

Donald Judd    The Low Countries    1966–1971

**DONALD JUDD**

**The Low Countries  
1966–1971**

WOUTER DAVIDTS



KB45 CAHIERS I

MER. BOOKS

## KB45

KB45 (Kunst in België sinds 1945 / Art in Belgium since 1945) is a multidisciplinary research group established in 2019 at Ghent University, Belgium.

KB45 aims to map the situation of the living arts in Belgium since 1945 and to contextualize it within the larger artistic culture in the country's postwar era, from both a local and an international perspective. The approach is at once art historical, critical and social-institutional, with a focus on artists' careers and oeuvres, exhibition histories, institutional histories, and architectural conditions and frameworks in relation to cultural policy and the larger political context in Belgium.

The research of KB45 is centered on the notion of protagonists, across a range of people (artists, curators, collectors, critics, journalists), institutions (museums, galleries, artists' initiatives, governmental bodies, sponsors), events (exhibitions, conferences), objects (artworks, buildings), and discourse (books, journals, texts).

|     |                                                                                                           |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 9   | Donald Judd in the<br>Low Countries, 1966–1971                                                            |
| 41  | Notes                                                                                                     |
| 49  | Plates                                                                                                    |
| 100 | Interview with Donald Judd,<br><i>ZOEKLICHT</i> , Belgian Radio and<br>Television (BRT), 19 January, 1970 |
| 107 | ACKNOWLEDGEMENTS                                                                                          |
| 111 | ABOUT THE AUTHOR                                                                                          |



# Donald Judd in the Low Countries, 1966–1971

WOUTER DAVIDTS

When the American artist Donald Judd (1928–1994) opened his first major solo exhibition in Europe at the Van Abbemuseum in Eindhoven in the Netherlands (1970), he was interviewed by the Belgian poet, author and journalist Freddy De Vree (1939–2004) on Belgian Radio and Television (BRT), as part of *ZOEKLICHT*, a cultural feature of short reports and portraits.<sup>1</sup> “Until February 22nd, in the Van Abbemuseum in Eindhoven, an exhibition of the minimal artist Donald Judd...” De Vree briefly introduces Judd to the viewers at home, while they see the artist manually adjusting an element of the large, five-part stainless steel U-channel piece *Untitled* (1968; DSS 119\*), walking around it, and brushing it down with a broom—seemingly completing the installation of the exhibition. Throughout the short, five-minute report, close-up shots of Judd and the two men together alternate with close-ups of the work in the center of the gallery. The camera slowly moves around the work, examining its steel surfaces from up-close, only to reveal it in its entirety at the very end of the program. After discussing the ways in which Judd has conceived both the works on view and the show as a whole, De Vree asks him bluntly: “From the point of theory, you don’t bother with European art. Why?” Judd chuckles, then replies with a gentle smile: “I like it as far as [it is] history, but I pretty much always regarded it as history.” Nor does

\* For the identification of works by Judd I have made use of the catalogue raisonné made in 1975 on the occasion of Judd’s retrospective at the National Gallery of Canada, Ottawa. See: Dudley Del Balso, Brydon Smith, and Roberta Smith (eds.), *Donald Judd, Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Woodblocks, 1960–74* (exh. cat.), Ottawa: National Gallery of Canada, 1975 (hereafter DSS).

he think much of the work of his European contemporaries: “As for the present, there doesn’t seem to be much going on.” Although he wouldn’t mind if there were: “And it would certainly be good if there were a lot going on.”

Judd comes across as poised and confident, not surprised by his interviewer’s rather crude questions. He remains polite, but he’s not afraid to state his position clearly. When De Vree states that Judd “came to sculpture from painting as a reaction to painting,” the artist doesn’t wait for the question to follow. He objects directly. With a mild smile he explains that his work is not antagonistic by default: “it’s not a reaction against something, against painting.” The making of his work has always been driven by the desire to carve out a singular position: “It was an attempt to have something of my own, to do what I wanted to do.” For this endeavor, Judd saw very few historical examples to follow. Very little had to do with his “thinking in developing” what he “wanted to do.”

The interview ends as abruptly as it starts. De Vree wonders why the artist deemed it necessary to insult the Bauhaus, one of the historical landmarks of the European avantgarde: “Once you said in an interview with Bruce Glaser that the Bauhaus was too long ago to even think about. Was that an aphorism?” Judd grins and responds: “No, I think it’s true. It just seemed too bad a precedent to lean on.”

