

Seis notas a propósito del libro *Donald Judd-Architektur*

EMILIO TUÑÓN

“La arquitectura tiene sus límites. Cuando tocamos los invisibles muros de sus límites es cuando mejor conocemos lo que ellos contienen.”

Louis I. Kahn. *Forma y Diseño*. (Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1984) p.16

Donald Judd, como arquitecto, tiene una obra construida y escrita que ha sido recientemente publicada y expuesta, cuyo interés, al margen de la curiosidad inicial que pueda despertar, reside en su combativa actitud desde los límites entre lo escultórico y lo arquitectónico.

Frente al cansancio producido por las exageraciones formales de los últimos “ismos”, frente al abandono de los ideales y la respuesta convencional y mercenaria de los arquitectos profesionalistas, D. J. nos trae un poco de aire nuevo con sus limpias y radicales construcciones, y con sus sencillas e irónicas propuestas teóricas.

1. Ad Reinhardt, negador absoluto, que, a pesar de ser pintor, fue el inspirador de la escultura minimalista en la segunda mitad de los años sesenta, tropezaba con las esculturas cuando miraba las pinturas en galerías y museos¹.

Donald Judd, estructuralista extremo, no concibe la presencia de su obra dentro de un museo.

Para D. J. el mejor arte es aquel que permanece en el sitio para el que fue pensado. “La mayoría del arte del pasado que podía ser trasladado fue expoliado por los conquistadores, casi todo el arte actual es conquistado tan pronto como se realiza, desde el momento que se pone en venta”².

La “epidemia del valor”³ en las obras de arte, la rápida conquista de éstas, y la dificultad para su exposición en condiciones adecuadas, hacen que D. J. prefiera mantenerse, parcialmente, al margen del mercado de arte, y “permanecer” con su obra en el lugar para el que se piensa.

El deseo de permanencia y el convencimiento de la incapacidad de los museos para exponer arte del siglo XX, le llevan en 1971 a pensar en la posibilidad de crear una “self-contained complex” donde trabajar, vivir y exhibir su obra. D. J. busca un

Six Notes in Response to the Book Donald Judd-Architektur

Translated by David Mac Murray

“Architecture has its limits. Reaching the invisible walls of these limits is understanding better what lies behind them”.
Louis I. Khan. *Form and Design*.

Donald Judd as an architect boats a constructed and written body of work, the interest in which —apart from mere initial curiosity— lies in its militant attitude regarding the limits between “sculpturistic” and “architectural”.

In the face of a weariness emerging from the formal exaggerations of the latest “isms”, in the face of the abandonment of ideals and the conventional of the mercenary response on the part of professional architects, Judd offers us a bit of fresh air: his constructions are radical and clean; his theoretical postulates are both simple and ironic.

1. Ad Reinhardt, an unrepentant nay-sayer who —despite being a painter— was the inspiration for “minimalist” sculpture in the second half of the sixties, would stumble upon sculptures on seeing paintings in galleries and museums¹.

Donald Judd, a structuralist to the extreme, cannot conceive of the presence of his work within a museum.

For Judd the best art is that which is allowed to remain in the place for which it was conceived: “the greater part of art from the past which could in fact be moved was ripped off by the conquerers”.

Nearly all of current art is conquered as soon as it is executed, from the moment it is put on sale².

The “valueepidemy”³ regarding works of art, the rapid vanquishing of them and the difficulty in showing under appropriate conditions influence Judd’s preference to remain —at least partially— apart from the art market and to “carry on” with his work in the place for which it was conceived.

Emilio Tuñón es arquitecto, socio del estudio Mansilla+Tuñón y profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Emilio Tuñón is an architect, principal of the firm Mansilla+Tuñón and professor of design at the School of Architecture of Madrid.

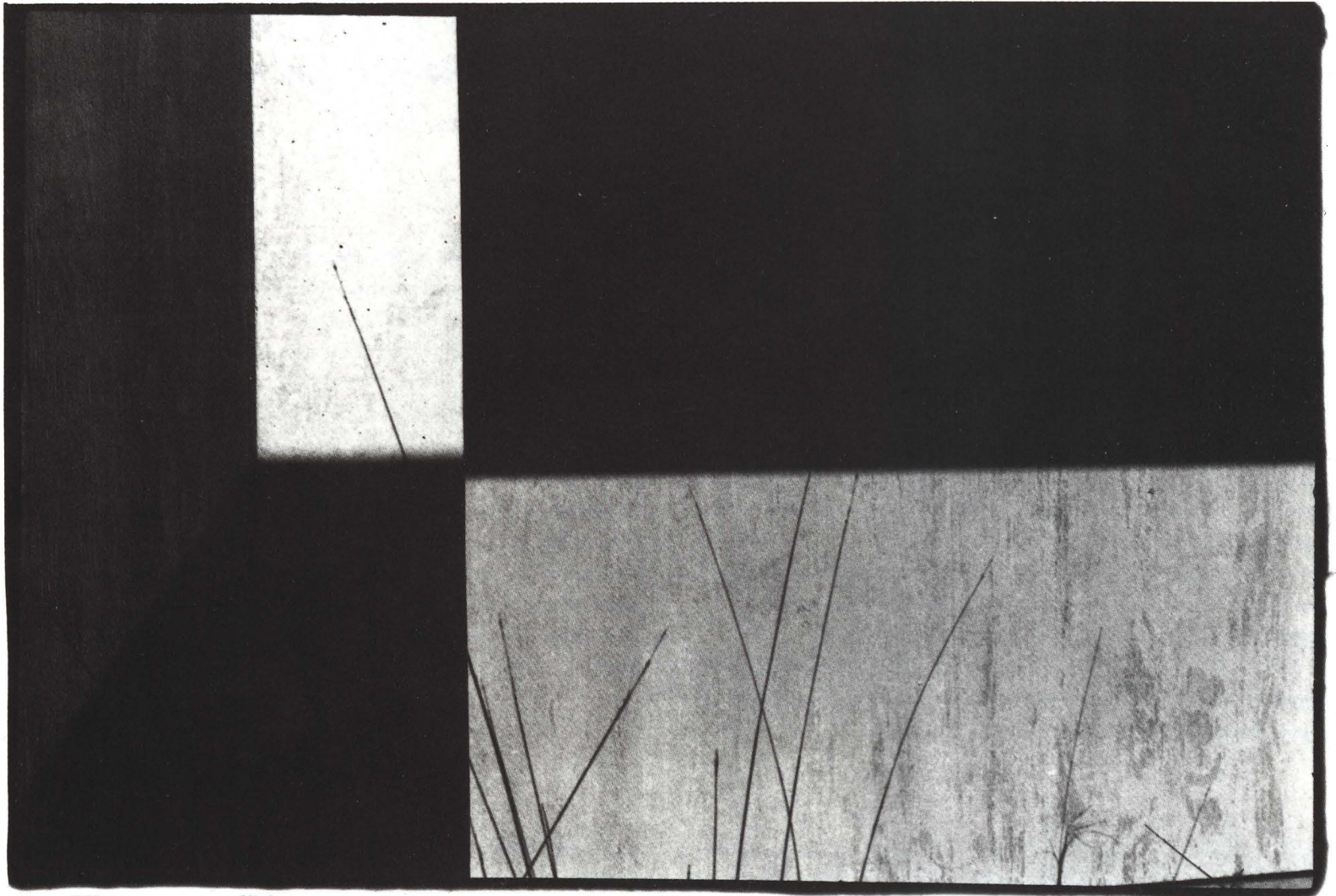


Foto: Luis Asin.

lugar en Tejas, reforma las construcciones existentes, construye otras nuevas y surge así el conjunto de edificios que constituyen la Fundación Chinati en Marfa, auténtica manifestación de lo que es capaz de llevar a cabo la iniciativa de una sola persona, dentro del invencible individualismo americano.

