

# Donald Judd, 1928-1994

Autor(en): **Serra, Richard / Stockebrand, Marianne**

Objekttyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1994)**

Heft 40-41: **Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke**

PDF erstellt am: **27.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## DONALD JUDD, 1928–1994

What I have been experiencing in the past several weeks is fear, a fear without an object, an empty feeling, a disconnected anxiety which makes me shudder, take a deep breath, sigh involuntarily. I have been trying to understand Judd's death, trying to deal with my incomprehension of this unexpected loss. A great sculptor has died. As an artist you measure yourself against other artists; as you grow older, you measure yourself against the people you have known who have died.

Some inventions are more important than others, more thoughtful, more conscious, more serious, more resolute, more radical, more influential, more articulate. By the time I arrived in New York in the late sixties, Judd's invention had already transformed the historical context. Judd's break had been so startling and abrupt that within three years Abstract Expressionism was out, Minimalism was in. Most sculptors of my generation spoke openly of their admiration for Judd's work. We all acknowledged his importance by either coming up against him, going around him, or using his work in ways he could not have imagined or intended. Most of us treated him with respectful disrespect. Very early on, Eva Hesse built *Accessions*, a series of boxes made of galvanized steel frames with rubber tubing dangling inside. Eva added subjectivity, obsession, metaphor, psychology, and sexuality to Judd's exquisitely tooled rarefied container. Nauman sarcastically undermined Judd's logic in a fiberglass work entitled *Platform* made up of the space between two rectilinear boxes on the floor. Heizer took Judd head on. You want volumes, I'll give you volumes: *Double Negative*, two enormous cubic trenches dug out in the Nevada desert. Smithson turned Judd's *specific objects* into spray-painted specimen bins filled with rocks from everywhere, labeling them *Non-sites*. Judd's boxes were pervasive—Warhol was silkscreening Brillo logos on them; Artschwager was making them out of suburban countertop Formica. I paid reverence with sagging lead plates propped up like a house of cards. Two decades later, Steinbach's shelves and Gober's serial sinks continue to tip their hat to Don. As irony would have it, there is probably more than a little Judd in Koon's industrial deluxe products. Individually and collectively, we all put our head into Judd's box. In retrospect, one realizes that his influence was ubiquitous. The forms it took were diverse and often critical. It was never a question of whether you liked Judd's work or not; you could not get



over it. It would not leave you alone. It gnawed on you. It made you drop dearly held beliefs. It was not "obvious" art; it didn't look like art. Nevertheless, it insisted on being taken seriously. I remember having fierce arguments with Smithson over Judd's preference for materials—I was taken aback by what I considered to be Don's fetishizing attitude, his hedonism, by the slickness and glitz of fluorescent Plexiglass, anodized aluminum, stainless steel, polished brass, metallic paints, and his honey lacquered finishes; I was inclined to dismiss all this as sterile, high-tech positivism; I was leery of the content it implied and yet, when I stood in front of a Harley-Davidson-red lacquered, galvanized iron, bullnosed *progression* and uttered "Goddammit" under my breath, I completely embraced his aesthetic on his terms; or when I walked into the Dwan Gallery and saw a series of blunt, hot dipped galvanized iron boxes cantilevered off the wall that pushed the space and displaced the room, I had to admire his courage, his rudeness, his audacity. His objects were executed to millimeter perfection. Every aspect of their making was revealed and considered down to the detail of the detail. They could be unnerving in their absoluteness, their remoteness.

Judd's work is to be looked at, first and foremost. The experience is always rooted in perception, always physical, always kinesthetic. I never considered the work to be an end in itself, a mere visual representation of theoretical propositions, intentions or concepts. Sure it makes visual common sense: one thing after another, a *progression*, a *stack*, a whole divided into so many equally interesting specific parts. But that's not all there is; at least that's not where I locate the meaning of Judd's sculpture. His empiricist prescriptions exclude too much, leave too many questions unanswered. I especially admire the big, open steel, concrete and plywood sculptures. They convey a public space, an expanse, a vastness derived from openness but not contained by a closed solution. Judd was one of the first to deal with the contained interior space and the surrounding space simultaneously by emphasizing the continuity from the inside out. I think of Don Judd as an essential American, American as defined by Charles Olson in the first lines of *Call Me Ishmael*: "I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large and without mercy."

RICHARD SERRA, APRIL 1994



## DONALD JUDD, 1928–1994

Was ich in den vergangenen Wochen erfahren habe, ist Angst, eine Angst ohne Gegenstand, ein Gefühl der Leere, eine unbegründete Furcht, die mich erschauern, tief durchatmen und seufzen lässt. Ich habe versucht, Judds Tod zu verstehen und mit meinem Unverständnis über diesen frühzeitigen Verlust zurechtzukommen. Ein grosser Bildhauer ist gestorben. Als Künstler misst man sich an anderen Künstlern; mit zunehmendem Alter misst man sich an den Menschen, die man kannte und die gestorben sind.

