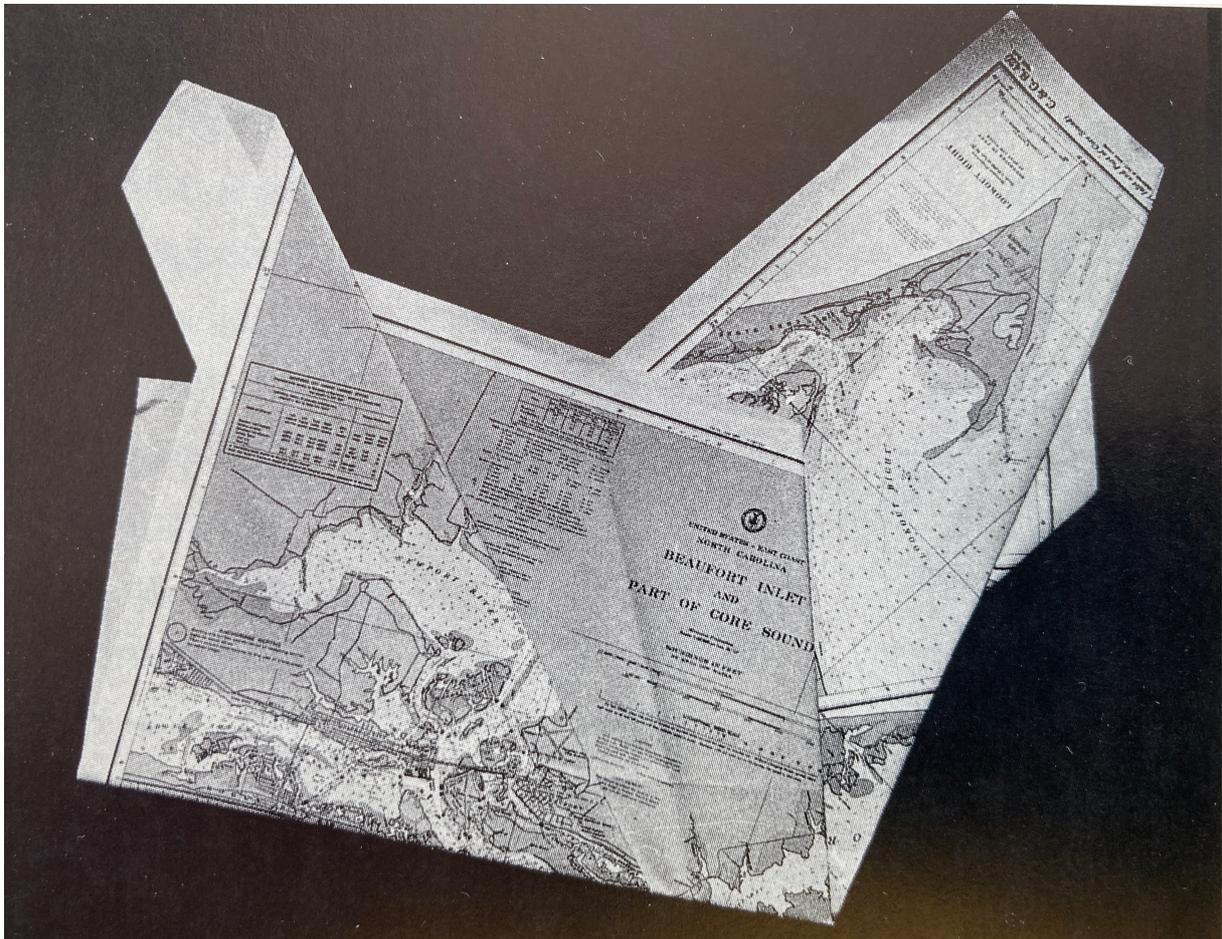


Thomas Dreher: Robert Smithson. Epistrata.

In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 28, München 1994.

Neu in: URL: https://dreher.netzliteratur.net/3_LandArt_Smithson3.pdf



Smithson hat 1969 meist quadratische Spiegel auf Feldern, an Ufern, in Gruben und Minen plaziert und diese ›Mirror Displacements‹ in Fotos dokumentiert.¹ Ein Stück der Landschaft wird von einem oder mehreren Spiegeln verdeckt. Smithson stört die Kontinuität eines Teils des Aufstellungsortes durch Spiegel. Zugleich versetzt er einen anderen Teil des Aufstellungsortes ins Spiegelbild: Der Spiegel disloziert zugleich einen Teil des Grundes und das Gespiegelte. Diese doppelte Dislokation wird mittels disloziertem, weil umgelenktem Licht realisiert. Diese Versetzung (Spiegel) des versetzten Versetzten (Gespiegeltes–Lichtreflexion) wird durch die Reproduktion in Fotos an beliebige Ausstellungsorte versetzbar: vierfaches Displacement.

Smithson wechselt von Werkreihe zu Werkreihe die Art des In-Bezug-Setzens: In den verschiedenen Werkreihen kehrt in versetzter Art die Vorgehensweise des Versetzens wieder. Die Versetzung aus einem Zentrum, die Dezentrierung, erzeugt neue Zentren: De- und Rezentrierung lösen ein Zentrum in eine Vielfalt von Zentren auf. Mit einem in De- und Rezentrierungsprozessen entstandenen Zentrum kann sich wiederum derselbe Prozeß der Dezentrierung ereignen: »a process of ongoing relationships«² (»ein Prozeß fortlaufender Beziehungen«). Dieser Vorgang wird von Smithson sowohl als Bestandteil der Natur wie als Charakteristikum menschlichen Denkens verstanden: Natur- und Denkprozesse werden als analog(isierbare) Strukturen behandelt. Smithson stellt sich Denken geomorph vor.