2. Anteriormente, en 1968, D. J. ya había acometido otra obra de arquitectura, la reforma del 101 de Spring Street en Nueva York. En este edificio, un típico ejemplo de la arquitectura *cast iron* de Nueva York, las obras realizadas constituyen un “acto de limpieza” cuyo fin es conservar los espacios y la construcción en forma pura.

The desire for permanence, and being convinced that museums simply cannot show 20th century art, moved him in 1971 to consider the possibility of setting up a “self-contained complex” to work, live and show his art. Judd is seeking out a place in Texas. He is turning existing projects around. He is constructing other newer ones, and thus the existence of the group of buildings being put up by the Chinati Foundation in Marfa. This is a real demonstration of what the private initiative of a single individual can achieve, within the invincible system of American individualism.

2. Previously, in 1968, Judd had been involved in another architectural project: the renovation of 101 Spring Street in New York. Here in

En esta primera obra ya el artista demostró cuál sería su forma de trabajar cuando de arquitectura se tratase, la actitud siempre es la de buscar la limpieza, la sencillez, lo natural, lo económico. En general, ante la arquitectura, D. J. prefiere la ausencia a la presencia, la renuncia a la exhuberancia, lo cual no es de extrañar si recordamos que la escultura minimalista supuso en su momento un auténtico programa de abstinencia, en la que no sólo era importante lo que se ponía sino lo que se dejaba de poner. Como decía Ortega y Gasset, único autor español al que D. J. cita en sus escritos, “cuando en un mosaico falta una pieza, la reconocemos por el hueco que deja, lo que de ella vemos es su ausencia; su modo de estar presente es faltar, por tanto estar ausente”⁴.

3. Desde la reforma del 101 de Spring Street hasta hoy, D. J. ha construido, reformado y proyectado algunos edificios, en los que, a pesar del aumento de complejidad en los problemas, siempre ha estado presente la búsqueda de la claridad y la sencillez esencial. Desde una actitud próxima a la del escultor, D. J. arquitecto no solo ha construido sino que también ha escrito textos sobre arquitectura, y ha dado conferencias en las escuelas de arquitectura de los Estados Unidos, expresando su opinión sobre cualquier tema de actualidad, incluido el análisis político, asunto éste que hoy parece ser tabú en la prensa especializada.

La forzada ingenuidad que destilan sus artículos sobre arquitectura, unida a su escepticismo respecto a los arquitectos, nos hace pensar en D. J. como un principiante; “todo buen principiante es un escéptico y todo escéptico es un principiante” decía Johann F. Herbart en uno de sus escritos sobre pedagogía. Es evidente que la actividad principal de D. J. no es la arquitectura y que su forma de trabajar responde más a la de un aficionado que a la de un profesional, pero es precisamente esa actitud la que nos resulta más atractiva pues, volviendo a citar a Ortega, “todas las ciencias han comenzado por ser aficiones de aficionados. La pedantería contemporánea ha desprestigiado esa palabra; pero aficionado es lo más que se puede ser con respecto a algo, por lo menos es el germen de todo”⁵.

4. Arquitectura y arte no son la misma cosa, y los principios de configuración y escala de éste no pueden ser trasladados literalmente a la construcción. Para D. J. la diferencia entre arquitectura y arte está fundada en la *utilitas vitrubiana*. El arte no tiene función, la arquitectura sí. El arte no tiene limitaciones, la arquitectura sí.

this building —a typical example of New York’s cast iron architecture— the work done stands as a “house-cleaning” with an end to maintaining spaces and construction in the purest form.

In this first project the artist showed what his way of operating would be with regard to architecture: his approach would be a search for what is clean, simple, natural, economic. In general, vis-à-vis architecture, Judd opts for the absence of the presence and casts aside exuberance. There is nothing strange here if we recall that “minimalist” sculpture proposed in its time an authentic program of abstinence —something where what was not offered was equally important as what in fact was. As Ortega y Gasset, the only Spanish writer Judd mentions in his writings, says, “When a piece is lacking in a mosaic we recognize this by the empty place it leaves. What we see of it is its absence. Its form of being there is by not being there, or being in fact absent”⁴.

3. From the renovations on 101 Spring Street to date Judd has built, renovated and planned a number of buildings. Despite a growing complexity of problems, a constant has been the search for clarity and essential simplicity. Rooted in a position similar to the sculptor’s, Donald Judd the architect has not simply built: he has written on architecture. And he has given talks at schools of architecture in the United States, offering opinions on a variety of current themes, even political analysis, something which nowadays appears to be taboo in learned journals.

The rather affected ingenuosness of his articles on architecture plus his skepticism regarding architects themselves make Judd appear almost as a beginner: as Johann F. Herbart said in one of his articles on pedagogy, “... every good beginner is skeptical, and every skeptic is a beginner”.

Clearly, the main activity of Donald Judd is not architecture as such and his manner of working is akin to that of a hobbyist more than a professional; but it is exactly such an attitude which makes him so much more interesting. Or, quoting Ortega again, “all sciences were in the beginning hobbies of hobbyists. Current pedantry has robbed prestige from the word. But a hobbyist is the most one can really be with regard to something; at least it is the seed of everything”⁵.

4. Architecture and art are not one in the same. And the beginnings of configuration and scale in the latter cannot be transferred literally to construction. For Judd the difference between architecture and art is based on *utilitas vitrubiana*. Art has no function, while architecture does. Art has no limitations; architecture has.

The borders between sculpture and architecture are blurred in the

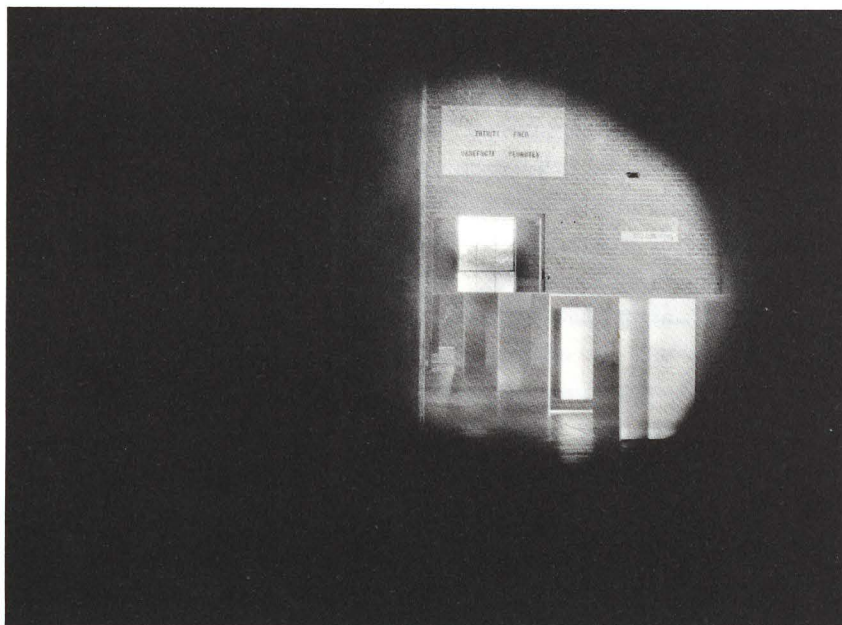


Foto: Luis Asin.

