



[F1] Mansana de Chinati. Balsa de agua.

María Teresa Muñoz

Profesor titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid

# Dialéctica material

## Donald Judd y Philip Johnson

Industria, artesanía, dialéctica material, confort, austeridad, pobreza

●○

El objetivo de este escrito es examinar cómo se plantea una cierta dialéctica material en el conjunto llamado la Mansana de Chinati, construido por el escultor Donald Judd en la ciudad de Marfa, Texas, a partir del año 1974, comparándolo con las dos viviendas que realiza el arquitecto Philip Johnson en su propiedad de New Canaan, Connecticut, en torno al año 1950.

Tanto en New Canaan como en la Mansana de Chinati existe una oposición, una dialéctica, entre una arquitectura industrial y otra artesana, tanto Philip Johnson como Donald Judd consideran que existe una arquitectura principal, la realizada con materiales y técnicas industriales, y otra subalterna o de servicio, la construida con piezas de arcilla y técnicas artesanales. Esta segunda arquitectura encarnará las cualidades asociadas con la pobreza, la abundancia material y la clausura espacial. Sin embargo, esta exhibición de pobreza no tiene como fin los propios edificios domésticos construidos artesanalmente, ya sea con adobe o con ladrillo, sino que estará al servicio de esa otra arquitectura, construida con técnicas industriales, a la que se exige renunciar a la comodidad y el confort o cuando menos ocultarlos bajo la forma de una radical austeridad.

Industry, handicraft, material dialectic, comfort, austerity, poverty

●○

The aim of this writing is to consider how a certain material dialectic is stated in the so called Mansana de Chinati, a complex built by the sculptor Donald Judd in the city of Marfa, Texas, from 1974 onwards, when compared with the two houses built by the architect Philip Johnson in his state of New Canaan, Connecticut, around 1950.

Both in New Canaan and in la Mansana de Chinati we find a dialectical opposition between industrial and handicraft architecture, as both Philip Johnson and Donald Judd consider that there is a main architecture, where material and industrial techniques are used, and a subordinate or service architecture which is built with adobe or brick and handicraft techniques. This latter architecture will embody all the qualities associated with poverty, as material abundance or spatial closure. Nevertheless, the exhibition of poverty has not as its definite aim the domestic handicraft buildings, built with adobe or brick, but it will be at the service of that other architecture, built with industrial techniques, that has to give up comfort and wellbeing or at least conceal them in the form of radical austerity.

**Abandonar cualquier rastro de dependencia de las técnicas artesanales, cualquier rastro de formas históricas, cualquier rastro de la masa propia de los materiales de construcción tradicionales, para dejar paso a una arquitectura basada en los nuevos sistemas constructivos, en la inmaterialidad y la transparencia características de la vida del nuevo hombre; estas pretensiones de la arquitectura nacida a comienzos del siglo XX se vieron plasmadas en un conjunto tan abundante de obras construidas en cualquier lugar del mundo que pasaron a convertirse en los dogmas de una arquitectura moderna sobre los que algunas décadas más tarde se concentrarían sus críticos, aunque hasta sus detractores más radicales nunca cuestionaron el hecho de que tal arquitectura fuera ya para siempre un hecho sin retorno. Sin embargo, la arquitectura moderna se vio obligada con frecuencia a utilizar ciertas estrategias para paliar sus posiciones de extrema renuncia y austeridad, lo que muchos teóricos de la modernidad llamaron la nueva pobreza. Este hecho resulta evidente, por ejemplo, en el modo en que los arquitectos responden a la necesidad de eliminar cualquier retórica asociada a la entrada a un edificio, sobre todo en el caso de las viviendas, haciendo uso de elementos secundarios o de servicio, como las curvaturas de las escaleras o los voladizos de los balcones, para acentuar ese lugar fundamental al que se había privado de recursos significativos propios. Un mecanismo parecido se emplea cuando la ausencia de materia impide conseguir unas mínimas condiciones de confort y habitabilidad, para lo que se disponen algunas dependencias o elementos de servicio que, estos sí, puedan ser realizados con materiales tradicionales o técnicas artesanales. Se produce, así, por**



parte de las arquitecturas principales una especie de delegación de cualidades sobre otras secundarias o auxiliares a las que no se exige un compromiso tan estricto con las exigencias figurativas o técnicas establecidas por la modernidad.