Versetzungen und aus Versetzungsserien gewonnene neue Ordnungen werden als Ausfalten (Dezentrierung) und Einfalten (Rezentrierung) von Bezugsreihen zwischen Formen, zwischen Inhalten und zwischen Form und Inhalt vorgeführt. De- und Rezentrierung durch Versetzungen von Bezugsreihen bzw. durch Schichttransformationen sind Verfahren eines »process of ongoing relationships« in ›series of faults‹³ (›Serien von Verwerfungen‹). Gilles Deleuze und Félix Guattari fassen diese Aspekte zu dem Problemkomplex ›Epistrata‹ zusammen: »...eine Schicht ... geht ... von Ablagerung zu Ablagerung. Sie geht von einem Zentrum zur Peripherie, und die Peripherie wirkt zugleich auf das Zentrum zurück, um ein neues Zentrum für eine neue Peripherie zu bilden ... Zwischenzustände wachsen und vermehren sich ... Diese Zwischenzustände bilden neue Muster von Milieus. ... Diese Vermittlungen und Überlagerungen, diese Schübe und Ebenen werden als Epistrata bezeichnet. ... Der zentrale Ring existiert nicht unabhängig von einer Peripherie, die ein neues Zentrum bildet und auf das erste zurückwirkt, das seinerseits neue, unzusammenhängende Epistrata bildet.«⁴ Smithson entwarf zwischen 1966 und 1968 Skulpturen aus stereometrischen Grundformen für Realisationen aus Stahl, Fiberglas, Glas und Spiegel. Rechteckige und quadratische Glas-

oder Spiegelemente werden von Smithson in den ›Stratum‹ genannten Arbeiten gestapelt. Die Elemente werden von unten nach oben entweder nur in der Länge oder auch in der Breite reduziert.⁵ Arbeiten wie ›Shift‹ (Abb. 3) von 1967⁶, ›Gyrostasis‹ (Abb. 4), ›Leaning Strata‹ (Abb. 6) und ›Sinistral Spiral‹ von 1968⁷ bestehen aus Variationen weiß lackierter Stahlelemente. Durch Faltung⁸ der Stahlelemente und ihre Kombination durch Schweißnähte entstehen vielfältig gebrochene Körper.

Smithsons Kompositionsprinzip läßt sich als Transformation von Schichten beschreiben. Die Fugen und Kanten zwischen den Schichten bilden Muster aus zueinander in bestimmten Winkeln sowie Vor- und Rücksprüngen versetzten geraden Linien. In ›Gyrostasis‹ ist die Reduktion der Schichtgrößen unendlich fortsetzbar, in ›Shift‹ und ›Sinistral Spiral‹ dagegen nur endlich bis zu einem kleinsten Punkt, während das andere Ende der Variationsskala – die Vergrößerung – in allen Fällen endlos offen ist. Die einseitige Verkleinerung der Schichthöhe bewirkt in ›Shift‹, ›Leaning Strata‹ und ›Sinistral Spiral‹ den optischen Eindruck einer Einfaltung, die einseitige Vergrößerung den Eindruck einer Ausfaltung. Ein Rezipient kann mittels mentaler ›Wendemarken‹ den Sehprozeß als ›filmische‹ Sequenz von Schicht zu Schicht gliedern.⁹

In Strukturen wie ›Shift‹, ›Sinistral Spiral‹ und ›Leaning Strata‹ ist der Außenumriß aus inneren Verformungen von Schichtkante zu Schichtkante, von Falte zu Falte ableitbar. Volumina treten in Relation zum Umraum mit Außenkonturen, die sich als externalisierte Binnenkonturen ausweisen lassen. Zugleich lassen sich die Binnenkonturen als durch Druck oder Zug von den gefalteten Linien des Außenkonturs erzeugt denken.

Die Werke sind ebenso als sich selbst aus interner Differenzierung Entwickelnde wie aus einer übergeordneten geometrischen Syntax Abgeleitete vorstellbar.¹⁰ Smithsons Skulpturen legen eine Rezeptionsweise nahe, die immaterielle stereometrische Transformationssyntax, materialisierte Ausschnitte dieser Syntax und optische Wirkung als Strata behandelt und in Epistrata aufeinander bezieht.

Smithson sammelte für seine ›Nonsites‹ von 1968–69 Relikte – Sand, Schlacke, Mineralien oder Steine – und stellte die Regionen der Fundorte auf Karten vor. Die Fundstücke wurden in Container aus Metall oder Holz ohne Rücksicht auf ihre Plazierungen am Fundort gelegt. Die Deplazierung entzog die Relikte den Prozessen, in denen sie vor Ort entstanden.¹¹ In ›Nonsites‹ ersetzte Smithson diese Prozesse durch museale, indifferente und akkumulierende Aufbewahrung.

Anders als in der didaktischen Präsentation im Naturkundemuseum, die Smithson zum Schlüsselerlebnis seiner Jugendzeit wurde¹², ergeben die Äquivalenzen zwischen Containerformen

und den Formen, in die der Künstler in ›A Nonsite Nevada, Pine Barrens, New Jersey‹ und ›Double Non-Site, California and Nevada‹ (beide von 1968¹³) die Karten schnitt, ein autonomes Zeichensystem. Die autonomen Zeichenformen schieben sich zwischen die mitteilenden Zeichenfunktionen von Karte und geologischen Gesteinsformationen. Zwischen den Höhenlinien der Karten und den Gesteinsschichten und -konturen ergeben sich in ›Double Non-Site‹ ebenfalls formale Äquivalenzen.

Smithson wählt Relikte aus Kontexten, die nach Informationen der Karte und beigefügter Fotos – so in ›Oberhausen‹ oder ›Bayonne/New Jersey‹ von 1969¹⁴ – als ›waste lands‹¹⁵ (›Müllhalden‹) erkennbar sind. Die Oberflächen der Relikte – Schlacke aus der Gute Hoffnungshütte in Sterkrade bei Oberhausen oder Betonbrocken aus der ›Line of Wreckage‹ in Bayonne – und die abgebildeten Bodenformationen erscheinen formal äquivalent. Die Relikte fungieren im Werkkontext als Stellvertreter der abgebildeten Exemplare einer Bodenformation und als pars pro toto von ›waste lands‹, als Synekdoche.