En las obras de D. J., las fronteras entre sus esculturas y su arquitectura desdibujan. ¿Quién puede hoy pensar en su obra *100 Mill Aluminum Works* olvidándose del contenedor que los envuelve? o ¿quién podría entender la reforma de los *Artillery Sheds*, sin recordar las cajas de aluminio que contiene?

Cuenta alguien la anécdota de un visitante en Marfa que al salir del edificio de La Arena explicaba a sus acompañantes que había sentido una extraña sensación espacial, como si hubiera estado dentro de una inmensa escultura. “Es mejor considerar arte y no-arte”, dice D. J., “como una sola cosa y hacer las distinciones como una cuestión de grado”⁶.

5. En los escritos de D. J. el artista aparece como un ser puro, cuya autosuficiencia y autonomía le confieren un aura de pureza espiritual. Como contraposición, el arquitecto se presenta como un artista renegado que, incapaz de prescindir del mundanal ruido, se mezcla con el mundo del dinero y los negocios en actitud cínica y servil. Es la eterna historia de ángeles y ángeles caídos, escrita por una de las partes.

La construcción produce obras indispensables para la sociedad, obras útiles y necesarias que conllevan movimientos de grandes cantidades de dinero. La construcción es un negocio, y dentro de ese negocio el arquitecto debe hacer su trabajo, estableciendo con la sociedad una relación mercantil; y es por tanto la sociedad la que supervisa y limita su labor de acuerdo a los objetivos buscados.

work of Judd. Who could consider today his work *100 Mill Aluminum Works* and disregard what they are contained in? Who could comprehend the renovation of the *Artillery Sheds* without recalling the aluminum boxes therein?

There is the story of a visitor to Marfa who on leaving the *Arena Building* explained to the people accompanying him that he had felt a strange spacial sensation, as though he had been inside an immense sculpture. “It is better to consider art and non-art”, as Judd puts it, “and make distinctions according to degree”⁶.

5. In the writings of Judd the artist emerges as a pure being whose self-sufficiency and autonomy offer him an air of spiritual purity. By contrast, the architect appears as a renegade artists who —unable to leave off the things of this world— sinks into the universe of money and business with a cynical and servile attitude. It is the eternal tale of angels and fallen angels, told by one side.

Construction produces works indispensable for society, useful and necessary works which mean the moving of large quantities of money. Construction is business, and the architect must carry out his work inside this business: he must establish a mercantile relationship with society. And so it is society which oversees and limits the work in accordance with specific objectives.

To look upon the architect as an artist with no limitations is absurd. But it also absurd to imagine that the work of pure artists is without limitations. As Nietzsche said, “The artist is the man dancing enchained”. All art implies the acceptance of some barriers: be it something as concrete as a limitation of means themselves, be it owing to something as generic as popular acclaim.

In architecture it is fundamental to distinguish between the concrete limitations of the discipline and those emerging from the initial laying out of problems.

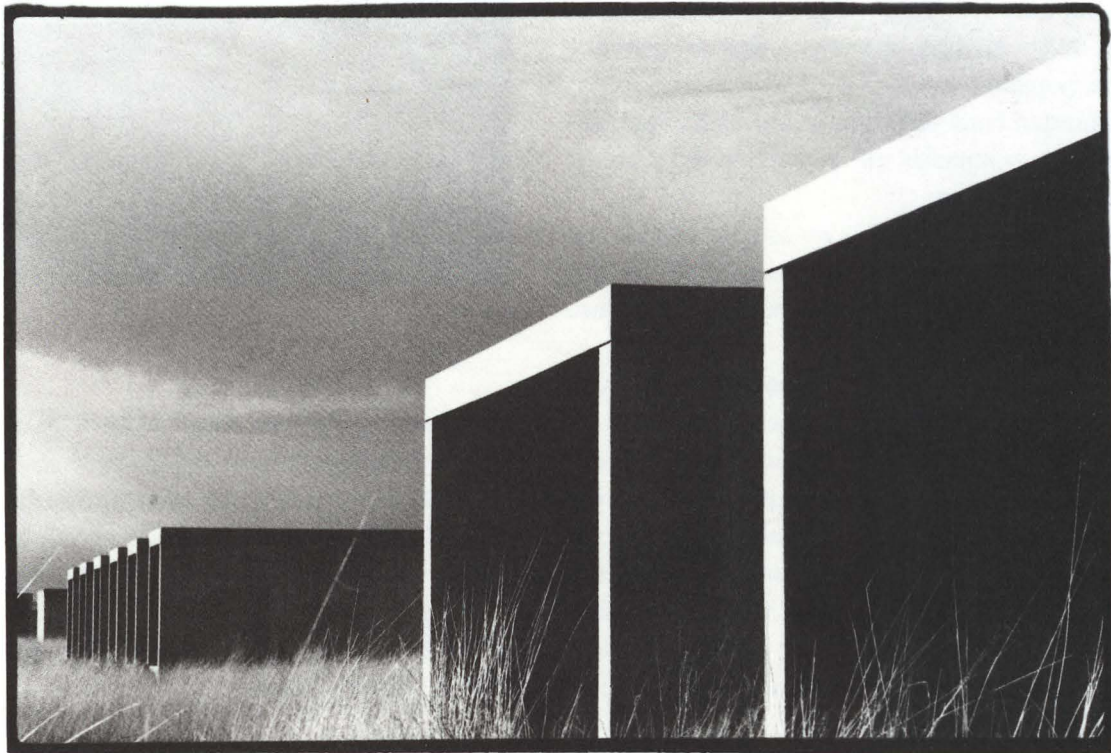
In a strict sense the concrete limitations of the discipline do not exist as such. They establish, in fact, a framework within which ideas are worked out and are therefore indispensable to and even the substance of architecture.

The limitations emerging from the initial laying out of problems are apparently something having nothing to do with the architect; but he has a moral obligation to take a position concerning them. He must act responsibly. A mistaken initial decision and the mercenary acceptance of it brings one to nothing but error, even when the architect is able to “design elegant and daring solutions”. Many urbanistic and architectural disasters could have been avoided if the architect had taken a position regarding an initial demand which was wrong, speculative or unreal.