Esta cuestión afecta a la autonomía del objeto arquitectónico y plantea la existencia de una especie de dialéctica en la que entidades distintas buscan equilibrarse para conformar una determinada obra. El objetivo de este escrito es examinar cómo se plantea esta dialéctica en el conjunto llamado la Mansana de Chinati, construido por el escultor Donald Judd en la ciudad de Marfa, Texas, a partir del año 1974, comparándolo con las dos viviendas que realiza el arquitecto Philip Johnson en su propiedad de New Canaan, Connecticut, en torno al año 1950.

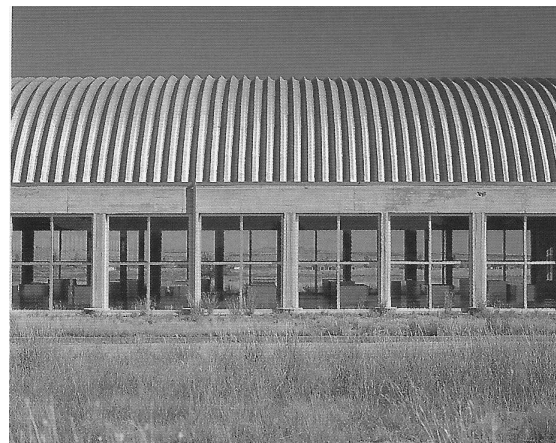
El origen de la Mansana de Chinati se sitúa a comienzos de los años setenta, cuando el escultor Donald Judd compra dos hangares de aviones en desuso en Marfa, una ciudad situada en la zona occidental de Texas, con objeto de convertirlos en un lugar permanente de exposición para sus obras y las de otros artistas. Judd había alquilado poco antes una casa para pasar el verano, aunque conocía la zona desde que hizo el servicio militar allí en 1946 y más tarde en algún viaje a finales de los años sesenta. La primera obra que realiza en Marfa es rodear la propiedad en que se situaban los hangares con un muro de adobe para aislarla de los transeúntes y las vías del ferrocarril y este recinto fue el origen de un complejo que se convertiría más tarde en su residencia y lugar de trabajo, así como en sede permanente de su obra escultórica. Además de acondicionar los edificios existentes, en la Mansana de Chinati se construyeron otros nuevos destinados a vivienda, oficinas o servicios; también el mobiliario, estanterías, mesas, sillas y camas para los niños; y se diseñaron los espacios exteriores entre los edificios, un patio interior, una pérgola, una piscina y áreas [F1] destinadas a la vegetación. Este conjunto original se amplió en los años ochenta con dos naves de artillería, otro hangar y algunos barracones convertidos en biblioteca, taller de grabado, escuela infantil o alojamiento de invitados y artistas residentes. Finalmente, la Fundación Chinati, que continúa existiendo tras la muerte del escultor, es propietaria de gran parte del territorio que rodea a la ciudad de Marfa, donde se han instalado obras de gran formato, y algunos otros antiguos edificios, como tiendas o almacenes [F2], se han incorporado al conjunto asignándoles nuevos usos. Donald Judd lleva a cabo en Marfa esencialmente una labor de renovación de las estructuras arquitectónicas existentes en la ciudad, que él solo elige, y se refiere a este trabajo como un acto de purificación, ya que al existir un nuevo propósito utilitario, la individualidad de los edificios y la tradición arquitectónica que ellos representan adquieren una nueva forma, pero sin borrar del todo las trazas de su uso original.

El destino principal de los edificios de la Mansana de Chinati, la exhibición de las propias obras de Donald Judd a las que cualquier intervención arquitectónica debía quedar supeditada, permite un trabajo que apenas exige intervención más allá del despojo y la limpieza de las estructuras existentes hasta convertirlas en envolventes esenciales de un contenido concreto. Los soportes y cerchas metálicas, [F3] [F4] las cubiertas de chapa o las vigas de hormigón que forman los suelos de las naves o los hangares se desnudan y en todo caso se rellenan sus intersticios con materiales que permiten ver su constitución original. Solo se añaden, cuando es estrictamente necesario, subdivisiones y puertas o se ciega o abre algún hueco de ventana, pero lo más frecuente es aprovechar las características de las antiguas construcciones para los usos más acordes con su organización espacial, ya sea la de una pequeña tienda con varias habitaciones o la de una enorme nave diáfana. Sin embargo, solo en algún caso especial Donald Judd construye un edificio nuevo, casi siempre de pequeñas dimensiones y con un uso secundario, y es en estos casos donde su opción arquitectónica resulta más significativa.