Die Strukturen von Gesteinsformationen und die ›Entropie‹ in ›waste lands‹, Kristallisationen und Energieverlust, thematisiert Smithson in seinen Texten als komplementäre Prozesse.¹⁶ Kristallisation und ›Entropie‹, Konzentration und Dispersion auf Seiten der Naturrelikte – so in ›Double Non-Site‹ die vulkanischen Materialien Obsidian und Lava (Abb. 7) – können von Rezipienten mit der Indifferenz des Dokumentationssystems kombiniert und als zwei Seiten eines Aspektes gelesen werden. Durch die Eigenschaften der präsentierten und reproduzierten Relikte aus ›waste lands‹ wird die indifferente Dokumentation zur Metapher¹⁷ für Verfall. Das Wie der Dokumentation, ihre museale Indifferenz provoziert dazu, es als Teil der dokumentierten Rohstoffausbeutung zu verstehen, die sich indifferent verhält gegenüber irreparablen Verlusten von Naturressourcen und der Umweltbelastung durch Nebenprodukte wie der Schlacke in ›Oberhausen‹.

Indifferenz wird von Smithson vom operationalen Prinzip, der von ökonomischen Interessen geleiteten Naturausbeutung gewandelt in ein ästhetisches Prinzip, ohne den Bezug zu dem Verwandelten zu verlieren: Das Bewußtsein wird geöffnet für die Schäden der Naturausbeutung durch das Aufzeigen von deren ›erschreckend‹ ästhetischem Potential.

Spiral Jetty

April 1970 konnte Smithson das ›earthwork‹¹⁸ ›Spiral Jetty‹ in dem von Algen rosa gefärbten Salzwasser des Great Salt Lake bei Rozel Point in Utah realisieren (Abb. 12). Die sich spiralförmig gegen den Uhrzeigersinn ein- bzw. im Uhrzeigersinn ausdrehende, 480 Meter lange und 4,8 Meter breite Mole aus 6650 Tonnen Erde, schwarzem Basalt und Kalkstein ragte nach der

Fertigstellung bis 1972 nur wenig über den normalen Wasserstand hinaus. Wenn der Wasserstand nach Überflutung sinkt, was nach 1972 erst 1993 wieder geschah (Abb. 14), weist die Mole Ablagerungen von Salzkristallen auf.¹⁹

In der Mitte von ›Spiral Jetty‹ erscheint dasselbe wie außen – Wasser. Das werkinterne Intervall zwischen Werkmaterial und dem je nach Jahreszeit und Wetterlage verschieden stark eindringenden Umweltmaterial wiederholt als Binnenform die äußere Grenze zwischen Erdaufschüttung und Wasser. Das Wasser außerhalb des ›earthwork‹ wird selbst wiederum von einem Ufer gerahmt. Die Innenverhältnisse von ›Spiral Jetty‹ entstehen durch Fortsetzung/Einfaltung der Außenlinie. Umgekehrt ist die Außenlinie als Entfaltung der Innenlinien denkbar. Die wechselseitigen Relationen Außenlinie–Innenlinien und Innenlinien–Außenlinie der weißen Stahlskulpturen und ›Folded Map‹ (Abb. 2) kehren in ›Spiral Jetty‹ wieder.

Die Differenz des sich in der Landschaft/vor ›Spiral Jetty‹ Befindens am Ufer kehrt in der Differenz des sich in der Landschaft/vor der nächsten Spiralwindung Befindens in gewandelter Form wieder. Das ›vor‹ im Hinblick auf das noch zu Laufende wandelt sich in ein ›zwischen‹ Spiralwindungen: Im Schreiten zwischen den Wegen geraten Anfang und Ende der Mole aus dem Blick, und die begrenzt lange Mole erscheint als Ausschnitt aus potentiell unendlich fortsetzbaren idealen Intervallen, aus einem ›process of ongoing relationships‹. Der Übergang vom Blick auf das ›earthwork‹ vor dem Betreten der Mole zur Position zwischen Spiralwindungen beim Abschreiten läßt sich als Passage von der Differenz in/vor zur Differenz in/zwischen ausdrücken. Der Betrachter im ›earthwork‹ zwischen Spiralwindungen steht vor der ihn umgebenden Landschaft²⁰: in/zwischen/vor. ›Spiral Jetty‹ markiert für den darauf Schreitenden im Kontext des Salzsees einen Binnenkontext. Diese Markierung geschieht durch Verschränkung von Umwelt- und Werkmaterial: Die Markierung des Binnenkontextes wird durch die Verzahnung mit dem Kontext, durch Einfaltung des Kontextes, gebildet.²¹

Im Film zu ›Spiral Jetty‹ ist das Earthwork in der Vogelperspektive zu sehen: Die letzte Einstellung zeigt Smithson unter dem Wind von Rotorblättern auf der Spiralmole zum Zentrum rennend. Sobald Smithson am Spiralende ankommt, zieht der Hubschrauber die Kamera in die Höhe. Die Film-Zeit wird von der im Flug Räume durchheilenden Kamera bestimmt. Von der Flug-Zeit aus wird mittels Smithsons Laufaktion auf die klassische Raum-Zeit verwiesen, in der das Zurücklegen von Entfernung in Schreit-Zeit meßbar ist. Dem in/zwischen der Schreit-Zeit antwortet ein über/auf der Flug-Zeit: über dem Gegenstand fliegend, auf den geblickt wird. Vom Flugzeug aus wird

›Spiral Jetty‹ zur rahmenlosen Zeichnung, auf die der Betrachter blickt.²² Die museale Betrachterposition vor dem begrenzten Werk wird durch zwei Positionen über und im Werk ersetzt. Zu der Flug-Zeit und der Schreit-Zeit kommt eine dritte Zeit-Ebene hinzu: die »geologic time«²³ (»geologische Zeit«). Im Film wird die geologische Zeit durch Bilder und Diagramme von Salzkristallen, Dinosauriern, Krötenechsen, Karten von Gondwana nebst Atlantis und der geologischen Vorgeschichte des Salzsees eingeführt. Die Bildelemente werden in kurzen, schnell folgenden Sequenzen vorgestellt. Über die Realisation von ›Spiral Jetty‹ informieren andere Sequenzen.