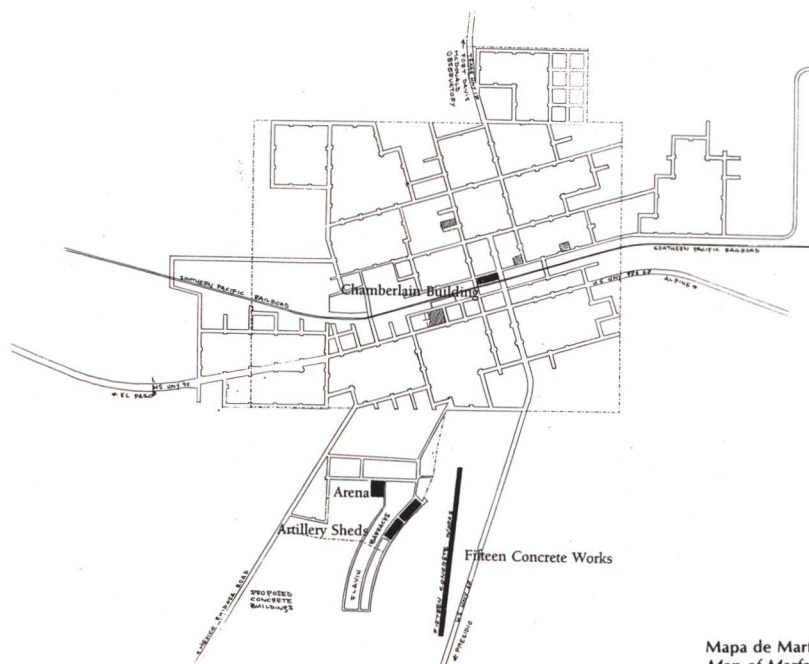
If at this point —and as a response to the split between pure artists and artists layed out by D. J.— we were to establish specific

LA FUNDACION CHINATI

THE CHINATI FOUNDATION



Fotografías Photographs
de by
Luis Asin



Mapa de Marfa. Del catálogo *La Fundación Chinati*.
Map of Marfa. From the catalogue *The Chinati Foundation*.

- 12 Pensar en el arquitecto como artista sin limitaciones es un absurdo, pero también lo es pensar que el trabajo de los artistas puros no tiene limitación alguna; “el artista es el hombre que danza encadenado”, decía Nietzsche, pues todo arte implica la aceptación de alguna traba, ya sea por algo tan concreto como los límites propios de los medios, ya sea por algo tan genérico como la aceptación popular.

En arquitectura es fundamental distinguir entre las limitaciones propias de la disciplina, y aquellas que provienen del planteamiento inicial de los problemas.

Las limitaciones propias de la disciplina, en estricto sentido, no son tales, pues en realidad establecen el marco en el que materializar las ideas, siendo por tanto indispensables e incluso sustanciales a la arquitectura.

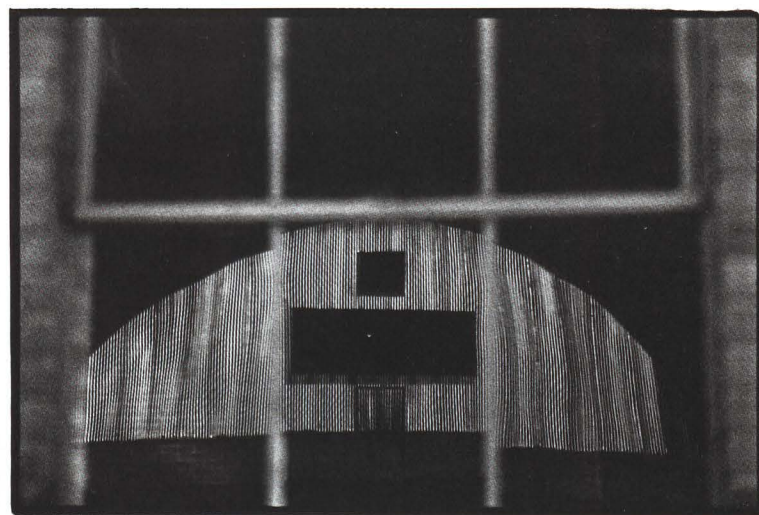
Las limitaciones que provienen del planteamiento inicial son, aparentemente, algo ajeno al arquitecto, pero éste tiene la obligación moral de tomar postura ante ellas, de forma responsable, pues una decisión inicial equivocada y una aceptación mercenaria de ella no lleva nada más que al error, aún cuando el arquitecto sea capaz de “diseñar elegantes y atrevidas soluciones”. Muchos disparates urbanísticos y arquitectónicos se podrían haber evitado si el arquitecto hubiera tomado postura ante un requerimiento inicial equivocado, especulativo, o irreal.

Si, llegados a este punto, y como réplica a la disyuntiva entre artistas puros y arquitectos, planteada por D. J., tuviésemos que establecer las diferencias entre ambos, a nuestro modo de ver la más fundamental sería la diversa posición que ante los interrogantes y sus respuestas mantienen unos y otros; mientras el artista, en todo momento, busca las preguntas que quiere contestar, siendo esta búsqueda la que caracteriza su trabajo, el arquitecto se limita a dar respuesta a los problemas propuestos por otras personas, a menudo sin tan siquiera analizarlos.

“Una buena pregunta tiene más valor que la más brillante de todas las respuestas”. Louis I. Kahn. *Op. cit.*, p. 7.

6. D. J. ha creado un lugar para que su obra permanezca al margen de los museos y circuitos de exposición, donde las construcciones aparecen limpias, y donde la ausencia de todo lo que no es necesario prima sobre la presencia absurda de elementos pintorescos o innecesarios, arquitectura y arte desdibujan sus límites en las construcciones de la Fundación Chinati en Tejas.

Al construir o reformar edificios D. J., aficionado a la arquitectura, no transporta de sus esculturas ni los aspectos formales, ni la escala, ni aún siquiera el modo de trabajar los materiales. La



differences, we feel we would place it most fundamentally at the different position between the question and answers at hand. The artists, time and time again, looks for the answer he is after; and the search is what characterizes his labors. The architect limits himself to offering solutions to problems posed by others... and often without even analysis.

“A good question is worth more than the most brilliant of any answer”. Louis I. Kahn.

6. D. J. has created a space where his work might remain apart from museums and the exposition circuits. The constructions emerge clean, and the absence of everything not essential wins out over the absurd presence of picturesque or unnecessary elements: architecture and art drawing their lines in the constructions of The Chinati Foundation in Texas.

In constructing or renovating buildings Donald Judd, an architectural hobbyist, does not force his sculptures or formal aspects or scale or even the way the materials should be worked. The continuity of the man's achievements as a sculptor and an architect are born more from a singular artist's attitude regarding his work and reality.

For Judd the essential aspect of reality is facts. As Wittgenstein would say, the important aspect of facts are the problems and not the solution.

Writing on his urban plan for Cleveland, Ohio, in the United States Donald Judd quotes briefly from the American architect Louis Henry Sullivan. It explains to a large extent his approach as an artist and —by extension— as an architect:

“Every problem, despite its nature or how it is called, contains and even suggests its own solution. The solution arrived at invariably turns out to be simple in nature, basic and clearly related to common sense”⁷.

Fifteen Concrete Works



- 14 continuidad de la obra de D. J. como escultor y arquitecto reside más en una actitud única del artista ante su trabajo y ante la realidad.

Para D. J. lo esencial de la realidad son los hechos, y, como diría Wittgenstein, lo importante de los hechos son los problemas y no las soluciones.

En un escrito en el que describe su propuesta urbanística para la ciudad de Cleveland en los Estados Unidos, D. J. cita un breve texto del arquitecto americano Louis Henry Sullivan, que explica en gran medida su actitud como artista y por extensión como arquitecto:

“Cada problema, cualquiera que sea su nombre o naturaleza, contiene y sugiere su propia solución; y la solución alcanzada resulta ser invariablemente de naturaleza sencilla, básica y claramente relacionada con el sentido común”⁷.

