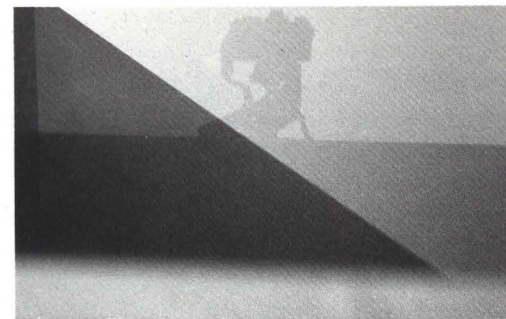


La decadencia de las ideas o el triunfo de los materiales. *The Decadence of Ideas or the Triumph of Materials*

HORACIO FERNANDEZ



Hay artistas misteriosos a los que gusta el secreto y consiguen que de ellos se sepa poco o casi nada. Con un poco de constancia en el juego del escondite algunos acaban por ser considerados artistas legendarios. De otros no es fácil urdir leyendas. Ya se ocupan ellos mismos de que se sepa todo lo que deba saberse, unas veces a base de secretarios y confidentes a lo Eckermann, otras gracias a sus propias palabras y escritos.

Donald Judd es uno de estos últimos. No hace falta buscar mucho para saber que —antes de ser conocido por el trabajo que le ha proporcionado un hueco en el arte de la segunda mitad de este siglo— estudió filosofía e historia del arte, fue profesor y crítico, escribió ensayos entre los que destaca *Specifics Objects* (1965), y pintó cuadros en la senda marcada por pintores de la segunda generación expresionista como Morris Louis y Kenneth Noland. Todo esto en cuanto al pasado, pero tampoco faltan datos sobre el Donald Judd de ahora mismo: continúa con los ensayos y las largas entrevistas más o menos polémicas, hace arquitectura y muebles además de escultura —o “arte”, en sus palabras—, milita en organizaciones pacifistas porque cree en la necesidad del compromiso social, y ordena y manda sin ningún tipo de dudas en su propio museo-mausoleo en Marfa, Texas. Hay que decir que también es conocida su seriedad, algo antipática, y unas cuantas obsesiones que son su marca de fábrica: los materiales industriales, el perfecto acabado, la pulcritud esmerada y el

estricto orden, unas manías más que un estilo que traen a la memoria otras manías no menos raras de los escrupulosos pintores holandeses Gérard Dou y Piet Mondrian.

Sin embargo los abundantes textos y las no menos numerosas declaraciones de Donald Judd ofrecen la posibilidad al lector curioso de una profusa cosecha de paradojas o, por lo menos, mixtificaciones. Si se le cree resulta que es una admirador de Theo van Doesburg, Kasimir Malevich, Jackson Pollock y Barnett Newman, y que desdeña a artistas en principio más próximos a él como Robert Morris (“un mal artista”) o Robert Smithson (“un estudiante de segundo año”). En esos textos y declaraciones Judd insiste en su conexión con pintores abstractos de la segunda generación expresionista, niega que su obra represente una crítica a la metafísica y autenticidad autoreclamada del expresionismo abstracto, y hasta se muestra molesto porque Clement Greenberg y Michael Fried hayan preferido a otro escultor —Anthony Caro— como paralelo tridimensional de la obra de los pintores Kenneth Noland o Barnett Newman. Del trabajo de Pollock, Judd dice admirar “la completa omnipresencia del azar”, algo difícil de encontrar en su propio trabajo. Además ha declarado que Pollock no puede ser llamado expresionista en el sentido corriente, un sentido que él critica por encontrarlo dentro de “la tradición del arte europeo”, la que depende de la composición y la representación y está repleta de un buen capazo de “carga emocional”,

según él inseparable de esa tradición.

Pero no se vaya a creer que Judd sea “anti algo”, por ejemplo, anti europeo, al menos si no se hace caso omiso de sus palabras. Como mucho se ha opuesto al “racionalismo”, ya que piensa que “el todo es más importante que las partes”, lo que por lo visto está en desacuerdo con Descartes. En contra del arte europeo plantea un arte en el que los conceptos principales son simplicidad y totalidad y realiza obra no ilusionista, sin alusiones ni antropomorfismo, en la que no hay referencias a la realidad percibida por los sentidos, ni a nada de lo que ocurre o pueda ocurrir, buscando una ausencia de significados que sólo se puede encontrar donde Judd la encuentra, esto es, en las formas puras, en la geometría.