The brevity of the introduction and the total absence of any contextualization, on the one hand, and the highly specialized tone of the discussion, on the other, suggest that the makers of *ZOEKLICHT* assumed that the Belgian television audience was familiar with the figure and work of Judd, as well as with the art theoretical debates on both sides of the Atlantic. But were they? How many Belgian television viewers interested in contemporary culture, and contemporary art in particular, would have known in 1970 who Judd was and what his work stood for? In the Netherlands, several critics complained that the Eindhoven show didn’t present much

that was new. Leading Dutch critic Carel Blotkamp (°1945) went so far as to write that Judd was “far from a stranger” to the Dutch.<sup>2</sup> *ZOEKLICHT*, on the other hand, was broadcast on Belgian television. Did Belgian critics feel the same way? Did the American artist enjoy the same level of recognition throughout the Low Countries?<sup>3</sup>

#### A Different Story

During the *ZOEKLICHT* feature on Judd, viewers got to see just one work: *Untitled* (1968; DSS 119). It is the third specimen in a series of works that consist of multiple, identical frames that the artist placed in parallel and directly on the floor, and which were made, respectively, of aluminum (*Untitled*, 1966; DSS 92 and *Untitled*, 1977; DSS 103) and stainless steel (*Untitled*, 1968; DSS 119). These horizontal floor progressions of frames have come to be regarded as one of the cardinal work types Judd developed in the second half of the 1960s—the others being the floor boxes, the horizontal wall progressions, the horizontal box-wall arrangements and most famously, the vertical wall stacks. With these respective work types—most of which he made in many variations throughout his career—Judd fulfilled his personal ambition: to make work “of my own,” that is to say, work that was both new and radical. Though neither De Vree nor Judd referred to the work to support their arguments, or to provide the viewing public with some kind of clue, it certainly served as an appropriate backdrop for the matters they were discussing.

*Untitled* (1968; DSS 119) consists of five identical, rectangular U-channel frames of stainless steel that are positioned in parallel and directly on the floor of the gallery. The work stands on the floor as a sculpture does, while it frames the space in which it stands as a painting does. Painting’s proverbial window on the world here, however, is not singular, but multiple. The frames no longer enclose an image, but successively outline the space in which they stand while they gain volumetric presence within it.



1966

1



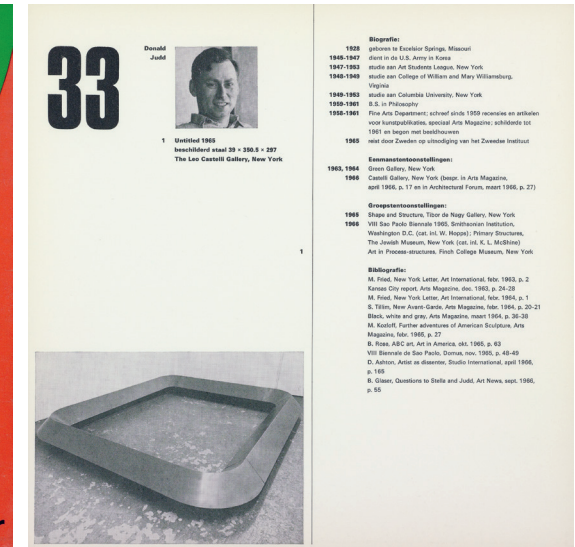
**pl. 1**

Installation view of  
*New Shapes of Colour*,  
Stedelijk Museum  
Amsterdam, 20 November  
1966 – 15 January 1967;  
Donald Judd, Untitled, 1965  
(DSS 61), light cadmium red  
enamel on cold-rolled steel,  
39.6 × 350.5 × 297.2 cm.  
Collection Moderna  
Museet, Stockholm.  
Photograph Stedelijk  
Museum, Amsterdam.  
© Judd Foundation /  
SABAM Belgium 2025





2 A B C



pl. 2 A-C

Wim A. L. Beeren,  
*Vormen van de Kleur / New  
Shapes of Color* (exh. cat.),  
Amsterdam, Stedelijk  
Museum Amsterdam, 1966;  
front and back cover, plus  
the page on Donald Judd

pl. 3

Exhibition poster for  
*Kompas 3*, Van Abbemuseum,  
Eindhoven, 9 November –  
17 December 1967