¹ Ad Reinhardt sentía un desprecio absoluto por la escultura, y la llegó a definir como “eso con lo que tropiezas cuando das unos pasos atrás para contemplar una pintura”. Sus últimas obras *Ultimate paintings* y sus manifestaciones absolutamente negativas tuvieron gran influencia en lo que luego se conoció como arte estructuralista y escultura minimalista.

² Donald Judd, “La Fundación Chinati”. En Marianne Stockebrand. *Donald Judd Architektur*. (Münster, Westfälischen Kunstverein, 1989) p. 65.

³ El acelerado comercio del arte ha producido que el valor de las obras de arte haya entrado en lo que Baudrillard llama “la fase fractal del valor” produciendo una auténtica “epidemia del valor”. “Después de la fase natural, la fase mercantil, la fase estructural, ha llegado la fase fractal del valor... en la cuarta fase, la fase fractal, o también fase viral o también fase irradiada del valor, ya no hay ninguna referencia, el valor irradia en todas las direcciones, sin referencia a nada, por pura contigüidad... ya no se puede hablar realmente de ley del valor, sólo existe una especie de epidemia del valor, de metástasis general del valor, de proliferación y de dispersión aleatoria”. Jean Baudrillard. *La transparencia del mal*. (Barcelona, Editorial Anagrama, 1991) p. 11.

⁴ José Ortega y Gasset. *¿Qué es la filosofía?* (Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1976) p. 103.

⁵ *Ibid.* p. 180.

⁶ Donald Judd, “Twentieth-Century Engineering”. En Marianne Stockebrand *Op. cit.* p. 174.

⁷ Citado en Donald Judd, “Cleveland”. En Marianne Stockebrand. *Op. cit.* p. 113. Si comparamos esta cita de Sullivan con algunas de las proposiciones del *Tractatus Logico-Philosophicus* no dejan de sorprendernos las similitudes:

“6.5 Respecto a una respuesta que no puede expresarse, tampoco cabe la pregunta.

El enigma no existe.

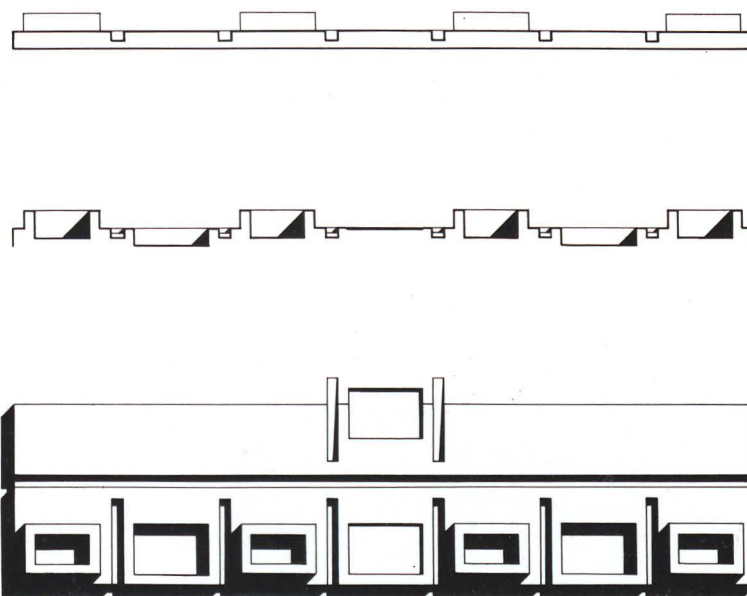
Si una pregunta puede siquiera formularse, también puede responderse”.

Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*.

(Madrid, Editorial Alianza, 1987) p. 181.

“6.51 Porque sólo puede existir duda donde existe una pregunta, una pregunta sólo donde existe una respuesta, y ésta, sólo donde algo puede ser dicho”. *Ibid.* p. 181.

“5.4541 Las soluciones de los problemas lógicos han de ser simples, ya que imponen el standard de la simplicidad”. *Ibid.* p. 117.



Donald Judd. Proyecto para Cleveland.
Project for Cleveland.

¹ Ad Reinhardt totally rejected sculpture. He came to define it as “what you stumble upon when you take a few steps back to look at a painting”.

His final works, *Ultimate Paintings*, and his absolutely negative stands were largely influential in what was later known as structuralist art and “minimalist” sculpture.

² Donald Judd, “The Chinati Foundation”, in Marianne Stockebrand, Donald Judd *Architektur* (Münster: Westfälischen Kunstverein, 1989), p. 65.

³ The rapidly-developing commercialization of art has meant that the value of the works themselves has entered what Baudrillard calls “the ‘billing’ phase of value”, bringing about a true “valueepidemy”.

“[After this natural and mercantile phase, the structural phase, has come to be the billing phase of value... in the fourth phase (the billing phase as such or the diseased one or the one tinged with value there is no longer any reference). Value splashes out in all directions... in reference to nothing and on the basis of mere nearness. One can no longer speak in fact of the laws of value. There is simply a sort of value epidermis, a general metastasis of value. There is a proliferation and a fortuitous spreading...]” Jean Baudrillard. *La transparencia del mal* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1991), p. 11.

⁴ José Ortega y Gasset. *¿Qué es la filosofía?* (Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1976). p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶ Donald Judd, “Twentieth-Century Engineering”, Marianne Stockebrand, *op. cit.*, p. 174.

⁷ Quoted from Donald Judd, “Cleveland” in Marianne Stockebrand. *op. cit.*, p. 113. A facing off of the Sullivan quote with several of the propositions in *Tractatus Logico-Philosophicus* is indeed surprising:

“6.5. If there is a reponse which cannot be expressed, the question is not worth asking. Enigmas do not exist.

If a question can in fact be formulated, it has an answer.”

Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), p. 181.

“6.51. ... Because there can only be doubt where there is a question, a question only where there exists a response: and this only when something can be said.” *Ibid.*, p. 181.

“5.4541. The solutions to logical problems must be simple: they impose a standard of simplicity.” *Ibid.*, p. 117.