Se diría que los estudios filosóficos en Columbia hubiesen convertido a Donald Judd en un platónico creyente en el poder de las formas geométricas como medio para acceder a las formas puras, la *dianoia* que sirve de intermedio entre la opinión y el conocimiento. Pero no se encontrará en su boca palabras que confirmen platonismo: “supongo —declaró en 1965— que una de las razones de que mi obra sea geométrica es el deseo que tengo de que resulte simple, sencilla; por otra parte, busco también resultados no-naturalísticos, no-imaginativos y no-expresionistas”. Un pensamiento más negativo que otra cosa en el que se plantean cuestiones conceptuales que no tienen ni pueden tener más que soluciones formales puras. El no lo dice, pero otra diferencia con los platónicos es que para ellos —y en general para el pensamiento griego— el círculo es la forma primordial y en cambio para Judd lo es el cubo. El mismo “cubo

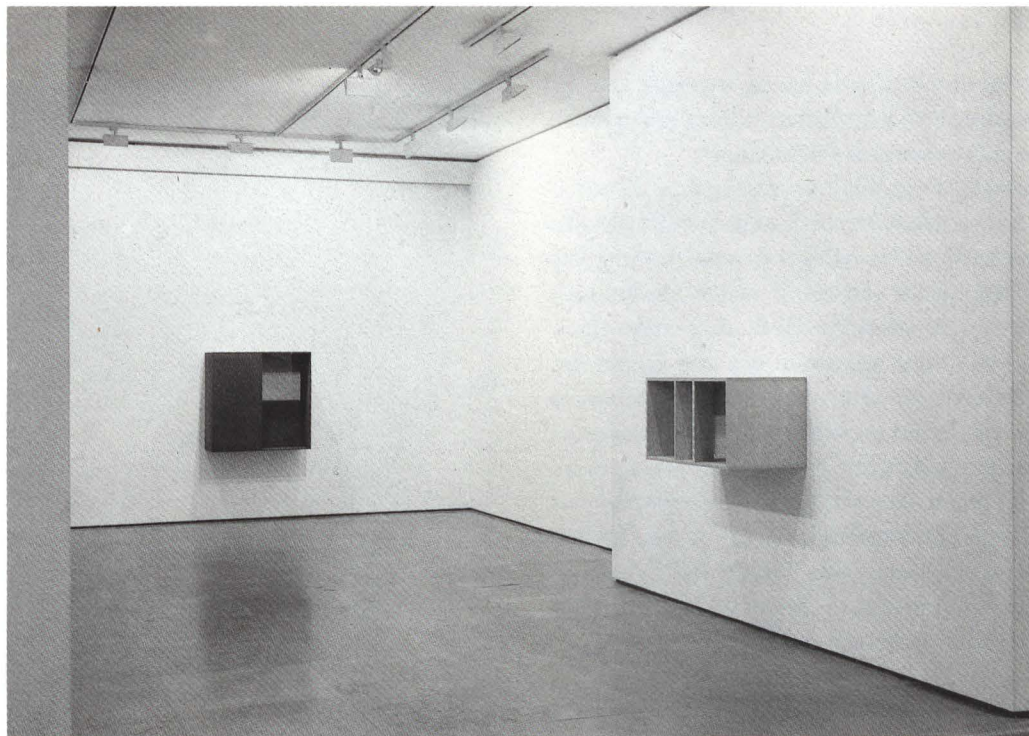
Horacio Fernández es crítico de arte y profesor de Historia de la Fotografía en la Escuela de Bellas Artes de Cuenca.

