

Notas:

(1) La investigación primaria para este artículo tuvo lugar en Marfa durante la primavera de 2015, cuando fui investigadora residente en Fieldwork: Marfa, un programa organizado por les beaux-arts de Nantes y HEAD-Genève. Siento una enorme gratitud por la oportunidad de vivir y trabajar in situ durante estos meses, además de por el diálogo generativo y el apoyo de las siguientes personas: Ida Soulard, Constance Nouvel, Kate Yoland, Laura Tucker, Jonathan Wyckoff, Joshua Edwards, Tim Johnson, y JD DiFabbio. Siento una especial gratitud por la ayuda decisiva de Caitlin Murray, archivista de la Fundación Judd, quien sugirió gran parte del material y recursos para este proyecto. Dos exhibiciones presentadas por la fundación- "From Arroyo Grande to Ayala de Chinati" (2013) y "The Public Life" (2011)- fueron de igual manera decisivas. Un esbozo temprano de este texto se presentó en The Contemporary Austin el 3 de julio 2015, con el apoyo de Andrea Mellard y Tanya Zal.

(2) Donald Judd, A Plan for Neighborhood Government for New York City, junio 1970, Caja 2, Folder 2, Artículos de Actividades Cívicas, Fundación Judd, Marfa, TX.

(3) Judd, "Imperialism, Nationalism, Regionalism," en Donald Judd Complete Writings: 1959-1975 (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design), 222.

(4) Ibid., 223.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid., 220.

(8) Raskin, "Specific Opposition: Judd's art and politics," Association of Art Historians, vol. 24, no. 5, Noviembre 2011, 697.

(9) Allan Antliff, "Donald Judd's 'First Element': An Anarchist Genealogy," en The Writings of Donald Judd (Marfa: The Chinati Foundation, 2009), 173-192.

(10) Judd, "Art and Internationalism-Prolegomena," en Donald Judd: Shizuoka Prefectural Museum of Art (Osaka: Gallery Yamaguchi, 1992), 1-13.

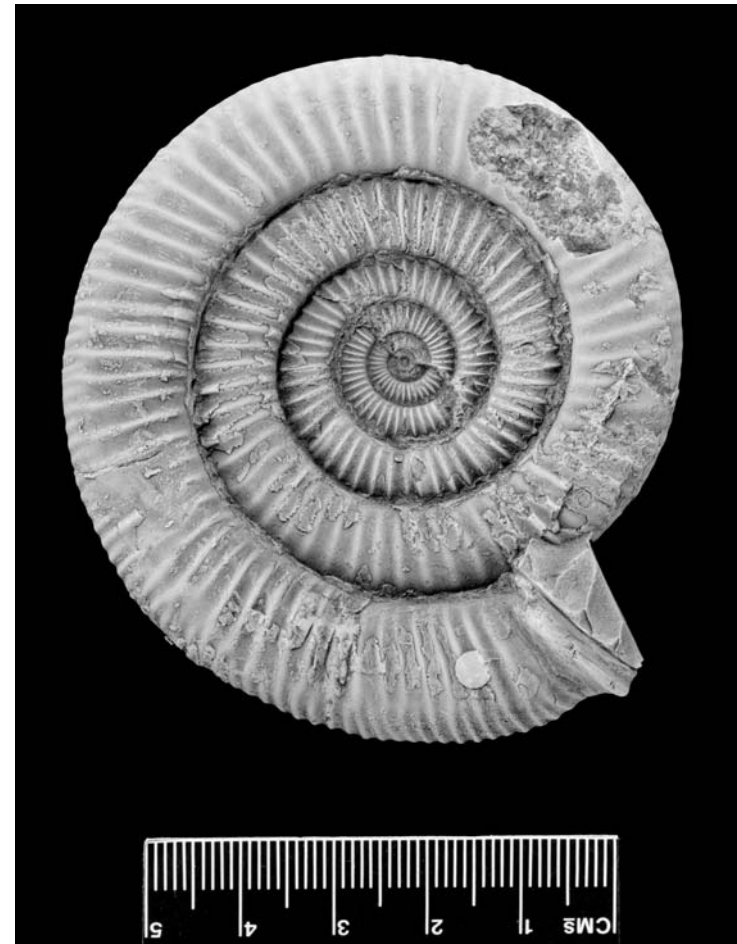
(11) See: Steve Goodman, Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear (Cambridge: MIT Press, 2012).