Para construir con adobe el muro que encierra la propiedad y más tarde una pequeña vivienda destinada a sus dos hijos, Judd tuvo que recurrir a trabajadores mexicanos, legales según él mismo declara, los únicos capaces de trabajar con ese material tradicional. La elección del adobe como material para los nuevos edificios [F5] cuando el conjunto existente se caracterizaba por la construcción metálica o de hormigón propia de las naves industriales, suponía aportar un cierto sello de domesticidad y confort en medio de la desnudez y estricta funcionalidad de los hangares convertidos en salas de exposición. La arquitectura de adobe proporcionaba, por una parte, una recurrencia a una tradición local ya desaparecida y, por otra, las mismas cualidades de sencillez y economía de medios que encontraba en las estructuras industriales abandonadas y acondicionadas como lugares de exhibición. Sin embargo, el hecho de que no existiera mano de obra especializada en la zona y que fuera necesario buscar obreros mexicanos para trabajar con el adobe indica que no era la inmediatez y facilidad lo que se buscaba, sino más bien la vuelta a una arquitectura material



[F2] Fundación Chinati



[F3] Fundación Chinati



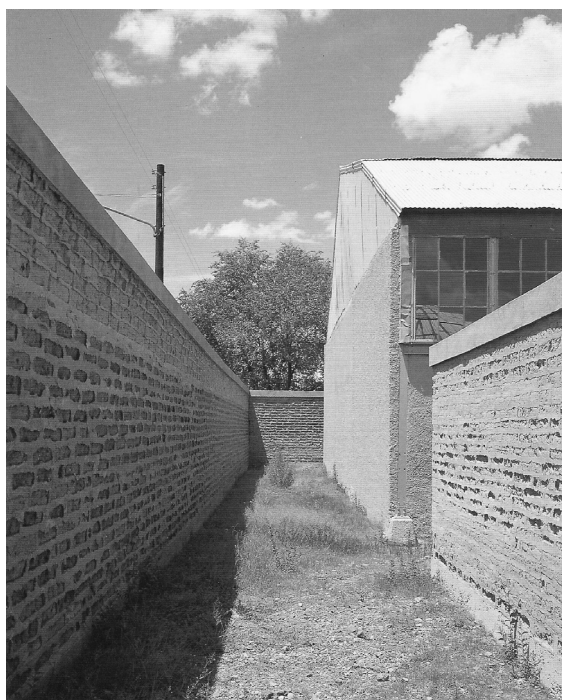
[F4] Fundación Chinati

ya desaparecida, mucho más difícil de realizar en ese momento que otra que utilizara materiales y técnicas convencionales. Judd busca una artesanía y un artesano desaparecidos, o al menos desaparecidos a gran escala, y trata de rescatar a esos pocos trabajadores que todavía son capaces de trabajar con este material y hace de la arquitectura de adobe una construcción tan rara como sofisticada. De este modo, tanto en la operación de limpieza de las naves industriales como en la nueva construcción de los muros o los pequeños edificios de adobe, se trata de conseguir una arquitectura marginal, ya que debe ser el contenido de las obras de arte el que esté por encima del contenedor, pero también porque se persigue una arquitectura caracterizada por la pobreza de su ejecución material y su estricta adaptación a las funciones que debe desempeñar.