Horacio Fernández is an art critic and professor of History of Photography at the School of Fine Arts of Cuenca. Translated by Deborah Gorman.

epistemológico” que Suzi Gablik ha descrito como un compendio de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad que se puede tratar con metodologías precisas, mensurables y sistemáticas. Un cubo que suele convertirse en la obra de Donald Judd en una caja destapada, una caja vacía que muestra su vaciedad para así conseguir eliminar cualquier impresión de peso, debido a que el peso es componente de la tradición europea, al menos según Judd, pero más probablemente porque el peso es característico de la materia y, aunque esto sea tema tabú en sus conversaciones y textos, Donald Judd parece aspirar a lo inmaterial.

¿Abstracción espiritualista, a lo Kandinsky, dentro de la nevera minimal? Podría ser más plausible de lo que parece a primera vista, sobre todo si se da por una vez menos crédito a las palabras de Donald Judd que a su trabajo, si se atiende más al cómo que la obra enuncia que al qué transmitido por el autor. Por ejemplo: “la principal virtud de las formas geométricas, es que, a diferencia del resto del arte, no son orgánicas”, una afirmación de 1967 que parece insuficiente por pobre. La ordenación de las formas geométricas a base de cánones, progresiones, sistemas modulares y, sobre todo, repeticiones, esto es, de la matemática como orden interno de las formas, es un dato más a favor de la búsqueda de lo trascendental en Judd. Y otro puede ser la distinción que sostiene entre “arte” y “no arte”, en su caso particular arquitectura y mobiliario. Una de las afirmaciones taxativas más conocidas de Donald Judd es “si alguien dice que es arte, lo es”. La tan citada frasecita es un ejercicio anacrónico de nominalismo que si se utiliza como postulado hay que reconocer que admite muy pocas discusiones. Si es una premisa evidente basta que Judd haya dicho que esto es arte y aquello no para que una cosa y la otra sean lo que a él le parezca que son. Pero la aceptación de los postulados no sirve precisamente de acicate al pensamiento, más bien al contrario. Si buscamos diferencias definitorias entre la arquitectura y el mobiliario de Judd, de un lado, y su “arte”, del otro, quizá se aclare la cuestión.

Sin esfuerzo se descubre el menos una dife-



Obras de Donald Judd en la galería Theospacio, Madrid, mayo-julio 1991. Cortesía de la galería Theo.
Works of Donald Judd at Theospacio gallery, Madrid, May-July 1991. Courtesy of the Theo gallery. Foto: Juan Blázquez.

rencia significativa: la función y la utilidad distinguen una silla, una cama o un edificio de una caja que sólo muestra su vaciedad, un ejemplo pintiparado de lo que Rosalind Krauss llamaba la condición negativa y auto referencial de la escultura expandida, una escultura sin sitio, sin significado ni función que sólo puede denotar vacío. El propio Judd ha escrito del tema en alguno de sus textos, por ejemplo en uno reciente en el que se menciona al paso de otra diferencia, la novedad.

“Mi obra como arte es muy nueva en el mundo. La obra como arquitectura que he sido capaz de hacer por mí mismo es también nueva, pero no tan nueva, debido a falta de dinero y en consecuencia tecnología, pero debido también con más propiedad a una menor necesidad de novedad, en tanto en cuanto la arquitectura está unida a sus fines. Los muebles no son tan raros pero con todo son realmente nuevos, debido a que dejo que la finalidad se imponga”. Como se ve, Judd estira la palabra “nuevo” hasta el límite de la incomprensión de no ser porque él mismo se encarga de aclarar: “algo puede ser nuevo

porque no ha sido visto antes, o hace algo nuevo, como ocurrió con los aviones. Algo puede tener calidad de nuevo incluso si es o hace algo ya visto o hecho antes, como ocurre con los muebles. El arte es lo primero, la arquitectura las dos cosas, y los muebles lo segundo”. Esto es, la novedad del arte reside en que no haya sido hecho o visto antes, a diferencia de la novedad de los muebles, mucho más imprecisa, aunque menos que la de la arquitectura. Después de esto es de rigor citar, y no por afán de mostrar un Judd todavía más paradójico, otra frase suya: “entre las mejores obras nuevas producidas en los últimos años, la mitad o más no han sido ni escultura ni pintura”. Esta vez no hay dudas de la razón que le asiste.