(12) Guardado en los archivos de la fundación Judd se encuentra un número especial de 1971 de The Free Venice: Beachhead que conecta específicamente un miedo creciente a la contaminación nuclear con el activismo en la guerra de Vietnam y la estrategia: "Las minas terrestres atómicas podrían bloquear un desfiladero contra fuerzas de ataque contaminando las áreas con lluvia radioactiva y derrumbando tierra y piedras desde las alturas [...] en áreas escasamente pobladas con relativamente pocas vías de invasión, las minas terrestres atómicas podrían ser un arma efectiva." Este texto temprano es quizás un catalizador de la oposición de toda la vida de Judd a la energía nuclear. Junto con el artista Robert Morris, Judd donó obras a la exhibición activista "Art for a Nuclear Weapons Freeze" (1982). Además, frecuentemente hablaba sobre los peligros de las pruebas de armas nucleares y la expulsión de desechos nucleares en el océano Ártico, presentaba argumentos sobre la interconexión entre el desecho nuclear y la producción de armas nucleares, protestaba por la construcción de una planta de energía nuclear en Three Mile Island, y abogó incansablemente contra la creación de un sitio de desecho nuclear en el paisaje texano que rodea a Marfa.

(13) Judd, "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular," Artforum, vol. 32, no. 10, 113-114.

(14) Ibid.

OTRA EXPLOSIÓN SÓNICA:  
LOS PAISAJES ESPECÍFICOS DE DONALD JUDD(1)  
JENNIFER BURRIS STATON



1.

En enero de 1971, el artista Donald Judd publicó su primer ensayo explícitamente enfocado en la política. Teniendo como oficio el de crítico de arte durante la década de 1960, la escritura de Judd se radicalizó hacia el final de la década por medio de su involucramiento con Ciudadanos para la Democracia Local / Municipio del Sur de Manhattan (Lower Manhattan Township). Tomando impulso junto con la necesaria (y finalmente exitosa) oposición a la autopista en Canal Street propuesta por el planificador Robert Moses, que habría arrasado con los edificios de hierro fundido y las calles empedradas de los barrios neoyorquinos SoHo y Little Italy, este grupo activista abogaba por la acción política colectiva basada en intereses compartidos de manera situacional. En otras palabras, en lugar de conformar coaliciones por medio de la identificación subjetiva (religión, género, etnia, orientación sexual, etc.), el pensamiento municipal sostiene que "la geografía y los intereses específicos comunes son las únicas bases prácticas y últimas para una política viva y libre". Judd se lanzó a la retórica ideológica tras esta construcción de poder político por medio de comunidades no jerárquicas y accidentales. En un primer borrador de su texto de 1971 que se encuentra entre los Artículos de Actividades Cívicas de la Fundación Judd -escritos a máquina en un papel amarillo descolorido con notas escritas a mano con lápiz - este lenguaje es absoluto:

"No podemos seguir presentándonos ante la Comisión de Planificación Urbana y el Consejo de Estimación, etc., para suplicar por lo que debiera ser nuestro. No están aquí como `servidores públicos´ o representantes de Ciudadanos y contribuyentes. No son electos, son políticos designados. Designados por tres partidos que se ocupan del mismo negocio - evitar que el poder caiga en nuestras manos.

Estos tres textos señalan una extensión radical de su preocupación por el poder hacia las posibilidades (y potenciales abusos) del sonido como expresión de la energía. Una preocupación paralela por los elementos infinitamente cambiantes de color, forma y espacio -aquellos elementos que hacen posible "el principio de su propia libertad"(13) - se presentan en estos textos como el enfoque de su obra futura así como la verdadera fuerza detrás de sus investigaciones previas. Esta dirección vislumbrada de lo que su trabajo pudo haber llegado a ser se observa en el ensayo final en *Artforum* cuando habla sobre el espacio: "Esta preocupación, mi principal preocupación, no tiene historia. No hay contexto; no hay términos; no hay teorías. Sólo hay el trabajo visible, invisible. El espacio lo hace el artista o el arquitecto; no se le encuentra y empaqueta. Se hace por medio del pensamiento."(14)



Donald Judd, 1970s, Big Bend, Texas. Fotógrafo: James Dearing / Image: Judd Foundation

No se le puede usar para justificar el comportamiento, en su mayoría atroz, de los gobiernos actuales [...] Es mezquino usar el arte para justificar segmentos de una sociedad internacional. Otra explosión sónica.(10)"