Die Geo-Zeit ist zugleich außer und hinter Herstellungs-, Schreit- und Film-Zeit aufzufinden. Hinter Herstellungs-, Schreit- und Film-Zeit steht die Geo-Zeit als ein endloses Zeit-Band der Möglichkeitsdimension. Vor der Möglichkeitsdimension der Geo-Zeit erscheinen die anderen Zeiten als aktualisierte Auszüge in verschiedenen Auszugsformen. Die Dauer der Geo-Zeit entzieht sich der Vergleichbarkeit, meßbaren Zeitebenen. Die alles relativierende Geo-Zeit hat bei Smithson die gleiche Funktion wie bei Blaise Pascal (1623 – 1662) die menschlich nicht faßbare, unendliche Natur, vor der jede menschlich faßbare Dimension gleich gültig wird: »... was ist der Mensch in der Natur? Ein Nichts im Hinblick auf das Unendliche, ein Alles im Hinblick auf das Nichts, eine Mitte zwischen Nichts und Allem ... ist das nicht immer noch unendlich entfernt vom Ziel ...«²⁴

Flug-Zeit (über/auf), Herstellungs- und Schreit-Zeit (in/zwischen) und Geo-Zeit (außer/hinter) sind vom Beobachter des Films zu ›Spiral Jetty‹ zugleich in- und gegeneinander faltbar. Die Bildsequenzen konstituieren aufeinander beziehbare Zeit- und Wahrnehmungsebenen: hinter/in/über. Aus Bezügen zwischen den Zeit- und Wahrnehmungsebenen lassen sich mentale Epistrata entwickeln. Die Epistrata ›hinter/in/über‹ (Film) und ›in/zwischen/vor‹ sind in ›Parastrata‹ (›earthworks‹)²⁵ miteinander relationierbar: ›ongoing relationships‹.

Bifurkation

In ›Folded Map‹ (Abb. 2) von 1967²⁶ verschwinden Ortsnamen durch die Faltung ebenso wie Teile des abbildenden visuellen Zeichensystems, während die Bezeichnung der Region und Zeichenerklärungen (Maßstab, Symbol etc.) lesbar bleiben: eingefaltete visuelle Zeichen und Ortsnamen gegen ausgefaltete Regionalnamen und Zeichenerklärungen. Eine Bifurkation des kartografischen Systems in getrennte Ebenen bzw. Schichten wird erzeugt. Geschehenes und zukünftig Mögliches werden als Eingefaltetes und Ausfaltbares präsentiert. Für Smithson werden Teilungen, Bifurkationen wie die zwischen Eingefaltetem und Ausfaltbarem zu Wegmarken in einem kontinuierlichen Wandlungsprozeß: »... die eine Linie der Avantgarde gabelt (is

forking), bricht sich und ergibt viele Linien.« ›Die Serie gabelt sich (bifurcates): einige Pfade gehen irgendwohin, andere nicht. Man folgt ihnen und erhält so etwas wie ein Netzwerk oder eine Punktserie, und dann können diese Punkte ... in konzeptuelle Strukturen (conceptual structures) eingebaut werden.«²⁷ Der abbildende Bezug zwischen Karte und Landschaft wird in nichtabbildende Formanalogien zwischen der Geologie der Kartenfalten und den Erd- und Gesteinsschichten aufgelöst.²⁸ Es geht nicht mehr um die Darstellung bestimmter Landschaftsformationen, sondern generell um Formationen.

›Forking Island‹ ist eine von Smithson 1971 in Zeichnungen, Fotoübermalungen und einem Gemälde²⁹ präsentierte ›conceptual structure‹ (Abb. 16). Sie zeigt Wege, die sich bipolar verzweigen und eine Mitte kreuzen. Die Mitte ist kein Endpunkt, sondern Durchgang, da sich verzweigende Wege zu ihr hin- und von ihr abführen.

›Forking Island‹ ist eine zu ›Folded Map‹ alternative ›conceptual structure‹, die andere Aspekte desselben Problemkomplexes aufzeigt. Die negativen Resultate der Schichtentransformationen, die Fugen und Kanten zwischen versetzten Schichten, wie sie weiße Skulpturen wie ›Shift‹ (1967) vorführen, werden in ›Folded Map‹ zu Faltkanten, in den bifurkierenden Wegformationen von ›Forking Island‹ zur positiven Form: »Der Begriff der Falte ... kann nur dadurch Terrain gewinnen, daß er variiert, sich verzweigt, sich wandelt.«³⁰