¿Poder sentarse en un cubo cambia el cubo y su condición estética? ¿Un edredón sobre una caja a la que le falta el frente hace que la caja abierta convertida en lecho ya no sea caja? Parece que la reciente insistencia de Judd en el acabado y otras manías hace decaer su atención a las ideas y la creación. La decadencia de la idea se contrapone a la importancia

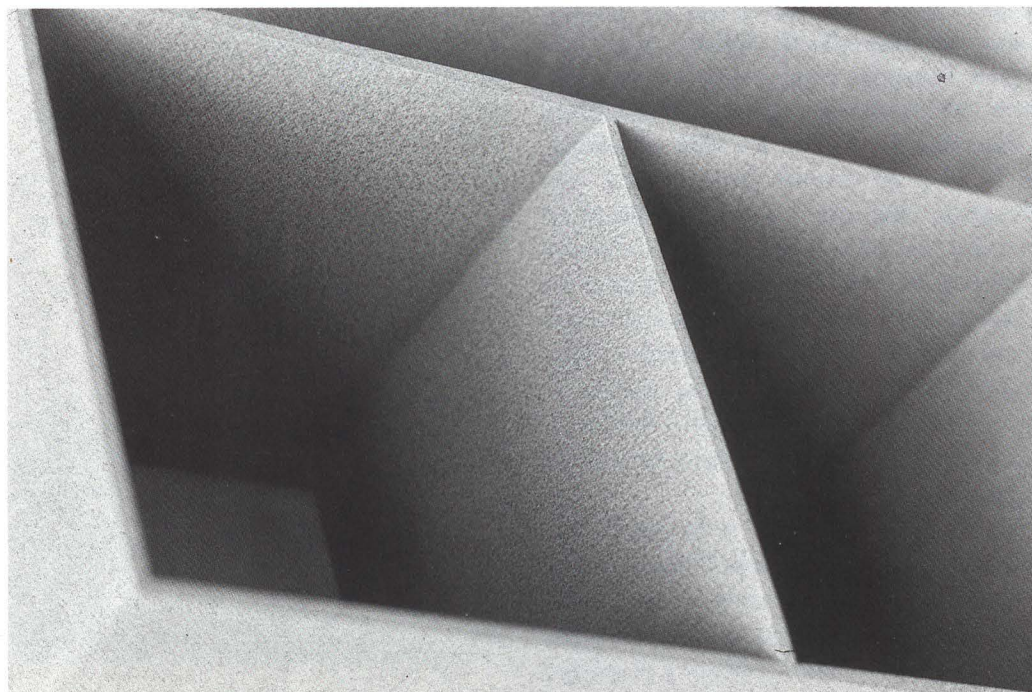
30 de las virtudes de la buena artesanía, que no otra cosa son el acabado y la limpieza, traten o no sobre materiales industriales.

Habrà que suponer que esta especie de sencillas (?) ecuaciones con las que Donald Judd ha sustituido en los últimos tiempo su innegable talento de los sesenta, le sirven de procedimientos de salvación de la obra como arte y no son lo que aparentan ser, una aceptación acrítica de los valores del mercado, el espacio por excelencia en el que las virtudes artesanas son adecuadamente apreciadas y hasta producen crédito. Pero por desgracia no hay muchas razones para suponerlo, al menos si se atiende al extraño pleito entre Donald Judd y uno de sus coleccionistas, el conde Panza de Biumo, a propósito de unos tornillos.

There are mysterious artists who like secrecy and manage that little or almost nothing is known about them. With a little persistence in the game of hide-and-seek some end up being considered legendary artists, it is not so easy to contrive legends for others. They themselves make sure that everything that should be known about them is known, sometimes through secretaries and confidants, like Eckermann, others thanks to their own words and writings.

Donald Judd is one of the latter. You do not have to look far to know that, before being known for the work that has given him a place in the art of the second half of this century, he studied philosophy and art history, he was a teacher and critic, he wrote essays, among which *Specific Objects* (1965) stands out, and he painted works on the path marked out by painters of the second Expressionist generation, like Morris Louis and Kenneth Noland.