1967





KOMPAS

3



4 A

KOMPAS

3

Schilderkunst na 1945 uit New York  
Paintings after 1945 in New York  
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven  
9 november tm 17 december 1967

Edward Hopper hommage  
Jackson Pollock  
Willem de Kooning  
Franz Kline  
Robert Motherwell  
Arshile Gorky  
Mark Rothko  
Clifford Still  
Ad Reinhardt  
Barnett Newman  
Jasper Johns  
Robert Rauschenberg  
Andy Warhol  
Roy Lichtenstein  
James Rosenquist  
Claes Oldenburg  
Elsworth Kelly  
Morris Louis  
Kenneth Noland  
Larry Poons  
Frank Stella  
Robbert Morris  
Donald Judd  
Dan Flavin

st.b nu 13782  
gs Eind  
(1967)

4 B

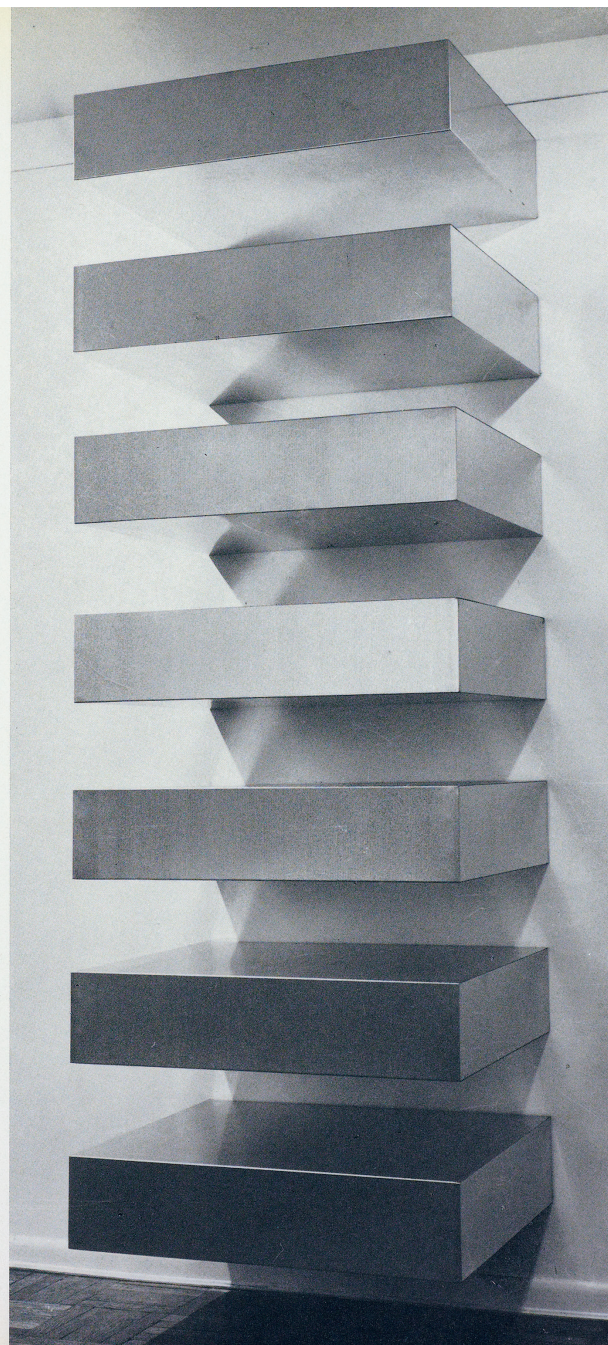


34

Barnett Newman  
Right here  
1954  
olie/doek  
127.5 x 90 cm  
Barnett Newman, New York

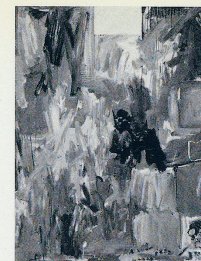
11

Donald Judd  
Untitled  
1965  
gegalvaniseerd ijzer, 7-delig;  
elk deel:  
22.5 x 100 x 77.2 cm  
Moderna museet, Stockholm



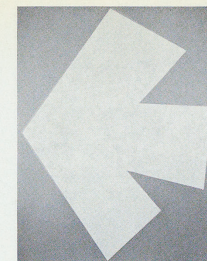
9

Jasper Johns  
Arrive/depart  
1963-'64  
olie/doek  
170 x 128.7 cm  
Klaus Gebhard, München