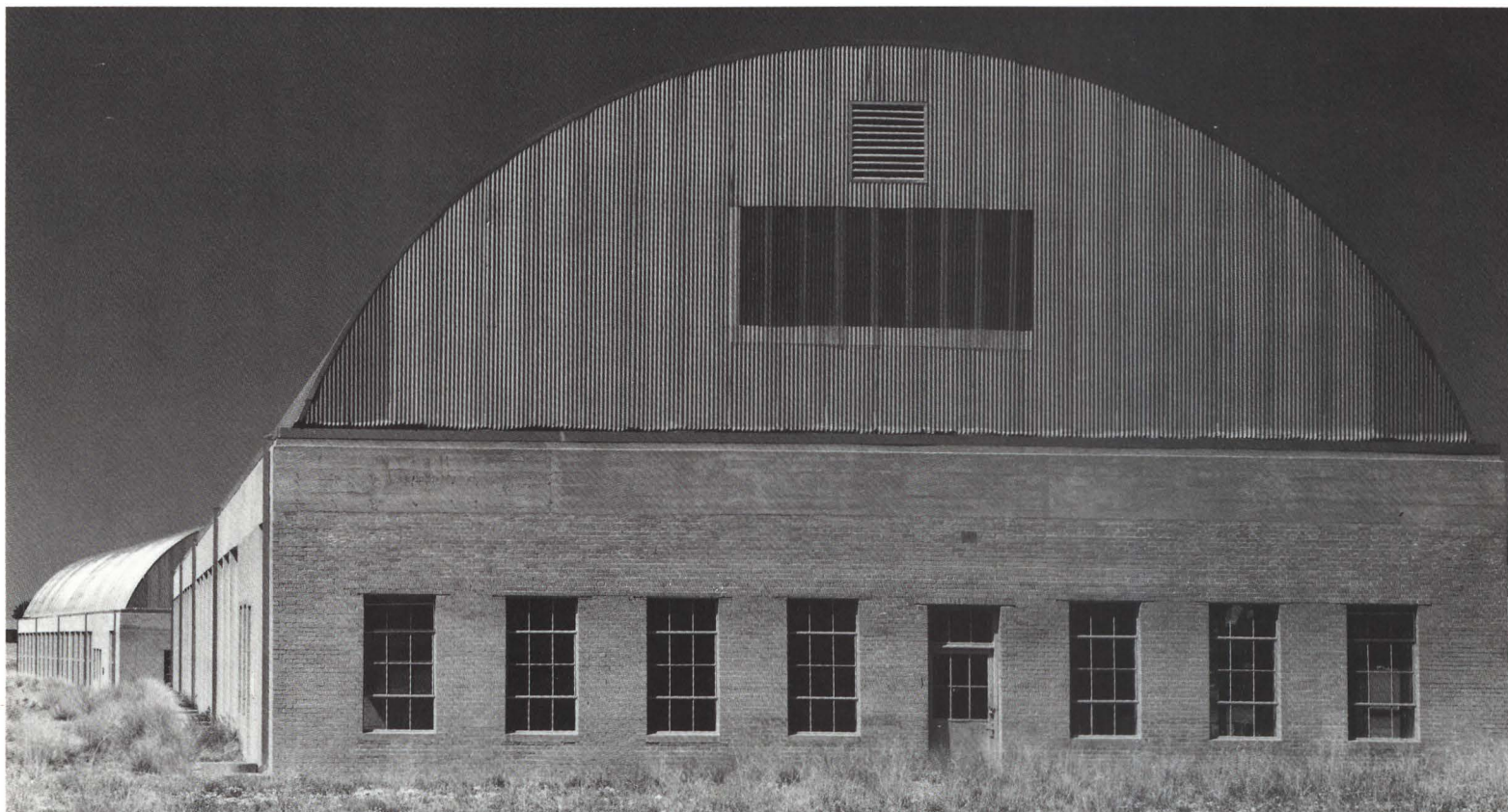






Artillery Sheds*





La Fundación Chinati es principalmente el Fuerte D. A. Russell, pero también incluye el edificio para el trabajo de John Chamberlain, en el centro de Marfa, y dos millas cuadradas de tierra en Río Grande, destinadas a un trabajo mío de gran escala hecho de adobe. La mayor parte de Fort Russell era una ruina. Aparte de los dos hangares de artillería y, más tarde, La Arena, yo estaba en contra de su compra. Había sido una base del ejército, lo cual no es tan bueno. La mayoría de los edificios no tenían cubiertas, había desperdicios por todas partes y la tierra estaba deteriorada. Alguno de los cuarteles había sido convertido en apartamentos kitsch con su paisaje compatible. Un paisaje militar recubierto de un paisaje de consumista kitsch es algo difícil de someter. De todos modos, los hangares de artillería

eran de hormigón y sólidos, aunque tenían goteras. (...)

Como mencioné, las cubiertas planas goteaban. En el 84, las cien piezas de aluminio de los dos edificios estaban casi completas y necesitaban mayor protección. Como reparar la cubierta plana había sido inútil y, ya que su aislamiento era necesario y en provecho de la arquitectura, planeé una segunda cubierta. Vecino a Valentine, a treinta millas, había un gran edificio de metal, un almacén, hecho de una sola curva de suelo a suelo, con ondulaciones profundas y amplias, obviamente debidas a su propia estructura. Bóvedas similares fueron construidas a la medida de las cubiertas de los dos hangares de artillería. La altura de la curva de la bóveda es la misma que la de la altura del

edificio. Cada edificio se volvió el doble de alto, con un prolongado espacio rectangular abajo y un extenso espacio circular arriba. Se pensó en hacer de cristal los extremos de las bóvedas, pero fueron temporalmente cubiertos de chapa ondulada. Con los extremos abiertos, el volumen longitudinal comprendido es tremendo. Este oscuro eje longitudinal está encima y es congruente con el amplio eje transversal de cristal, que va de parte a parte. (...)

The Chinati Foundation is primarily Fort D. A. Russell, but also includes the building for John Chamberlain's work in the center of Marfa and two square miles of land on the Rio Grande for a very large work of mine made of adobe. Most of Fort Russell was a ruin. Other than







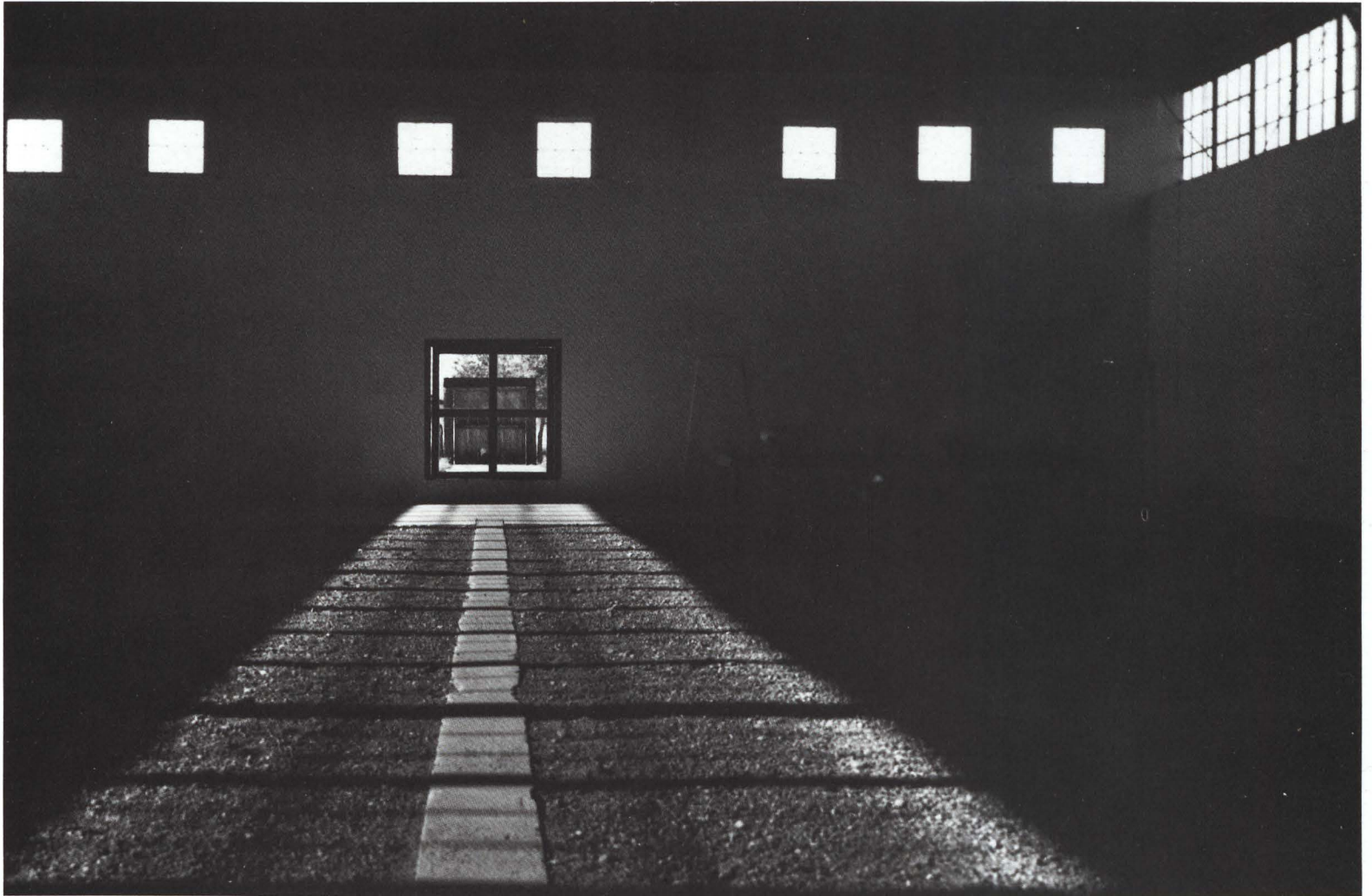
the two artillery sheds and later the Arena, I was against buying it. It had been an army base, which is not so good. Most buildings were without roofs, there was trash everywhere and the land was damaged. Some of the barracks had been turned into kitsch apartments with compatible landscaping. Military landscape overlain with a landscape of consumer kitsch is hard to defeat. At any rate the artillery sheds were concrete and solid, although they leaked. (...)