Einige Erfindungen sind wichtiger, durchdachter, bewusster, ernsthafter, resoluter, radikaler, einflussreicher, artikulierter als andere. Als ich Ende der sechziger Jahre nach New York kam, hatte Judds Erfindung bereits den historischen Kontext verändert. Sein Bruch war so erstaunlich und abrupt, dass innerhalb von drei Jahren der Abstrakte Expressionismus out und der Minimalismus in war. Die meisten Bildhauer meiner Generation haben ihre Bewunderung für Judds Werk offen zum Ausdruck gebracht. Wir alle haben seine Bedeutung anerkannt, indem wir uns entweder gegen ihn stellten, ihn umgingen oder sein Werk auf eine Art und Weise nutzten, die er sich selbst nie hätte vorstellen können und die er auch nie beabsichtigt hätte. Die meisten von uns reagierten mit respektvoller Respektlosigkeit. Schon früh hatte Eva Hesse ihre «Accessions» gebaut, eine Folge von Kästen aus galvanisierten Eisenrahmen, von deren Innenseiten bewegliche Gummischläuche baumelten. Eva fügte Subjektivität, Obsession, Metapher, Psychologie und Sexualität Judds exquisit gearbeiteten und fein abgestimmten Behältern hinzu. Nauman unterminierte Judds Logik sarkastisch in einer Arbeit aus Fiberglas mit dem Titel «Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor». Heizer wollte die direkte Konfrontation. Du willst Volumen? Ich geb' dir Volumen: «Double Negative», zwei enorme kubische Gräben in der Wüste von Nevada. Smithson verwandelte Judds *specific objects* in Schaukästen, die er farbig spritzte und mit Stein-sortimenten von überall her füllte und dann «Non-Sites» nannte. Judds Kästen tauchten überall auf. Warhol bedruckte sie mit Brillo-Logos, Artschwager baute sie aus Resopalplatten, dem bevorzugten Material für das Mobiliar von Vorstadtungalows. Ich erbot ihnen meine Reverenz mit absackenden Bleiplatten, die wie ein Kartenhaus gegeneinandergestützt waren. Auch zwei Jahrzehnte später ziehen Steinbachs Regale und Gobers Waschbeckenserien noch ihren Hut vor Don. Und wie es die Ironie will, ist vermutlich mehr als nur ein bisschen Judd in Koons industriellen Luxusgütern. Einzeln oder gemeinsam haben wir alle unseren Kopf in Judds Kiste gesteckt. Rückblickend wird klar, dass sein Einfluss allgegenwärtig war. Die Formen, die er nahm, waren sehr unterschiedlich und oftmals kritisch. Es ging nie darum, ob man Judds Arbeiten mochte oder nicht: Man



kam nicht um sie herum. Sie liessen einem keine Ruhe, sie nagten an einem. Ihretwegen musste man liebgewonnene Überzeugungen fallenlassen. Sie waren nicht «unverkennbar» Kunst, sahen nicht nach Kunst aus. Dennoch – man musste sie ernst nehmen. Ich erinnere mich an heftige Auseinandersetzungen mit Smithson über Judds Vorlieben für gewisse Materialien. Das, was ich als Judds fetischisierende Haltung ansah, seinen Hedonismus, die Überperfektion und Glätte von schillerndem Plexiglas, eloxiertem Aluminium, rostfreiem Stahl, poliertem Messing, Metallic-Farben und honigsüss lackierten Oberflächen brachten mich aus der Fassung. Ich neigte dazu, das alles als sterilen High-Tech-Positivismus abzutun. Ich traute den damit verbundenen Inhalten nicht. Trotzdem, sobald ich vor einer Harley-Davidson-rotlackierten, rundgewölbten *progression* aus verzinktem Eisenblech stand und leise «verdammt» murmelte, akzeptierte ich seine Ästhetik ohne Einschränkung. Oder wenn ich in die Dwan Gallery kam und eine Serie seiner unverblühten, heiss eingefärbten Kästen aus verzinktem Eisenblech sah, die freitragend von der Wand abstanden und sich in den Raum schoben und ihn verdrängten, musste ich seinen Mut, seine Frechheit und Kühnheit bewundern. Seine Arbeiten waren auf den Millimeter genau ausgeführt. Alle Einzelheiten der Herstellung waren zu erkennen und bis ins Detail überlegt. Ihre Absolutheit und Hermetik konnte sehr beunruhigend sein.

Judds Arbeiten sind in erster Linie zum Anschauen gemacht. Um sie kennenzulernen, muss man sie wahrnehmen, physisch, in Bewegung. Ich habe sein Werk nie als Selbstzweck verstanden oder lediglich als visuelle Repräsentation theoretischer Vorgaben. Gewiss, seine Arbeiten folgen dem gesunden Menschenverstand: ein Ding nach dem anderen – eine *progression*, ein *stack* – ein Ganzes, unterteilt in eine bestimmte Anzahl gleich interessanter Einzelteile. Doch das ist nicht alles, um das es geht. Jedenfalls liegt die Bedeutung von Judds Skulptur für mich woanders. Seine empirischen Verordnungen lassen zu viel aus, lassen zu viele Fragen offen. Ich bewundere die grossen, offenen Stahl-, Beton- und Sperrholzsulpturen, weil sie öffentlichen Raum schaffen und eine Weite und Ausdehnung haben, die von Offenheit herrührt und nicht von Verslossenheit. Judd hat als einer der ersten das Problem von Innenraum und Aussenraum gleichzeitig in einer Skulptur zu lösen versucht, indem er die Kontinuität von Innen und Aussen hervorhebt. Ich sehe Don Judd als einen wahrhaften Amerikaner, einen Amerikaner, wie er von Charles Olson in den ersten Zeilen seines Buches *Call me Ishmael* beschrieben wird: «I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large and without mercy.»

(Übersetzung: Marianne Stockebrand)

RICHARD SERRA, APRIL 1994