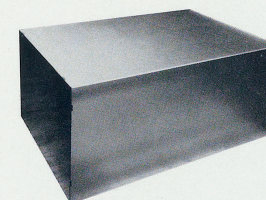
13

Elsworth Kelly  
Blue green  
1962  
olie/doek  
221 x 73 cm  
galerie Maeght, Parijs



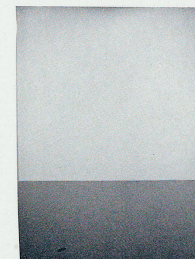
10

Donald Judd  
Untitled  
1964  
plexiglas en metaal  
50 x 85 x 120 cm  
Leo Castelli gallery, New York



14

Elsworth Kelly  
Dark blue red  
1965  
olie/doek  
240 x 182.5 cm  
Elsworth Kelly, New York



11

Donald Judd  
Untitled  
1965  
gegalvaniseerd ijzer, 7-delig;  
elk deel:  
22.5 x 100 x 77.2 cm  
Moderna museet, Stockholm



15

Elsworth Kelly  
Blue white Angle  
1966  
geschilderd aluminium  
150 x 75 x 150 cm  
Elsworth Kelly, New York



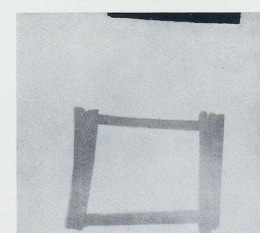
12

Donald Judd  
Untitled  
1967  
koper en beschilderd staal  
15 x 345 x 15 cm  
Leo Castelli gallery, New York



16

Franz Kline  
Yellow Square  
1952  
olie/doek  
166.5 x 201.5 cm  
Marlborough Gerson gallery,  
New York



37

4 C

4 D

pl. 4 A-D

Jean Leering, *Kompas 3*:  
*Schilderkunst na 1945 uit*  
*New York / Paintings*  
*after 1945 in New York*  
(exh. cat.), Eindhoven, Van  
Abbemuseum, 1967; front  
cover and selected pages

1967

56

57





5



6

**pl. 5**

Installation view of  
*Kompas 3*, Van Abbemuseum,  
Eindhoven, 9 November –  
17 December 1967, from  
left to right: Dan Flavin,  
“monument” on the survival  
of Mrs. Reppin, 1966; Robert  
Morris, Untitled (*L-Beams*),  
1965; Donald Judd, Untitled,  
1966 (DSS 83); Donald Judd,  
Untitled, 1965 (DSS 65);  
Donald Judd, Untitled,  
1964 (DSS unknown);  
Dan Flavin, *Jill's Red Red  
Gold*, 1965. Archives Van  
Abbemuseum, Eindhoven,  
The Netherlands.  
© Judd Foundation /  
SABAM Belgium 2025

**pl. 6**

Installation view of  
*Kompas 3*, Van Abbemuseum,  
Eindhoven, 9 November  
– 17 December 1967,  
from left to right: Donald  
Judd, Untitled, 1964  
(DSS unknown); Dan Flavin,  
*Primary Picture*, 1964;  
Donald Judd, Untitled, 1966  
(DSS 83); Robert Morris,  
Untitled (*L-Beams*), 1965;  
Robert Morris, *Corner  
Piece*, 1964. Archives Van  
Abbemuseum, Eindhoven,  
The Netherlands.  
© Judd Foundation /  
SABAM Belgium 2025





7

#### pl. 7

J. Bolten, "Kunst uit VS in Eindhoven: Naoorlogse stromingen op boeiende expositie," *Nieuw Utrechts Dagblad*, Utrecht, 29 November 1967; press clipping. Archives Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands

#### pl. 8 A-C

Enno Develing, "Ideologische kunst: minimal art," *Museumjournaal*, 13, 1, 1968, pp. 2-12; selected pages