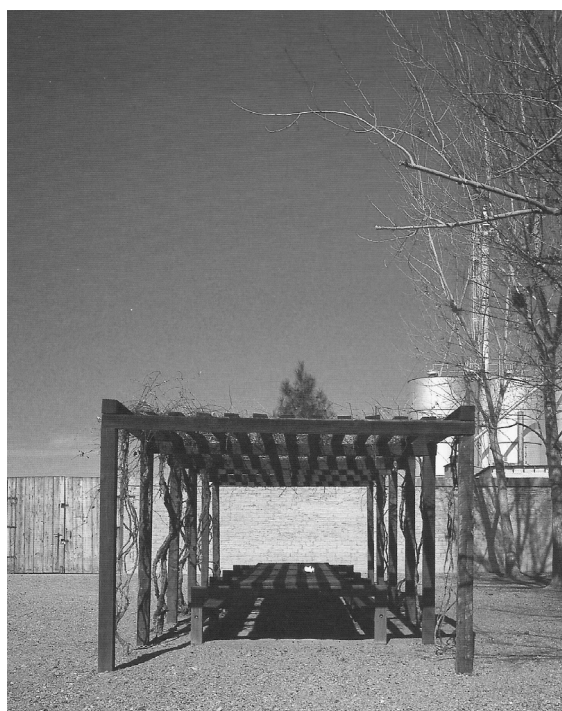
Existe, por tanto, una cierta equivalencia entre la acumulación de materia propia de la construcción tradicional con adobe, cerrada y sin apenas huecos al exterior, y la eliminación de materia en favor de una construcción de puro esqueleto, propia de una arquitectura industrial. Son las dos caras de la pobreza, la de la acumulación material y la del despojo y la privación, ambas perseguidas con igual intensidad cuando la pobreza es asumida como una posición ética. Donald Judd concibe la arquitectura como puro espacio y, por tanto, debe ser fácil de construir o incluso no debe ser construida en absoluto, cuando ya existen edificios que pueden proporcionar el espacio necesario para el fin que se persigue. Esta es su posición como artista, como escultor que desea mostrar su obra del mejor modo posible. Pero, cuando elige levantar los muros y las pequeñas construcciones de Marfa de acuerdo con la tradición casi olvidada de la construcción con adobe, para lo que se ve obligado a buscar mano de obra de emigrantes mexicanos, lo que desea también es ofrecer un contrapunto a las mansiones de los petroleros millonarios construidas en las proximidades de Marfa. Siguiendo esta misma tradición constructiva local, se realizan los espacios exteriores donde se coloca una balsa de agua, se erige una pérgola [F6] o se plantan especies vegetales autóctonas, las más capaces de conservar la humedad en ese clima desértico. Y para estas áreas exteriores, que deben proporcionar sombra y humedad a quienes pasean entre sus esculturas, el propio Judd diseña muebles de madera maciza, bancos, mesas, escaleras o cajones para las plantas.

Una actitud parecida a esta de Donald Judd, que elige construir con adobe los pequeños edificios domésticos y los muros de cerramiento de la Mansana de Chianti, podría ser la de Philip Johnson cuando levanta una pequeña casa de ladrillo, destinada al alojamiento de invitados, junto a su Glass House en New Canaan. Frente a la transparencia y la apertura de la casa principal, construida con estructura de acero y grandes superficies de cristal, se erige este pabellón de ladrillo con muy pocas aberturas al exterior. Como en el caso de Donald Judd, a una arquitectura de esqueleto metálico, ligera y transparente, se contraponen otra de muros de carga casi ciegos, y se presentan simultáneamente dos situaciones opuestas, la de la acumulación material y la de la renuncia y el despojo de todo lo innecesario. Es evidente que un arquitecto como Philip Johnson, al filo de los años cincuenta, y un escultor como Donald Judd, casi treinta años más tarde, trabajan desde posiciones radicalmente distintas, por lo que habría que tener cautela a la hora de establecer cualquier tipo de paralelismo. En la Mansana de Chinati, el escultor Donald Judd no construye en ningún caso con las técnicas habituales en su tiempo, sino que se limita a conservar y renovar algunas estructuras industriales existentes y recupera para los nuevos edificios una técnica antigua, casi inexistente, lo que le exige un gran trabajo. Philip Johnson, por el contrario, realiza su Glass House con elementos industrializados y materiales costosos, pero reserva para el pabellón de invitados un modo de construir igualmente sofisticado, aunque conservando un sello de las técnicas tradicionales del ladrillo.

