Vista de la instalación en el estudio de Judd en Hafenstrasse, Colonia.

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, “el espacio real es intrínsecamente más potente y específico que solo la pintura sobre una superficie plana” (2005, p. 184). 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.

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 semejanza 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 Josef Albers denomina *declaración*: “al separar o conectar límites” (2007, p. 8). Esto ocurre cuando la extensión de la materia llega a convertirse en expansión, cuando el hecho físico se convierte en efecto físico que se expresa con tal inestabilidad y relatividad que produce efectos ilusorios.

NOTAS

1 Como se sabe, en castellano el término *modernismo* tiene otras implicaciones diferentes al término en inglés, 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 *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.

REFERENCIAS

- AAVV. "Abstraction-Creation: Editorial Statements from *Cahiers*, núms. 1 y 2." En *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison y Paul Wood. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1993. 357-359.
- Albers, Josef. "Interaction of Color." En Catálogo: *Donald Judd. Form and Color*, ed. Josef Albers. New York: Pacewildenstein, 2007. 7-19.
- Barr, Alfred. "Cubism and Abstract Art." En *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison y Paul Wood. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1993. 361-363.
- Cézanne, Paul. *Conversations with Cézanne (Documents of Twentieth-Century Art)*, ed. Michael Doran. University of California Press, Berkeley, London, 2001.
- Coplans, John, *Don Judd: an interview with John Coplans*, en Don Judd (cat.), Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971, pp. 11-17.
- De Duve, Thierry. *Resonantes du readymade*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Putnam's Sons, 1980.
- Duchamp, Marcel. *Desnudo descendiendo una escalera N.º 2*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art. óleo sobre tela, 147 x 89cm, Colección Philadelphia Museum of Art. 1912.
- Fried, Michael. Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella. En Catálogo: *Art and Objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 213-268.
- Greenberg, Clement. "Autonomies of Art." En *Moral Philosophy and Art Symposium*. Mountain Lake, Virginia, 1980. www.sharecom.ca/greenberg/autonomies.html (Acceso: 3 de agosto de 2007).
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting." En *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Vol. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1993a. 85-93.
- Greenberg, Clement, "Abstract Art." En *The Collected Essays and Criticism, Perceptions and Judgements, 1939-1944*. Vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1993c. 199-204.
- Greenberg, Clement. "American-Type Painting." En *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950-1956*. Vol. 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1993b. 217-235.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*, trad. Arthur Goldhammer. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Judd, Donald. *Untitled*, litografía en papel negro, 50,7 x 33,3 cm, 1951-1952. Reproducida en Catálogo razonado: *Donald Judd Prints and Works in Editions*, ed. Schellmann, Jörg y Jitta, Mariette Josephus, Munich, Paris, London: Schirmer, 1996. 50.
- Judd, Donald. *Untitled*, litografía en papel negro, 50,7 x 32,9 cm, 1951-1952. Reproducida en Catálogo razonado: *Donald Judd Prints and Works in Editions*, ed. Schellmann, Jörg y Jitta, Mariette Josephus, Munich, Paris, London: Schirmer, 1996. 49.