Al evocar una onda de choque -registrada audiblemente como una explosión o liberación violenta de energía, creada por un objeto que viaja por el aire a una velocidad mayor que el sonido- Judd parece buscar una articulación material de formas inmateriales de poder. La "explosión sónica" del despliegue del arte para propósitos políticos es una forma de control ideológico ejercida por Occidente. De esta forma, al aterrizar Judd sobre un fenómeno sonoro en particular, cada vez más usado como agente de guerra en conflictos del siglo XX(11), se habla de la posibilidad de resolver una tensión enraizada en su práctica entre una preocupación filosófica con operaciones de poder invisibles excepto en sus efectos, por una parte, y la inmediatez material de un objeto artístico actualizado por medio de un presente fenomenológico, por otra parte. Una explosión sónica es tanto inmaterial como directamente perceptible. Ejerce violencia y poder sobre el receptor sin dejar rastros materiales o evidencia física. Y, para su receptor, es una experiencia fenomenológica de las operaciones del poder hecha simultáneamente inmaterial y tangible.

Esta explicación de la evocación muy específica que hace Judd de una explosión sónica en una de sus últimas misivas escritas, una lógica que puede aplicarse de manera similar a la preocupación paralela del artista por el poder nuclear en el paisaje(12), puede por tanto entenderse como que informa directamente su enfoque incrementado en los modos de desmaterialización en la práctica artística.

Tienen burocracias hipertrofiadas y enormes intereses ocultos, donaciones de campaña, promesas políticas y negocios en su lista de prioridades. El pueblo queda al último. Y sólo nos escuchan cuando llegamos multitudinariamente a las audiencias públicas y sonamos desesperados, amargados y presionados (que es como casi siempre nos sentimos)(2)."

No resulta sorprendente que el creciente disgusto de Judd hacia la politiquería municipal de Nueva York coincida con el inicio de sus estancias extendidas en regiones remotas de México y Texas. En el verano de 1969 pasó un mes en el asentamiento de El Rosario en la península de Baja California en México, conocido por los paleontólogos por ser sitio de abundantes huesos de dinosaurio y amonitas (conchas con cámaras en espiral similares a los fósiles de Nautilus). Durante estos periodos de aislamiento, ya fuera junto a las dunas de El Rosario o acampando 80 kilómetros tierra adentro en el Rancho El Metate, Judd empezó a esbozar ideas arquitectónicas para estructuras habitacionales/laborales que pudieran también convertirse en lugares para la instalación permanente de arte. Una de estas propuestas es una forma circular conformada por edificios individuales con curvas de cada lado; un modelo que tanto muestra influencia explícita de la arquitectura precolombina del pueblo Chavín, habitantes del altiplano (una referencia citada por Judd), como parece formado intuitivamente por las amonitas en espiral que se encuentran abundantemente en esa tierra en particular. Pero conforme la visión de Judd para ese puesto avanzado se volvía más expansiva y concreta, las dificultades para transportar obras de arte de manera regular de un lado a otro de la frontera México-EE.UU. se hicieron más evidentes: desviando su atención de Baja California hacia el alto desierto de Trans-Pecos en el extremo occidental de Texas.

Fotografías en blanco y negro tomadas por James Dearing, asistente de Judd de 1969 a 1983, documentan un viaje por carretera que el artista tomó con Dearing y su hijo Flavin, de la península mexicana a la región Big Bend. Esta exploración de lo que Judd llamó un paisaje agreste y solitario terminaría por llevarlo a Marfa: el pueblo donde finalmente, y de manera muy conocida, decidió establecerse.

Jugando con la terminología del icónico ensayo de Judd de 1965, "Specific Objects", en el cual renuncia a los marcos convencionales de la pintura y la escultura en favor de lo que llama "el nuevo trabajo tridimensional", este artículo comienza con el proceso de adentrarse en las *especificidades* de los sitios físicos en los que el artista decidió trabajar. Rechazando simbolismo y referente, alusión e ilusión, estos edificios verticales presentan una visión plenamente realizada de la práctica artística que excede a sus antecedentes en "poder llano", poniendo en primer plano la materialidad y presencia física. Y son las especificidades de los objetos mismos - desde los modos de producción industrial hasta el color y la forma - las que ocupan la mayoría de la atención crítica. Sin embargo, al cambiar el enfoque hacia el entorno de los objetos, y situar esta ampliación de perspectiva en el contexto de la escritura de Judd respecto al poder, empezamos a ver cómo involucraba a estos lugares con el mismo grado de precisión e indagación con el que construía objetos; y que dicho análisis contextual es tan crítico para la filosofía artística y política de Judd como los objetos mismos. Dentro de esta amplia área de indagación, este texto se enfoca particularmente en la mudanza de Judd a Marfa a principios de la década de 1970 en diálogo con su protesta de la guerra de Vietnam y el