Consideremos por un momento el discurso que acompaña a la presentación de la Glass House en 1950. Philip Johnson ofrece un conjunto de referencias culturales que habrían influido sobre el proyecto, comenzando con su evidente parentesco con la Farnsworth House de Mies van der Rohe de 1947, pero aludiendo a otras influencias tan dispares como las de Ledoux, Schinkel, El Lissitzky, Theo van Doesburg o incluso Le Corbusier. Estas referencias tienen que ver principalmente con la forma de la planta de la Glass House – el círculo de los servicios flotando en un espacio rectangular – con el sistema estructural y constructivo elegido para la casa – el esqueleto de acero y las grandes superficies de cristal – y por último, con la disposición y los caminos oblicuos de conexión entre los dos edificios residenciales, la Glass House y la Guest House. [F7] [F8] Sobre este último aspecto, es importante recordar que Johnson elaboró casi veinte esquemas previos para la casa antes de llegar al que finalmente concedía a la pequeña casa de ladrillo, destinada a los invitados, la condición de edificio independiente. Esta construcción sólida y opaca, con solo una pequeña puerta y tres ventanas circulares, se convierte entonces en una parte esencial del conjunto, tanto por su posición sobre el terreno como por sus características constructivas. Un edificio no existe sin el otro, son antitéticos a la vez que complementarios, tanto desde el punto de vista



[F6] Exterior de la Fundación Chinati. Paredes de adobe



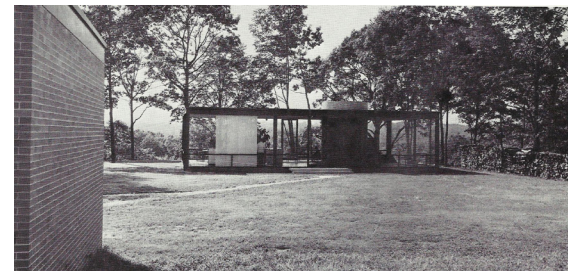
[F5] Exterior de la Fundación Chinati. Pérgola.



de su funcionalidad como desde un punto de vista puramente compositivo o plástico. Y en esta complementariedad, los materiales con que están contruidos cada uno de ellos, el cristal y el ladrillo, jugarán un papel fundamental. En principio, en Marfa sucede algo parecido, uno o varios pequeños edificios de servicio se construyen con técnicas tradicionales, mientras que los principales están realizados con materiales industriales; aquellos son cerrados y opacos mientras que estos son ligeros, diáfanos y transparentes y la creación de espacio, que es un objetivo en los grandes edificios de exposición, queda relegado a un segundo plano en las pequeñas construcciones auxiliares. Por su parte, estos edificios auxiliares serían edificios eminentemente domésticos, mientras que la domesticidad quedaría totalmente descartada o al menos matizada en los principales en los que se busca la transparencia, la diafanidad y la apertura al exterior. Pero la diferencia fundamental que detectamos entre los conjuntos de New Canaan y Marfa es que en el primer caso solo existe arquitectura, o si se quiere arquitecturas, mientras que en el segundo existen obras escultóricas al servicio de las cuales están las arquitecturas que se reutilizan o se construyen. Y esta diferencia persiste aun teniendo en cuenta que también Philip Johnson instaló una escultura entre la Glass House y la Guest House, como un tercer elemento en la confrontación entre ambos edificios domésticos. Lo esencial es que Donald Judd no considera en Marfa a la arquitectura como algo sustantivo, sobre lo que haya que tomar decisiones arriesgadas o trascendentales, sino como un elemento subrogado y dependiente de las obras escultóricas, en concreto, de su propia obra escultórica. En consecuencia, la arquitectura necesaria para su exhibición y para los usos domésticos y de trabajo del propio Judd y su familia o sus colaboradores no debería tener un carácter propio, sino limitarse a ser un contenedor lo más neutro posible de tales usos o funciones. El escultor se inclina entonces por la renovación de las naves industriales encontradas en el lugar y por reproducir con una técnica artesana las construcciones domésticas de adobe que pudieran haber existido en la zona de Marfa en el pasado. Sus obras escultóricas, que aspiran a no tener otro referente que ellas mismas, a no aludir ni depender de otras obras ni del lugar en que se colocan, demandan de la arquitectura unas cualidades de neutralidad y extrañamiento que las permita presentarse sin mediaciones espaciales o materiales de cualquier tipo. Esto explica lo adecuado del espacio de los hangares – estructuras estrictamente funcionales y sin más material que el necesario para su estabilidad y aislamiento – como marco para la exhibición de las esculturas, ya que como en ellas no existen jerarquías espaciales, sino la repetición idéntica de una misma forma. En los hangares, la arquitectura industrial casi desaparece al someterse a los dictados de las obras y su función solo es la de resonar con los objetos expuestos, series indefinidas de piezas idénticas.