- Judd, Donald. Carboncillos en papel, 27,5 x 35 cm. c/u, 1952. Reproducida en Kellein, Thomas. Catálogo: *Donald Judd. The Early Work 1955-1968*. New York: Kunsthalle Bielefeld, D. A. P., 2002. 14, 17.
- Donald Judd, *Untitled*, aluminio anodinado y metacrilato marrón, 83,8 x 121,9 x 173 cm, 1969. En catálogo: *Donald Judd selected Works 1960-1991*, ed. Umez, G., Hirano, I., Ogawa, H., Osaki, S., Tahira, A., The Museum of Modern Art Saitama y Siga, 1999. 59.
- Judd, Donald. *DSS 321*, Cobre y esmalte rojo sobre aluminio, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972. En Catálogo: *Donald Judd*, ed. Nicholas Serota. New York: Tate Modern, Distributed Art Publishers, 2004.205.
- Judd, Donald. *Detalle*. Berna: Instalación Kunstalle, 1976. En Catálogo: *Donald Judd*, ed. Nicholas Serota. New York: Tate Modern, Distributed Art Publishers, 2004.143. Especificaciones desconocidas.
- Judd, Donald. *Untitled*, acero inoxidable, 50 x 100 x 50 cm, 1977. En Donald Judd (cat.), New York: Pace Wildenstein, 2002. 35.
- Judd, Donald, *Some aspects of color in general and red and black in particular*. En Catálogo: *Donald Judd Colorist*, ed. Dietmar Elger. Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2000. 79-116.
- Judd, Donald. *Art and Architecture*. En *Donald Judd Architecture Architektur*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003. 24-28.
- Judd, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New Cork University Press, 2005.
- Kellein, Thomas. Catálogo: *Donald Judd. The Early Work 1955-1968*. New York: Kunsthalle Bielefeld, D. A. P., 2002.
- Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, ed. Gabriele Guericio. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Lohse, Richard Paul. *Farbenenergien in vier richtungen*, serigrafía de 1964, original pintura de 1950. Publicada en 1964 por la Galerie Denise Rene, en Paris, para el catálogo "Hard Edge". Tamaño: 7 x 7 inches (190 x 190mm), en <http://www.affordableart101.com/Richard-Paul-Lohse-Art-s/2070.htm>
- Morris, Robert. *Slab*, pintura blanca sobre madera contraenchapada, 30,5 x 243,8 x 243,8 cm, 1962. En <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=71241&PICTAUS=TRUE>
- Poetter, Jochen. "Back to Clarity, Interview with Donald Judd". En Catálogo: *Donald Judd*. Baden-Baden: Staatliche Kunstalle Baden-Baden, Edition Cantz, 1989. 87-104.
- Rose, Barbara. "ABC Art". En *Minimal Art A critical Anthology*, ed. Gregory Battcock. New York: E. P. Dutton & CO. Inc., 1968. 274-297.
- Rose, Barbara. "Donald Judd". En *Artforum*. New York: Art Forum International Magazine. junio 1965. 30-32.
- Rose, Barbara y Sandler, Irving. "Sensibilities of the Sixties". *Art in America*. New York: Art in America Magazine, vol. 55, núm. 1 (1967): 44-57.
- Sandler, Irving. "The New Cool Art". *Art in America*. New York: Art in America Magazine. vol. 53 (1965): 96-101.
- Saunders, Frances Stonor. *The Cultural Cold War. The Cia and the World of Arts and Letters*. New York: The New York Press, 1999.
- Schapiro, Meyer. "The Nature of Abstract Art". En *Modern Art 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1982. 185-212.
- Shiff, Richard. "Donald Judd: Fast Thinking". En Catálogo: *Donald Judd Late Work*. New York: Pace Wildenstein, 2000. 4-23.
- Shiff, Richard. "A Space of One to One". En Catálogo: *Donald Judd*. New York: Pace Wildenstein, 2002. 5-23.

- Shiff, Richard. "Donald Judd, Safe from the Birds". En Catálogo: *Donald Judd*, ed. Nicholas Serota. New York: Tate Modern, Distributed Art Publishers, 2004. 29-61.
- Shiff, Richard. "Space is made". En Catálogo: *Donald Judd Single Stacks 1964-1969*. New York: Van de Weghe Fine Art, 2004. 8-13.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1986.
- Tuchman, Phyllis. "An interview with Donald Judd, realizada el 4 de junio de 1976". *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 12 (2007): 52-57.
- Wallis, Brian. "Notes on (Re)viewing Donald Judd's Work". En Catálogo: *Donald Judd Eight Works in Three Dimensions*. Charlotte: Knight Gallery, 1984. s.n.

Cómo citar este artículo:

Peñaranda, Lourdes. "El espacio expansivo en la obra de Donald Judd". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2), 169-191, 2014. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>