As I mentioned, the flat roofs leaked. In 84 the one-hundred mill aluminium pieces in the two buildings were nearly complete and needed greater protection. Since patching the flat roof had been futile, and since insulation was needed, and for architecture, I planned a second roof. In Valentine nearby, thirty miles, there was a large metal storage building, one curve from the ground to the ground, with very deep and broad corrugations, obviously structure itself. Similar vaults were built as the roofs of the two artillery sheds. The

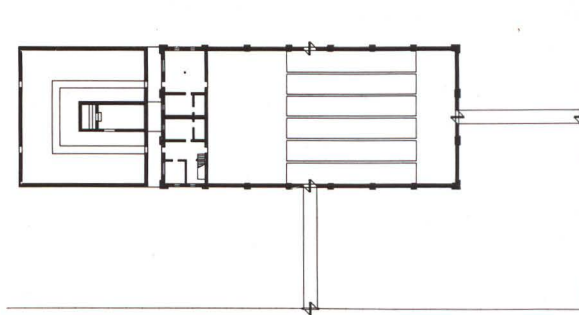
height of the curve of the vault is the same as the height of the building. Each building became twice as high, with one long rectangular space below, and one long circular space above. The ends of the vaults were meant to be glass, but were temporarily covered with corrugated iron. With the ends open, the enclosed lengthwise axis is above and congruent with the flat, broad, glass, crosswise axis. (...)

* Donald Judd, en Stockebrand, op. cit., p. 72-74.

Arena*



Como he dicho, todo el Fuerte Russell era una ruina, incluyendo el edificio llamado Arena. No obstante, es un bonito edificio. Este, junto con los dos de mi sitio y otro más en algún otro lugar, fueron hangares de aviones en la primera guerra mundial, situados al Este de la ciudad. Los aviones patrullaban en la frontera, ya que era el tiempo de la revolución de México y no siempre estuvo claro o aceptado donde terminaba México y donde empezaban los Estados Unidos. Todavía no está claro.







Los hangares fueron destinados, en los tardíos años treinta, a ser parte del Fuerte Russell: los japoneses pueden haber sorprendido Pearl Harbor pero no sorprendieron a los Estados Unidos. El Arena era el gimnasio del fuerte y mis edificios eran almacenes para el intendente. La estructura original es de columnas de hierro y entramados que soportan una cubierta de hierro galvanizado. Paredes de adobe rellenan, en ambos lados, los espacios entre las columnas hasta la parte más alta de la nave, que en el Arena, discurre discontinuamente al igual que las ventanas en ambos extremos. Los edificios son una combinación de un entramado de sesenta y seis pies, bastante bueno para ser de 1914 y del campo, y paredes de adobe que son primordiales. El edificio es llamado Arena porque cuando el fuerte fue cerrado, después de la segunda guerra mundial, el suelo del gimnasio fue arrancado debido a la escasez de madera y se puso arena para tener un área interior donde montar a caballo.

Cuando se apartó la arena, largas bandas de hormigón, que habían soportado los suelos de madera, se hicieron visibles. Estaban bien. (...) Las puertas están alineadas, están divididas y giran. Dos tienen una posición libre en el exterior, opuestas a los ejes del edificio. (...)

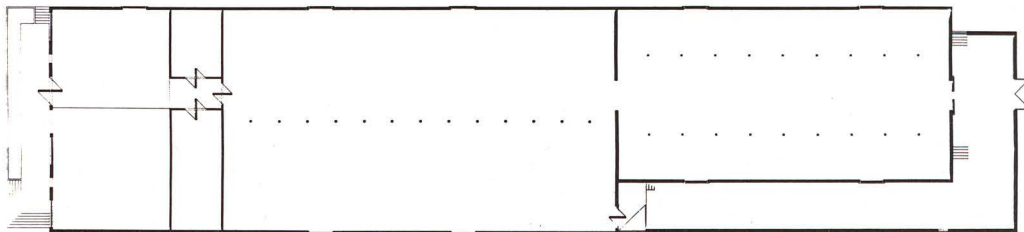
As I've said all of Ft. Russell was a wreck, including the building called the Arena. But it's a nice building. It and the two at my place, and one more elsewhere, were airplane hangars in World War I, situated east of town. The airplanes patrolled the border since it was the time of the revolution in Mexico and it wasn't always clear or accepted as to where Mexico stopped and the United States began. It still isn't clear. The hangars were moved in the late thirties to be part of Ft. Russell: the Japanese may have surprised Pearl Harbor but they didn't surprise the United States. The Arena was the gymnasium of the fort and my buildings were warehouses for

the quartermaster. The original structure is of iron columns and trusses supporting a galvanized iron roof. Adobe walls fill the spaces between the columns up to the level of the clerestory along both sides, which in the Arena runs discontinuously as windows across both ends. The buildings are a combination of a sixty-six foot truss, pretty good for 1914 in the country, and adobe walls, which are primordial.

The building is called the Arena because when the fort was closed after World War II the gym floor was removed for the scarce wood and sand laid so as to have an indoor area in which to ride horses. When the sand was removed long strips of concrete which had supported the wooden floors became visible, which were fine in themselves. (...) The doors are aligned, are quartered, and rotate. Two are free-standing outside, opposite the axes of the building.

* Donald Judd, en Stockebrand, *op. cit.*, p. 82-83.