All of this concerns the past, but neither is information about the Donald Judd of right now lacking: he continues with the essays and the long, more or less polemical interviews, he creates architecture and furniture in addition to sculpture—or “art”, in his words—, he belongs to pacifist organizations because he believes in the need for social commitment, and he orders and rules, without any doubt, in his own museum-mausoleum in Marfa, Texas. It must also be said that well-known are his seriousness, somewhat disagreeable, and a few obsessions that are his



trademark: industrial materials, perfect finishing, the careful neatness, and the strict order, manias more than a style, that bring to mind other manias no less strange of the scrupulous Dutch painters Gérard Dou and Piet Mondrian.

Nevertheless, the abundant texts and the no less numerous statements of Donald Judd offer the curious reader the possibility of a profuse crop of paradoxes or, at least, mystifications. If you believe him, it turns out that he is an admirer of Theo van Doesburg, Kasimir Malevich, Jackson Pollock, and Barnett Newman, and that he disdains artist in principle nearer to him like Robert Morris (“a bad artist”) or Robert Smithson (“a second-year student”). In these texts and declarations Judd insists on his connection with abstract painters of the second Expressionist generation, denies that his work represents a criticism of the self-claimed metaphysic and authenticity of abstract Expressionism, and even appears bothered that Clement Greenberg and Michael Fried have preferred another sculptor—Anthony Caro—as a three-dimensional parallel to the work of the painters Kenneth Noland or Barnett Newman. Of Pollock’s work, Judd says that he admires “the complete omnipresence of chance”, something difficult to

find in his own work. He has also stated that Pollock cannot be called Expressionist in the ordinary sense, a sense that he criticizes on finding it within “the tradition of European art”, which depends on composition and representation and is replete with a good basketful of “emotional charge”, according to him inseparable from that tradition.

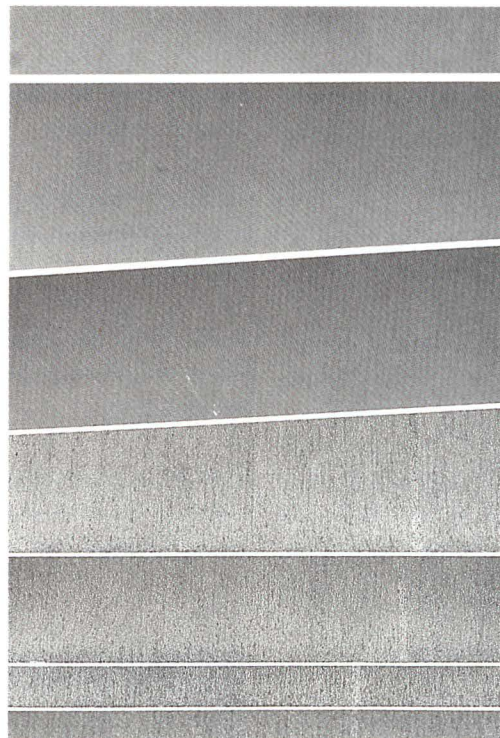
But you should not believe that Judd is “anti-something”, for example, anti-European, at least if you do not ignore his words. At the most he has opposed “rationalism”, since he thinks that “the whole is more important than the parts”, which, it seems, is in disagreement with Descartes. Against European art he puts forward an art in which the main concepts are simplicity and totality, and he realizes non-illusionist work, without allusions or anthropomorphism, in which there are no references to the reality perceived by the senses, nor to anything that happens or could happen, seeking an absence of meanings that only can be found where Judd finds it, that is, in the pure forms, in geometry.