Pittoreskes Sublimes

Die ›Falte‹ erzeugt Diskontinuität, und ›series of faults‹ generieren eine Kontinuität des Diskontinuierlichen: ›ongoing relationships‹ aus ›series of folds‹.³¹ William Gilpin (1724–1804) ordnete in einem Brief vom 29.10.1782 an William Lock ›continuity‹ (›Kontinuität‹) dem Sublimen, ›variety‹ (›Vielfalt‹) dagegen dem Schönen zu.³² Gilpin variiert hier Edmund Burkes (1729–1797) Definition des Sublimen als ›künstlich‹ durch »succession and uniformity of parts«³³ (›Folge und Einheit der Teile‹) geschaffenen Eindruck des ›Unendlichen‹ (›artificial infinite‹). Uvedale Price (1747–1829) lokalisiert das Pittoreske zwischen Schönerem und Sublimem.³⁴ Smithson setzt sich in seinem 1973 im Artforum publizierten Artikel (s. S. 14/15) über den amerikanischen Gartenarchitekten Frederik Law Olmsted (1822–1903) mit den ästhetischen Kategorien des Sublimen und Pittoresken bei Burke, Gilpin und Price auseinander.³⁵ Sind Smithsons ›series of faults‹ nicht wegen der Diskontinuität dem Pittoresken und, die Kontinuität durch »fortlaufende« (›ongoing‹) Diskontinuität berücksichtigend, einem pittoresken Sublimen zuzuordnen? Im philosophischen Diskurs steht das Sublime für eine unüberbrückbare Kluft zwischen Erfahrungsvielfalt und Denkmöglichkeiten.³⁶ In Skulpturen wie ›Shift‹, ›Gyrostasis‹, ›Leaning Strata-

und ›Sinistral Spiral‹ ist der Gegensatz zwischen den Sinnesmustern, die beim ersten optischen Eindruck entstehen, und dem Resultat der darauf folgenden mentalen Rekonstruktion der ›conceptual structure‹ nicht aufhebbar. Die genannten weißen Skulpturen besitzen eine flache Rückseite, durch die die ›plastisch‹ erscheinenden Seiten als bildhaft-pittoreske Schauseiten entlarvt werden. Doch enthalten diese Schauseiten auch das Geschichtete, das aus der ›conceptual structure‹, einer Syntax der Schichtengenerierung resultierende Sublime der Sukzession. In ›Spiral Jetty‹ ergeben sich vom Standpunkt in der Landschaft vor dem Werk und im Film der Blick von der Flug-Zeit auf die Schreit-Zeit pittoreske Ansichten. Doch dieses Pittoreske ist Teil der sublimen Generierung der Epistrata ›in/zwischen/vor‹ und ›hinter/in/zwischen‹. Die Stratagrammatik und ihre infinite Fortsetzbarkeit in Epi- und Parastrata entspricht einer ›succession and uniformity of parts‹, wobei ›succession‹ als ›continuity‹ der Diskontinuität realisiert und so Pittoreskes an Sublimes angeschlossen wird.

Smithsons pittoreskes Sublimes ist von einem ›sublimen Pittoresken‹ zu unterscheiden, das nach einem Vorschlag von Yves-Alain Bois die Wahrnehmung von Richard Serras Skulpturen bestimmt.³⁷ Serra intendiert überraschenden, also pittoresken Wechsel von Ansicht zu Ansicht durch Diskontinuität der Formen. Er wählt reduziertes, Pittoreskes meidendes Formenvokabular und rohe Materialien wie Blei, Stahl oder Zement: ein sublim gewähltes Vokabular für pittoreske Konstellationen. ›Shift‹ von Serra, eine 1972 in King City (Kanada) realisierte Außenskulptur, kann sowohl als Korrektur der kontinuierlichen Schichtentransformation in Smithsons ›Shift‹ als auch als Korrektur von ›Spiral Jetty‹, als Überführung des Fragments eines endlos fortsetzbaren Intervalls in eine begrenzte Serie von irregulären Richtungsänderungen, aufgefaßt werden: ›Spiral Jetty‹ von Smithson und Serras ›Shift‹ sind zwei ›earthworks‹ mit verschiedenen, ›ongoing‹ infiniten und finiten ›relationships‹.

Der Autor ist Kunstpublizist und lebt in München.

Anmerkungen

- 1 Hobbs, R. C., R. S., *Sculpture, Ithaca/London* (im folgenden: Hobbs, R. S.), S. 132, 138 f., 148 f., Nr. 40, 151–162, Nr. 43, 170 f., Nr. 50, o. P., Farbill.; R. S. – *Writings*, S. 94–103, 174; *Ausst. Kat. R. S., El Paisaje Entrópico, Una Retrospectiva 1960–1973, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencià 1993* (im folgenden: R. S., Valencià), S. 106–109; *Ausst. Kat. Robert Smithson: Photo Works, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993* (im folgenden: R. S., Los Angeles), S. 11, 36 f., 126–133, 136 f.
- 2 Holt, N. (Hrsg.), *The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations, New York 1979* (im folgenden: R. S., *Writings*), S. 119
- 3 R. S., *Writings*, S. 87
- 4 Deleuze, G./Guattari, F., *Tausend Plateaus, Berlin 1992* (im folgenden: Deleuze/Guattari, *Plateaus*), S. 74
- 5 ›Mirror Strata‹, 1966, Hobbs, R. S., S. 83 ff.; R. S., Valencià, S. 52 f.; ›Glass Strata‹, 1966 bis 1968, Hobbs, R. S., S. 86 f.; R. S., Valencià, S. 50, 54 f.
- 6 Ausgeführt wurden eine weiße und eine braune Version, in: Hobbs, R. S., S. 87 f.
- 7 Hobbs, R. S., S. 87 f., Nr. 13, 94–98, Nr. 15, 100–104, Nr. 17, 239; R. S. Valencià, S. 56, 58 f.
- 8 Materialangaben zu ›Gyrostasis‹ in: Coplans, J., Robert Smithson, *The ›Amarillo Ramp‹*, in: *Artforum*, April 1974 (im folgenden: Coplans, R. S.), S. 36: ›flat white paint on folded steel‹ (vgl. R. S. Valencià, S. 58 f., 236; *Ausst. Kat. Robert Smithson – Une rétrospective: le paysage entropique 1960/1973, Palais des Beaux Arts, Bruxelles 1994* (im folgenden: R. S., Brüssel), S. 91, 225
- 9 Zu ›Wendemarken‹: Wiener, O., *Probleme der künstlerischen Intelligenz, Berlin 1990*, S. 25; zu ›filmisch‹: Burnham, J., *Beyond Modern Sculpture ...*, New York, 5. Aufl. 1978, S. 177–181; Dreher, T., *Konzeptionelle Kunst ...*, Frankfurt a. M. 1992, S. 134 ff.
- 10 Vgl. R. S. ›Vorzeichnungen mit Konstruktionslinien‹: ›Drawing for ›Shift‹, 1967, in: *Ausst. Kat. R. S., Drawings, New York Cultural Center, New York 1974* (im folgenden: R. S., New York), S. 7, Nr. 24; ›Drawings for ›Leaning Strata‹, 1968, in: Hobbs, R. S., S. 101; R. S., New York, S. 21, Nr. 29; *Ausst. Kat. Numerals 1924–1977, Leo Castelli Gallery, New York 1978*, o. P.; ›Drawing of a Detail of ›Gyrostasis‹ ca. 1968; Hobbs, R. S., S. 97; Tsai, E., *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings, New York/Oxford 1991* (im folgenden: Tsai, R. S.), S. 164, ill. 43
- 11 Tsai beschreibt den Bezug zwischen Steinen und Fundort als Metonymie, in: *Ausst. Kat. Robert Smithson: Drawings from Estate, Westfälisches Landesmuseum Münster 1989* (im folgenden: R. S., Münster), S. 30
- 12 R. S. im und über *American Museum of Natural History*, New York: Alloway, L., *Robert Smithson's Development*, in: *Artforum*, November 1972 (im folgenden: Alloway, R. S.), S. 60; Hobbs, R. S., S. 232; R. S., *Writings*, S. 24–31, 72, 137, 143; Reynolds, A., *Reproducing Nature: The Museum of Natural History As Nonsite*, in: *October*, No. 45, Summer 1988, S. 109–127; Childs, E. J., *Robert Smithson and Film: The Spiral Jetty Reconsidered*, in: *Arts Magazine*, October 1981, S. 74 f., 77f (im folgenden: Childs, R. S.;