Chamberlain Building*



Los edificios de la Fundación Chinati son principalmente los del Fuerte D. A. Russell. Uno de los edificios importantes, el que no está en el Fuerte Russell, está formado por tres edificios juntos, media manzana, que eran una oficina y almacenes para la venta de lana y pelo de cabra de angora. Este está en el centro de Marfa, enfrente de la Oficina de Correos. Contiene el trabajo de John Chamberlain. Como es usual en los edificios de la Fundación, los tres estaban en mal estado, y en este caso, no estaban bien contruidos. Tan sólo la restauración, llevó mucho tiempo.

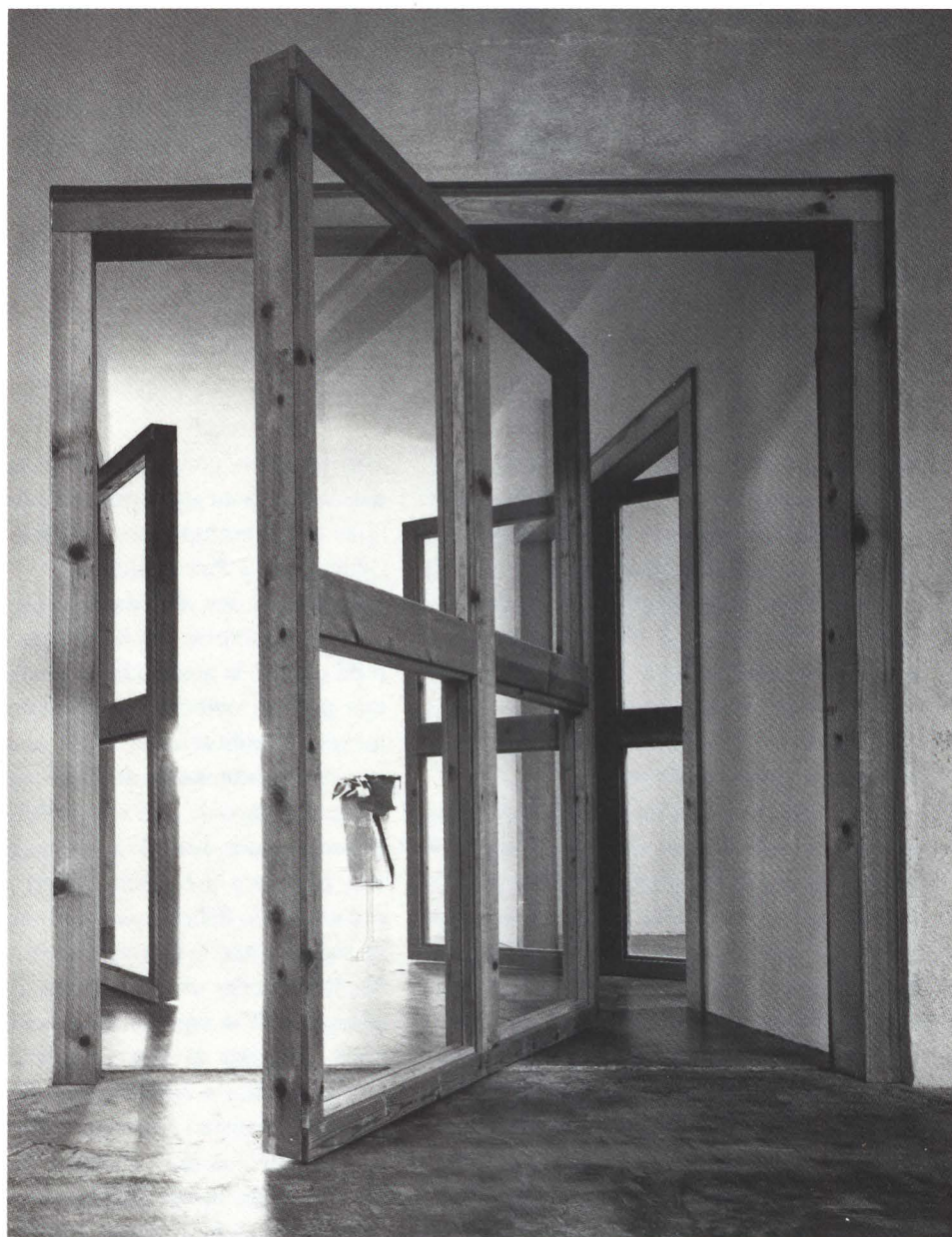
Los edificios varían de anchura, altura y construcción, pero están al mismo nivel, la plataforma necesaria para cargar mercancías en los trenes del ferrocarril. Yo moví un poco las diferentes aberturas para conseguir un eje desde un extremo de los tres edificios al otro. Reemplacé las rotas puertas correderas, adecuadas para la carga, por ventanas divididas, un cuarto de las cuales gira. Las partes de metal se pintaron de gris. Las paredes, que son de adobe revocado o de azulejo, se tostaron con una mano de pintura de color del adobe. Se puso una nueva cubierta de aluminio ondulado con lucernarios de plástico ondulado en el edificio central. El extremo Este del edificio más estrecho, fue cercado con una pared de adobe de la altura de los travesaños de las nuevas ventanas. Todos los edificios deberían tener espacios cercados en el exterior. La mitad del espacio exterior del extremo Este, opuesto a la oficina de correos, fue cubierto con grava para parking, que es mucho mejor que el asfalto.

(...)

Incluyendo al edificio más oriental de los tres, a ambos lados del eje, he diseñado una oficina y un apartamento. Los espacios amplios son difíciles y caros de calentar, por ello, los espacios pequeños se vuelven necesarios en invierno. También, casi todos los edificios, especialmente si contienen arte, deberían ser habitables. Ambos espacios pequeños están iluminados por un lucernario que cierra un fuste de columna. El apartamento tiene dos partes, la más distante, es un dormitorio, iluminado y ventilado por una ventana, la cual ilumina la puerta translúcida que da al dormitorio que está entre dos puertas oscuras.

The buildings of the Chinati Foundation are primarily those of Fort D. A. Russell. The important building not at Fort Russell is made of three buildings together, half a city-block, which were an office and warehouses for the sale of wool and mohair. This is in the center of Marfa, across from the Post Office. It contains the work of John Chamberlain. As usual with the buildings of the Foundation, the three were in bad shape and in this case were not well-built. The restoration alone took a long time.

The buildings vary in width, height, and construction, but are on the same level, the platform necessary to load bales onto railroad cars. I moved the various openings some to make an axis from one end of the three to the other. I replaced the broken sliding doors for loading with quartered windows, one quarter of which rotates. The metal parts were painted grey. The walls, which are plastered adobe or tile, were painted a tan the color of adobe. A new roof of corrugated aluminium with



skylights of corrugated plastic was put on the large central building. The west end of the more narrow building was enclosed with an adobe wall the height of the crossbars of the new windows. All buildings should have enclosed spaces outdoors. Half of the space outside of the east end, opposite the Post Office, was covered with gravel for parking, which is much better than asphalt.

(...)

Within the east building of the three, on either side of the axis, I designed an office and an apartment. Large

spaces are difficult and expensive to heat so that small spaces become necessary in winter. Also almost all spaces, especially if they contain art, should be livable. Both of the small spaces are lit by a skylight closing a shaft. The apartment is in two parts, the further, the bedroom, lit and ventilated by a window, which illuminates the translucent door to the bedroom that's between two dark doors.

* Donald Judd, en Stockebrand, op. cit., p. 78-79.