One would say that the philosophical studies at Columbia had turned Donald Judd into a platonic believer in the power of geometric forms as a

means of reaching the pure forms, the *dianoia* that serves as intermediary between opinion and knowledge. But one will not find in his mouth words that confirm his Platonism: "I suppose"—he declared in 1965—"that one of the reasons that my work is geometrical is the desire that I have that it turn out simple, plain; on the other hand, I also look for unnaturalistic, unimaginative, and non-Expressionist results". A thought more negative than anything else, in which he poses conceptual questions that do not have nor can have more than pure, formal solutions. He does not say so, but another difference with the Platonists is that for them—and in general for Greek thought—the circle is the fundamental shape, and, on the contrary, for Judd, it is the cube. The same "epistemological cube" that Suzi Gablik has described as a compendium of clarity, conceptual rigor, literalness, and simplicity that can be treated with precise, measurable, and systematic methodologies. A cube that usually becomes in the work of Donald Judd an uncovered box, an empty box that demonstrates its emptiness to thus manage to eliminate any impression of weight, given that weight is a component of the European tradition, at least according to Judd, but more probably because weight is characteristic of material and, although this is a taboo subject in his conversations and texts, Donald Judd appears to aspire to the immaterial.

Spiritualist abstraction, like Kandinsky, within the minimal refrigerator? it could be more plausible than it appears at first glance, specially if one gives for once less credit to the words of Donald Judd than to his work, if one pays more attention to the how that the work enunciates than to the what transmitted by the author. For example: "the principle virtue of the geometrical forms is that, unlike the rest of art, they are not organic", a 1967 statement that seems insufficient in its poverty. The ordering of geometrical forms on the basis of canons, progressions, modular systems, and, especially, repetitions, that is, from mathematics as an internal order of forms, is one more fact in favor of the search for the transcendental in Judd. And another can be the distinction that he maintains between "art" and "not art," in his particular case architecture and furniture.

One of the most well-known unequivocal statements of Donald Judd is "if someone says that it is



art, it is". The so-repeated little sentence is an anachronistic exercise of nominalism that, one must recognize, if it is used as a postulate, allows very few arguments. If it is an obvious premise, it is enough that Judd has said that this is art and that, no, so that one thing and another are to him what they appear to be. But the acceptance of the postulates does not serve precisely as a pur to thought, but rather the opposite. If we look for defining differences between Judd's architecture and furniture, on the one hand, and his "art" on the other, the question may be clarified.

Without effort one discovers at least one significant difference: function and utility distinguish a chair, a bed, or a building from a box that only demonstrates its emptiness, a perfect example of that Rosalind Krauss called the negative and self-referential condition of expanded sculpture, a sculpture without a place, without meaning or function, that can only denote emptiness. Judd himself has written of the subject in some of his texts, for example, in a recent one in which he mentions it in passing while discussing another difference, novelty.

"My work as art is very new in the world. The work as architecture that I have been able to make

myself is also new, but not so new, given a lack of money and consequently, technology, but also more properly because of a lesser need for novelty inasmuch as architecture is united to its ends. The furniture pieces are not so strange, but all in all they are really new, because I let the purpose impose itself." As one sees, Judd stretches the word "new" to the limits of incomprehension, but for the fact that he himself takes responsibility for clarifying it: "something can be new because it has not been seen before, or can make something new, as occurred with airplanes. Something can have the quality of the new even it is or makes something already seen or made before, as occurs with furniture. Art is the first, architecture both things, and furniture the second. That is, the newness of art resides in its not having been made or seen before, unlike the newness of furniture, much more imprecise, although less so than that of architecture. After this it is *de rigueur* to quote, and not in the desire to show a still more paradoxical Judd, another statement of his: "among the best new works produced in recent years, half one more have been neither sculpture nor painting." This time there is no doubt that he is right.

Does being able to sit in a cube change the cube and its aesthetic condition? Does a quilt on a box without a front make the open box into a bed, and not a box any more? It seems that the recent insistence of Judd on finishing and other manias makes his attention to ideas and creation wane. The decadence of the idea is opposed to the importance of the virtues of good craftsmanship, since finishing and cleaning are nothing else than that, whether or not they deal with industrial materials.

One will have to suppose that this species of simple (?) equations with which Donald Judd has substituted in recent times his undeniable talent of the sixties serve him as procedures of salvation of the work as art and are not what they appear to be, an acritical acceptance of market values, the space par excellence in which the artisan's virtues are adequately appreciated and even produce credit. But unfortunately there are not many reasons to suppose so, at least if one pays attention to the strange lawsuit between Donald Judd and one of his collectors, the Count Panza de Blumo, concerning some screws.