exhibición para una exposición individual en el Museo de Arte de la Prefectura de Shizuoka en Japón, y "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular", publicado de manera póstuma por *Artforum* en 1994. Cada uno de estos textos reitera la creencia de Judd de que los riesgos de un gobierno centralizado y jerarquizado pueden observarse en su proclividad hacia la guerra. Este argumento se presenta de la mano de su deseo de detener de alguna forma la apropiación (y subsecuente destrucción) del arte por parte de estos programas imperialistas mediante su transferencia de una experiencia artística de inmediatez y poder innato a una de referente, ideología e ilusión.

Y aunque estos argumentos hacen eco de los textos de Judd de la década de 1970, su creciente anarquismo en estos tres textos es también aparente.<sup>(9)</sup> Este posicionamiento político no significa un deseo de eliminar radicalmente la sociedad, que es como frecuentemente se le malinterpreta, sino que se trata de un proceso no jerárquico y participativo que es pragmatista, individualista y a final de cuentas pacifista. En otras palabras, el anarquismo es el rechazo a ejercer el poder sobre otros. Como tal, los últimos textos de Judd permiten vislumbrar una forma de política radical en la práctica artística contemporánea. Como escribió en la conclusión al último ensayo que publicó en vida, "Art and Internationalism-Prolegomena": "Hacer a una institución más grande de lo necesario es crear una redundancia que invita a la explotación y al control, al totalitarismo. La redundancia destruye a las instituciones más pequeñas y, finalmente, a las personas que las conforman. [...] El arte se usó en el pasado como justificación, no como solución.

instalaciones permanentes de Judd - su inflexibilidad, especialmente en el marco de la política artística de EE.UU. en la década de los setenta, es comprensible. Porque en su núcleo está su verdadero objetivo: la apropiación del arte para ideologías nacionales y, más específicamente, la apropiación de su práctica individual dentro de un "arte internacional" que para él no era distinto de las agendas imperialistas de colonización e intervención militar. Para Judd, el posicionamiento deliberado de su arte en relación con el lugar y la política distaba de ser un ejercicio académico. Más bien, era central para su oposición pacifista a la guerra, empezando con su protesta contra la invasión estadounidense de Vietnam. Como escribe en respuesta a los críticos arriba mencionados, quienes decían que su trabajo estaba de alguna forma alineado con una agenda imperialista: "No me gusta que me sermoneen artistas doctrinarios, quienes refuerzan su trabajo con política, sobre situaciones que he vivido toda mi vida y he aprendido furiosamente detalle por detalle." (7)

### 3.

Tras un largo periodo de más acciones localizadas con grupos como la Liga de Resistencia Antiguerra (War Resisters League) y el Fondo de Defensa Medioambiental (Environmental Defense Fund), el enfoque de Judd en la geopolítica nacional se reavivó junto con la llegada de la primera Guerra del Golfo. (8) Tres ensayos escritos entre la ocupación de Kuwait y la muerte de Judd por cáncer en 1994 nos ofrecen una idea de su forma de pensar durante este periodo: "Nie wieder Krieg (Never Again War [Nunca más guerra])" en el catálogo de exhibición para una retrospectiva de 1991 de sus dibujos arquitectónicos en MAK, en Viena: "Art and Internationalism-Prolegomena" en el catálogo de

esclarecimiento de sus reflexiones en torno a las estructuras democráticas localizadas, así como la intensificación de sus puntos de vista por medio de su adopción a edad madura de una filosofía cada vez más anarquista junto con una vehemente oposición a la primera guerra del Golfo.