Para convivir con sus obras, el escultor Judd persigue una especie de grado cero arquitectónico al que él mismo se refiere, alternativa o sucesivamente, como la pura funcionalidad o el puro espacio. Y esta arquitectura sin cualidades la encuentra en la más sencilla arquitectura industrial, la del simple cobertizo, que ni siquiera debe ser construida para alojar un uso específico, sino que es reutilizada a partir de un uso anterior. Para los usos domésticos, los usos auxiliares, la regresión hasta los modos más primitivos de la construcción local garantizará igualmente una arquitectura carente de cualidades y que nos remita, como sucede con la de los hangares, a tiempos y actividades ya desaparecidas, una arquitectura sin tiempo cuya única vinculación se establece con el lugar elegido por el artista para depositar sus obras. La voluntad de Philip Johnson de cargar su proyecto en New Canaan, y especialmente su Glass House, con un conjunto lo más amplio posible de referencias históricas y culturales contrasta con la renuncia de Judd a cualquier marca cultural para su intervención arquitectónica, que solo sería un lastre para su pretendida neutralidad e intemporalidad. Mientras Philip Johnson trata de afirmar una posición personal, con su actualización de varias tradiciones arquitectónicas haciéndolas confluir en el objeto concreto de su obra, al mismo tiempo que redefinir la arquitectura propia de su tiempo y de su país, Donald Judd, con su recurrencia a una posible tradición autóctona y la reutilización de ciertos edificios existentes, trata de alejar el ademán constructivo de toda intención consciente de realizar una arquitectura culturalmente pertinente en el momento en que se erige. La arquitectura de Marfa tiene un lugar, pero no tiene un tiempo, solo pretende asentarse allí como si se tratara de una ruina o un residuo de los antiguos pobladores de la región. Judd rechaza lo nuevo, porque la idea de novedad es la más próxima a la de riqueza o incluso equivalente a ella cuando se trata de una exhibición de poder, y busca emular a través de la regresión constructiva los valores que son más propios de la pobreza.

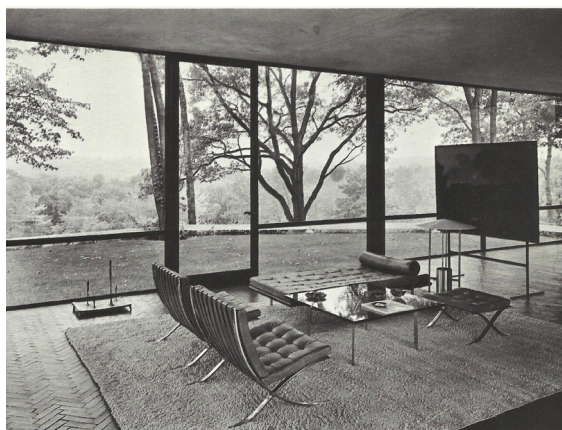
Debemos considerar, además, cuál es el papel que juega la artesanía, el trabajo manual, en la realización de las obras de Marfa. La necesidad de recurrir a una mano de obra escasa, e incluso extranjera, para construir los pequeños edificios domésticos de La



[F7,8] Casa de cristal y pabellón de invitados



[F9] Vista casa de cristal y pabellón de invitados



[F10] Casa de cristal. Detalle del interior.