- R. S., Los Angeles, S. 23, fig. 12; R. S. Brüssel, S. 232
- 13 ›Nonsite Nevada‹, Hobbs, R. S., S. 102–105; ›Double Nonsite‹, Hobbs, R. S., S. 115 ff.
- 14 ›Nonsite (Slag) Oberhausen, Germany‹, 1969, Hobbs, R. S., S. 113 ff.; R. S. Valencià, S. 92–97; R. S., Los Angeles, S. 32, Anm. 98, 35, fig. 25, 98–107; ›Non-Site ›Line of Wreckage‹, Bayonne, New Jersey«, 1969; Hobbs, R. S., S. 109, Nr. 20; R. S., Los Angeles, S. 14, fig. 3, 17, fig. 5, Anm. 24, 69–71
- 15 R. S. mit Bezug auf: Eliot, T. S., *The Waste Land*, London 1922, in: R. S., *Writings*, S. 120; Tsai, R. S., S. 78, Anm. 24
- 16 R. S., *Writings*, S. 16 ff. Kritisch erwähnt Arnheim, R., *Entropie und Kunst* (1971), Köln 1979, S. 21 f. Smithsons Gebrauch des Begriffs Entropie als ›Vergnügen am Chaos‹, mißachtet aber Smithsons Vorstellung von Entropie als Ordnungen, wie sie Kristallstrukturen aufweisen, inhärente Gegenbewegung. R. S. nimmt mit seiner Vorstellung des ›highly ordered nonsense of (Lewis) Carroll‹ als ›ha-ha-crystal-concept‹ 1936 vorweg, was Deleuze, G., *Logik des Sinns* (1969), Frankfurt a. M. 1993 (im folgenden: Deleuze, Logik), S. 13, als Carolls ›Wechselspiel von Sinn und Unsinn, einen Chaos-Kosmos‹, bezeichnet (vgl. Deleuze/Guattari, *Plateaus*, S. 15: ›Nebenwurzeln-Chaosmos‹). ›Ha-ha‹ steht bei Smithson für ›laughter‹ und ›verbal entropy‹ (R. S., *Writings*, S. 17 f.)
- 17 Zum ›Nonsite‹ als Metapher: R. S., unpubliziert, zit. in: R. S., Münster, S. 30
- 18 R. S. beschreibt 1967 (R. S., *Writings*, S. 52) Kauf und Lektüre von Brian W. Aldiss' ›Earthworks‹ (New York 1966; dt. ›Tod im Staub, München 1970). Die New Yorker Dwan Gallery bezeichnete eine Gruppenausstellung im Oktober 1968 ›Earthworks‹. Ausgestellt waren Arbeiten von Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol LeWitt, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, R. S. (Abb. in: Tiberghien, G. A., *Land Art*, Paris 1993, S. 9, 42, 55 (im folgenden: Tiberghien, Land Art). Sidney Tillims ›Earthworks and the New Picturesque‹ erschien im Dezember 1968 in Artforum, S. 42–45.
- 19 R. S. mißachtete das seit 1963 stetige Ansteigen des Wasserspiegels. Seit 1972 war die Mole nicht mehr betretbar. R. S. wollte den Damm erhöhen, sofern der Wasserspiegel nicht wieder sinkt (Hobbs, R. S., S. 196 f.). Während Tiberghien 1993 eine ›photographie récente‹ von Atsushi Fujie publiziert, die ›Spiral Jetty‹ unter dem Wasserspiegel zeigt (Tiberghien, Land Art, S. 262 f.), schreiben im selben Jahr Maggie Gilchrist und James Lingwood: ›A recent visit has shown that the spiral is breaking through the lake's surface again, due to evaporation.‹ (R. S., Valencià, S. 263, Anm. 10) K. Marriott beschreibt 1994 den Zustand als ›radically transformed by thick encrustations of salt crystals.‹ (Artforum, May 1994, S. 99) Jean-Pierre Criqui ergänzt in ›The Rising Sign‹: ›The dirt between them (the stones) has eroded.‹ (Artforum, Summer 1994, S. 80 f. mit erster Farbbild des derzeitigen Zustandes)
- 20 Vgl. R. S., *Writings*, S. 179, 186
- 21 Vgl. Deleuze, G., Foucault (1986), Frankfurt a. M. 1992, S. 135–138, 151, 154
- 22 Richard Serra 1983 über den Blick auf ›Spiral Jetty‹: ›What most people know of Smithson's ›Spiral Jetty‹ ... is an image shot from a helicopter. When you actually see the work, it has none of that purely graphic character.‹ (Serra, R., Interviews etc. 1970–1980, The Hudson River Museum, Yonkers/New York, 1980, S. 170) Beschreibung und Stills des Films zu ›Spiral Jetty‹: Alloway, R. S., S. 69; Childs, R. S., Münster, S. 44–48, 52–60; Prinz, J., *Art Discourse/Discourse in Art*, New Brunswick/New Jersey 1991, S. 107–123; R. S., Los Angeles, Cover-Innenseiten, S. 12, 39–42, 78 ff.
- 23 R. S., *Writings*, S. 86, 89
- 24 Brunschvicg, L. (Hrsg.), *Pensées de Blaise Pascal*, Paris 1904, Bd. 1, S. 78, 87. Smithson verweist auf seine durch Borges, J. L., *The Fearful Sphere of Pascal* (1951, dt. in: Borges, J. L., *Gesammelte Werke*, Bd. 5/II, München/Wien 1981, S. 10–14) gefilterte Pascal Rezeption, in: R. S., *Writings*, S. 34; Tsai, R. S., S. 106. In Smithsons Nachlaß (Tatransky, V., *Bibliothèque de Robert Smithson ...*, in: R. S., Brüssel, S. 250) befand sich Borges, J. L., *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, New York 1964, in dem ›The Fearful Sphere‹ abgedruckt ist.
- 25 Deleuze/Guattari, *Plateaus*, S. 76
- 26 Tsai, R. S., S. 163, ill. 42; Ausst. Kat. Robert Smithson: A Retrospective View, The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca/New York 1982, S. 64
- 27 R. S., *Writings*, S. 50, 169
- 28 Vgl. Tiberghien, Land Art, S. 165; Deleuze/Guattari, *Plateaus*, S. 23 f., 36, 108
- 29 Hobbs, R. S., S. 207; R. S. Valencià, S. 217 (vgl. S. 216: ›Forking Paths‹, 1971); *Arts Magazine*, May 1978, S. 107
- 30 Deleuze, G., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M. 1993, S. 228
- 31 Vgl. Alloway, R. S., S. 54, über ›Gyrostasis‹: ›... each straightedged step is clearly articulated and each is an episode along the flow of the spiral.‹
- 32 Barbier, P., William Gilpin: *His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, Oxford 1963, S. 129
- 33 Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1958 (Hrsg. Boulton, J. T.), S. 74
- 34 Price, U., *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, London, 2. Aufl., 1796–1798, vol. 1, S. 82
- 35 R. S., *Writings*, S. 118 f.
- 36 Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1977, S. 180 f., § 27. Vgl. Deleuze, G., *Kants kritische Philosophie* (1963), Berlin 1990, S. 107 ff.
- 37 Bois, Y.-A., *A Picturesque Stroll around ›Clara-Clara‹* (1984), neu in: Crimp, D./Copjec, J./Krauss, R./Michelson, A., *October: The First decade*, Cambridge/Mass. 1987, S. 363 f., 372