# 1968

e. develing

## ideologische kunst: minimal art

nav de tentoonstelling in het haags gemeentemuseum van 22 maart tot 26 mei

De Time van 10 oktober 1967 heeft als coverstory 'Sculptor Tony Smith, art outgrows the museum'. Men ziet Tony Smith van bovenaf onder een van zijn monumentale constructies staan, in de zeer ruime hal van de Corcoran Gallery, Washington. Waarmee waarschijnlijk nog eerder tot de nieuwsweekbladen dan tot de musea zelf is doorgedrongen dat het einde van de museumkunst nabij is. En wat voor het museum geldt, geldt natuurlijk ook voor de commerciële galeriehouders en voor de exclusieve privé-verzamelaars, die zichzelf nog zo graag met een secundair odium van kunstkenner(-enaar) omgeven ziet. In een maatschappij, waarvan openbaarheid een van de meest karakteristieke kenmerken aan het worden is, is dit een allerminst opzienbarende ontwikkeling. Ondanks pogingen van educatieve diensten van musea, commerciële publiciteitsmethoden van galerieën en een opzienbarende vermeerdering van het aantal privé-collectionneurs, blijft de kunst in een geïsoleerde positie en dat alleen al omdat zij uitsluitend op geïsoleerde plaatsen te zien is. Ook al zou iedereen een privé-collectie hebben, dan nog zou de kunst in het zelfde isolement blijven, het is namelijk het woordje privé, dat een werkelijke integratie in de maatschappij in de weg staat. Geen wonder dus dat de kunst daar zelf geen genoegen mee neemt. Aan de hand van in steeds sneller tempo plaats vindende ontwikkelingen in technologie en wetenschap realiseren de kunstenaars

zich dat onze hele samenleving, het conglomeraat van onze woonplaatsen, het landschap, de plaatsen waar we werken en ook de ruimte om onze aarde heen, grondig gewijzigd zullen en moeten worden. Aan deze voor komende generaties uiterst belangrijke en ingrijpende veranderingen willen moderne kunstenaars deel hebben. Willen wij onze toekomstige wereld leefbaar maken, dan is het ook van het grootste gewicht, dat zij er deel aan hebben. De minimal-artist zet zich dan ook bepaald niet af tegen technologie en wetenschap – adoreert haar overigens evenmin – maar integreert haar in zijn eigen doelstellingen, gebruikt haar en brengt haar op een – het is helaas wat cliché-matig gezegd – menselijk niveau. Vandaar een grotere belangstelling voor gigantische, bijna futuristische, projecten als ruimte-stations, electro-hydraulische stuwdammen, reusachtige nieuwe vliegtuigen (zoals de Boeing 7), totaal nieuw gedachte vliegstations e.d. – bouwwerken die een zelfde spoor in de historie zullen achterlaten als Colosseum en kathedralen – dan voor hedendaagse en oude kunst in geïsoleerd opzicht. De minimal-artist ziet, en maakt gebruik van de enorme mogelijkheden die technologie en wetenschap de mensheid biedt, zonder overigens de gevaren er van – op het gebied van vernietigingswapens b.v. – te negeren. Deze zeer positieve, in modern opzicht sociale, en ook wel idealistische houding van de minimal-

artist ten opzichte van de maatschappij en de toekomst, heeft veel overeenkomst met het Constructivisme in Rusland in de jaren van ongeveer 1915 tot 1925. Juist in Amerika wordt de belangstelling voor deze kortstondige, maar naar steeds meer blijkt uiterst belangrijke en progressieve stroming, steeds sterker. Robert Morris heeft dan ook gezegd dat Minimal Art de draad weer opneemt van Constructivisten als Tatlin, Rodchenko en Van Tongerloo (die Morris dus kennelijk ook tot de Constructivisten rekent). In de rumoerige jaren vlak vóór tot niet lang na de Russische revolutie zijn een aantal ideeën ontwikkeld, die zo geavanceerd waren, dat ze voor utopisch of volkomen onmogelijk gehouden werden. De Constructivisten braken totaal met iedere traditie van de Westerse cultuur, hetgeen vrij eenvoudig ging omdat cultuur in Rusland altijd geïmporteerd en vervolgens gecopieerd werd. Bovendien brak na de revolutie het nieuwe regiem aanvankelijk ook met alle Westerse maatschappelijke tradities, zodat gedurende korte tijd een ideaal klimaat ontstond voor nieuwe revolutionaire ideeën. Malewitsch exposeerde in 1914 zijn eerste suprematistische schilderijen, waarin elk compositioneel element en elke hiërarchie van kleuren of structuren ontbrak. Tatlin komt vrij kort er na met zijn ideeën over de kunstenaar-ingenieur en over de inschakeling van de kunst bij de opbouw van de nieuwe maatschappij, daarin gesteund door de jongere

2

8 A