Mansana de Chinati indica que el rechazo de la construcción según las técnicas más novedosas y rápidas existentes en el momento responde a una evidente intencionalidad. No hay lugar para exhibiciones constructivas, para la perfección técnica o para la belleza artística, cuando lo que se pretende es ocultarse bajo las formas de la antigua artesanía constructiva local y hacer de su imperfección y sus limitaciones las cualidades de tales edificios. Esto contrasta con las características, materiales y técnicas, de las propias obras escultóricas de Donald Judd, unas obras realizadas con materiales industriales, que parecen no haber sido tocadas por la mano del hombre, y que persiguen la perfección hasta el límite en sus cualidades geométricas, cromáticas y volumétricas. Se trataría entonces de oponer la perfección industrial, la repetición industrial, de una escultura que escapa a la manipulación directa por parte del hombre a una arquitectura artesana, manual e imperfecta, que reproduce nuevos objetos que son siempre algo distintos de sus precedentes. La dialéctica que no tiene cabida en la obra escultórica de Donald Judd, que no establece relaciones u oposiciones para concentrarse en la identidad del propio objeto, se produce entre la escultura y la arquitectura. Esta sería manual cuando aquella es industrial, esta sería cercana cuando aquella es lejana, esta sería pobre cuando aquella es rica y sofisticada. En definitiva, la escultura es lisa y brillante, mientras que la arquitectura es rugosa, material y dependiente de la mano del hombre que la construye y también de la del hombre que la habita. A pesar de la perfección de la fábrica de ladrillo con que está realizada, la Guest House de Philip Johnson ejerce el papel de oponente dialéctico de la Glass House, en la que se exhibe esa otra perfección técnica que utiliza materiales industrializados, el acero y el cristal, [F9] [F10] y el propio arquitecto reconoce este papel del pabellón de invitados como contrapunto a las cualidades de la vivienda principal, tanto espaciales como funcionales o técnicas. Pero, a la vista de las distintas soluciones ensayadas para el proyecto a lo largo de varios años, existen dudas sobre si la casa de ladrillo es realmente una parte de la casa principal, que se ha desgajado de ella para constituir una entidad independiente, o es un objeto distinto. Por tanto, una posible interpretación de esta duplicación del programa doméstico por parte de Philip Johnson es la de considerar el pabellón de invitados como un elemento subrogado que debe asumir unas cualidades que, si bien se pretenden conseguir en la casa principal, esta no es capaz de asumir a causa de sus condiciones materiales. Un edificio construido enteramente de acero y cristal, que pretende ser el emblema de un modo de vida transparente, en definitiva un edificio que se exhibe como propio de los tiempos modernos, necesita depositar sobre otra arquitectura los signos de la domesticidad e incluso de pobreza literal que están asociados con la materia. La construcción con ladrillo se presentará así como antítesis de la de acero y cristal, a pesar de que también aquella se realice en unas condiciones de extrema perfección.

Como en New Canaan, en la Mansana de Chinati también existe una oposición, una dialéctica, entre una arquitectura industrial y otra artesana, entendidas ambas en sentido amplio y con todos los matices necesarios. Tanto Philip Johnson como Donald Judd, y tanto si se trata de una vivienda como si se trata de un pabellón de exposiciones, consideran que existe una arquitectura principal, la realizada con materiales y técnicas industriales, y otra subalterna o de servicio, la construida con piezas de arcilla y técnicas artesanales. Esta segunda arquitectura encarnará las cualidades asociadas con la pobreza, la abundancia material y la clausura espacial, y la escasez de huecos que relacionan el interior con el exterior. Sin embargo, esta exhibición de pobreza no tiene como fin los propios edificios domésticos construidos artesanalmente, ya sea con adobe o con ladrillo, sino que estará al servicio de esa otra arquitectura, construida con técnicas industriales, a la que se exige renunciar a la comodidad y el confort o cuando menos ocultarlos bajo la forma de una radical austeridad. Las cualidades locales y singulares de los edificios artesanales se oponen, pero al mismo tiempo ponen en valor, lo genérico de las formas industriales del mismo modo que sus eventuales irregularidades e imperfecciones resaltarán la perfección de las construcciones de acero y cristal a las que acompañan. No será, por tanto, una mera relación dialéctica, de opuestos, la que exista entre las distintas arquitecturas de New Canaan o Marfa, sino la necesidad de contar con un subalterno, un representante, de lo que toda arquitectura moderna, maquinista y austera, es incapaz de poseer pero que tiene como objetivo conseguir, la imagen de la pobreza.



INDUSTRIA  
ARTESANÍA  
DIALÉCTICA MATERIAL  
CONFORT  
AUSTERIDAD  
POBREZA