### 2.

Con una historia que data de la década de 1880, Marfa es un pueblo de aproximadamente dos mil habitantes moldeado por historias de militarización. Fundado en medio de esfuerzos para restringir las incursiones transfronterizas del siglo XIX, después se convirtió en un centro de adiestramiento para la fuerza aérea norteamericana, un campo de guerra para prisioneros alemanes durante la 2ª Guerra Mundial, y actualmente es un centro del llamado control de inmigrantes. Junto con la luz filtrada y la hostil belleza del paisaje natural, es justamente esta infraestructura militar la que atrajo al artista Donald Judd al lugar: lo vio por primera vez mientras cruzaba el país en autobús en 1946 poco después de alistarse en el Ejército de Estados Unidos. En 1946 también se cierra el fuerte D.A. Russell -el eje central del complejo militar de Marfa- junto con la extendida desmovilización del país que siguió al final de la 2ª Guerra Mundial. Con el apoyo de la Dia Art Foundation, Judd regresó en la década de 1970 a esos edificios, para entonces abandonados: transfigurando los cavernosos hangares del fuerte en espacios para la instalación permanente de arte. Pero en este proceso de transfiguración, Judd tuvo la precaución de dejar rastros tangibles de la historia de violencia en el pueblo. En los muros de ladrillo rojo de dos hangares de artillería adaptados para una de las obras permanentes de Judd - una envolvente retícula de estructuras variables

llamada *100 untitled works in mill aluminum* (1982-1986) - estos rastros están literalmente inscritos en el edificio de la obra por medio de fragmentos intencionalmente preservados de texto en alemán escritos por y para los prisioneros de guerra que antes estuvieran cautivos en el mismo espacio.

Es justamente ésta incómoda dualidad de aislamiento y violencia la que hace de Marfa un sitio perfecto para que Judd desarrolle sus ideas sobre la relación del arte con el lugar y cómo estas relaciones ofrecen una perspectiva de las funciones operativas del poder. Gracias al tamaño de su población y lo remoto que resulta geográficamente, este pequeño pueblo se siente tan retirado de los mecanismos centralizados de la burocracia como es posible en los Estados Unidos continentales. Se inclina naturalmente hacia el funcionamiento municipal: una organización política altamente localizada, basada en la geografía, donde la unidad política básica es el individuo y el grupo lidia neutralmente con todo lo que sea un problema o necesidad común. Derivado de su relación con Ciudadanos por la Democracia Local y la publicación relacionada *The Public Life (La vida pública)*, Judd cree firmemente que el municipio es el sistema ideal de gobierno. Como lo resume de manera concreta en su ensayo de 1975 "Imperialism, Nationalism, and Regionalism": "Para el control local lo único que se necesita es un lugar, una voz política y la manera de ganarse la vida; es una cuestión práctica."(3)

Según este argumento, la corrupción surge cuando los individuos y las estructuras democráticas locales ceden el poder a organizaciones más grandes y jerarquías más complejas. Para Judd, este proceso de abstracción hacia el control gubernamental excesivo lleva al pensamiento nacionalista, la paranoia colectiva y el conflicto militar.

Él escribe: "La mayoría de las instituciones gubernamentales son altamente subjetivas, con sentimientos tales como la prevalente actitud de 'respuesta exagerada', y la función integrada es la de la violencia."(4) De esta forma, el pensamiento municipal se traduce directamente en pacifismo político: un enfoque en las necesidades y preocupaciones inmediatas que se deriva de la experiencia tangible niega el deseo ideológico o económico de intervenir en los conflictos de otras naciones. Aunque quizás sea un equivalente demasiado literal, podríamos aplicar la misma lógica al rechazo de Judd del espacio ilusorio, referente, metáfora y simbolismo en el arte -todos los cuales se refieren a algo externo a la presencia inmediata y concreta de la obra- en favor de objetos cuyo poder consiste en una experiencia directa con la realidad material que nos rodea.

Si el aislamiento de Marfa hizo posible que el pensamiento municipal fuera una realidad, las reliquias y esqueletos de la violencia sancionada por el estado que están desperdigadas por su paisaje desértico subrayan en contraste las estrategias formales y necesidades políticas de la inmediatez por medio de los recordatorios históricos casi constantes de las políticas jerárquicas. Comprender esta tensión aclaró las declaraciones en apariencia contradictorias sobre la relación de su arte con el lugar. Siempre alineado con Marfa por medio de las fundaciones Chinati y Judd, sin embargo se refería de manera despectiva a lo que él llamaba el "absurdo" de que el arte de alguna manera reflejara un "espíritu del lugar."(5) En vez de esto, para Judd "la obra debe mostrarse sencillamente como si se hubiera hecho ahí, como una cuestión práctica."(6) Aunque quizás sea una declaración demasiado absolutista - porque innegablemente hay algo del desierto elevado en las