Fotonachweis

- Abb. 12, 15 Gianfranco Gorgoni
Abb. 13 Jeff Levine
Abb. 7 Nathan Rabin
Abb. 14 Carol Van Wagoner
Alle Abb.: courtesy John Weber Gallery, New York

Robert Smithson

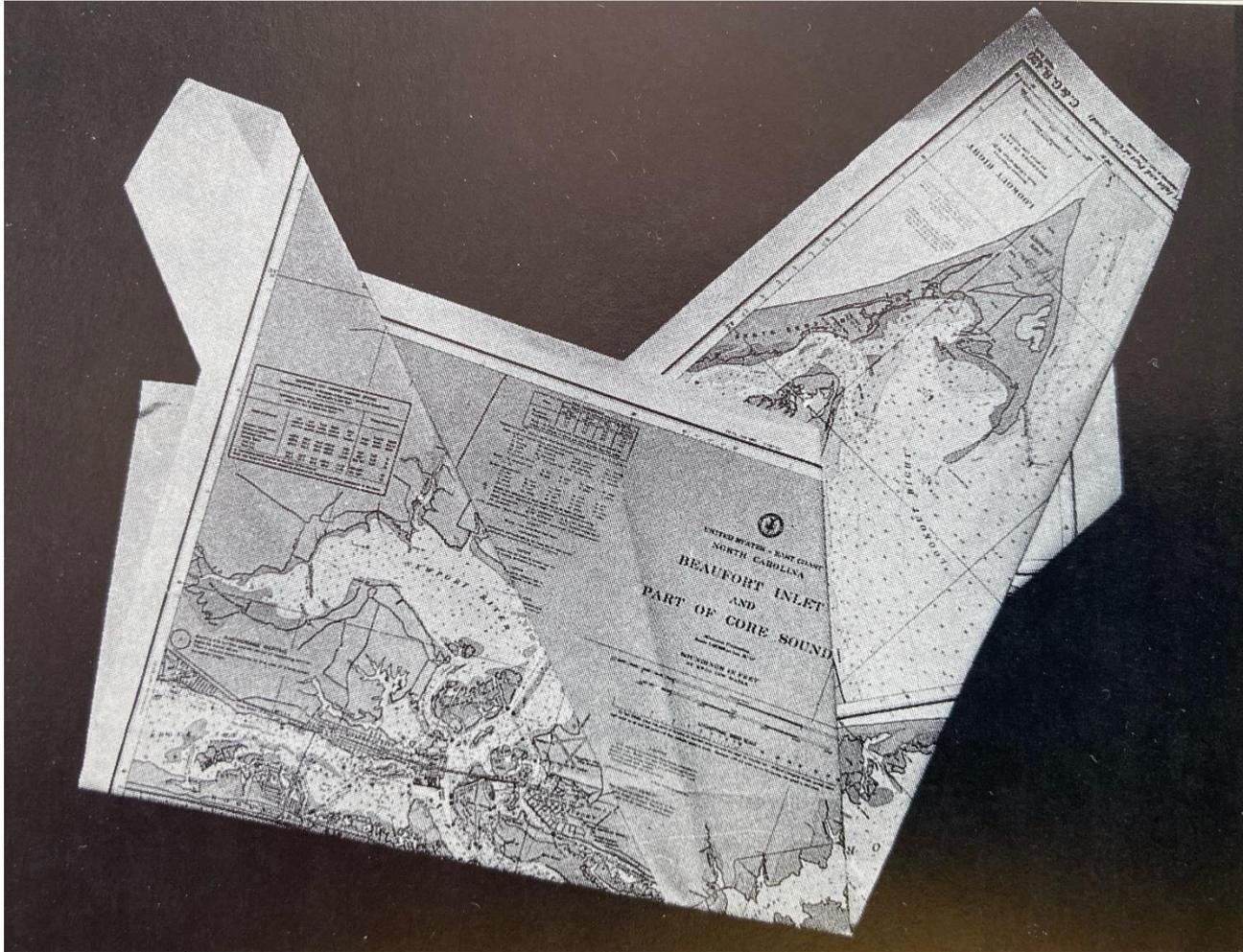
Bildstrecke zu:

Thomas Dreher: Robert Smithson. Epistrata.

In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 28,
München 1994.

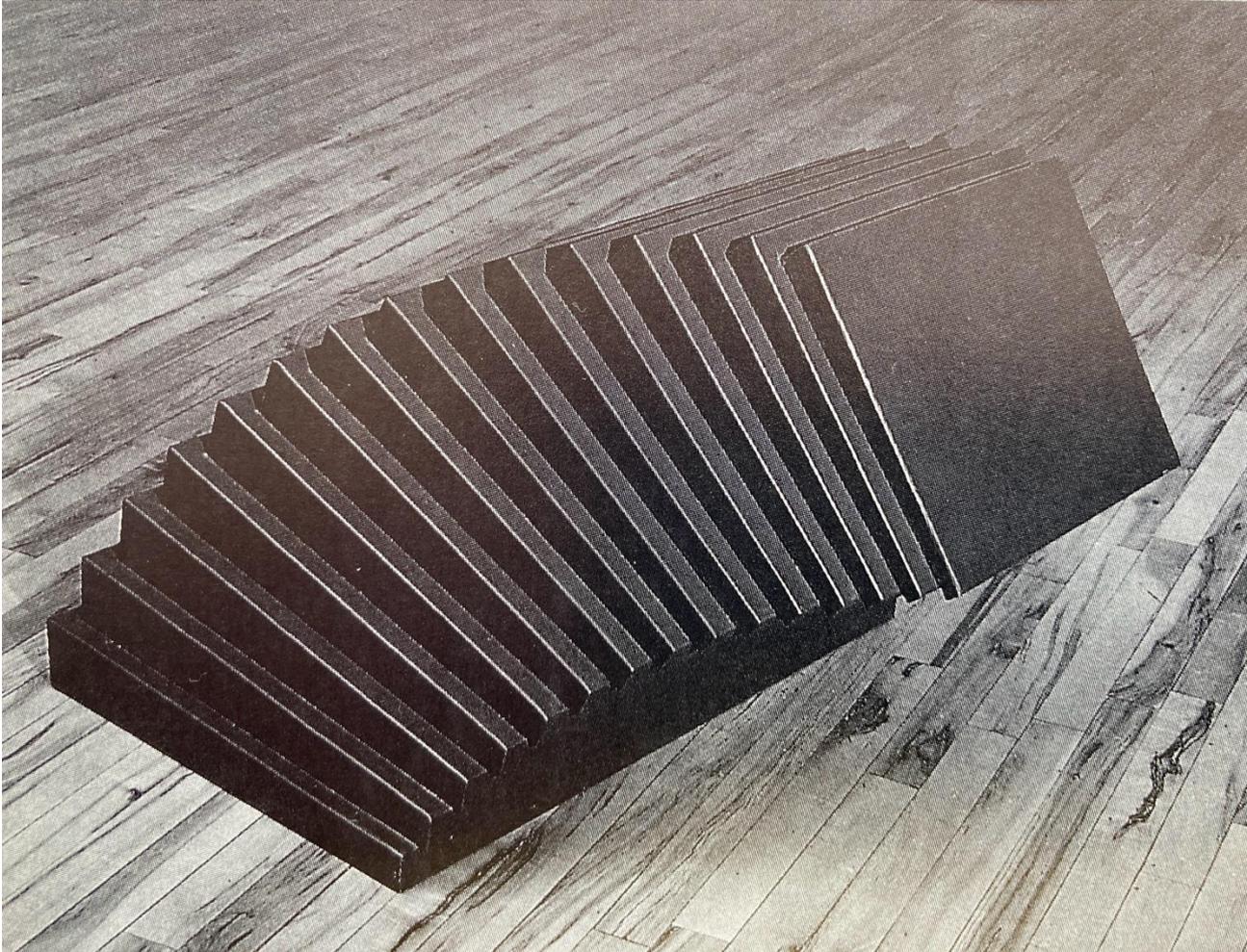
Neu in: URL: https://dreher.netzliteratur.net/3_LandArt_Smithson3.pdf

Abb.1: Robert Smithson: Folded Map of Beaufort Islet, 1967



Gefaltete Landkarte. Courtesy John Weber Galler, New York.

Abb.3: Robert Smithson: Shift, 1967



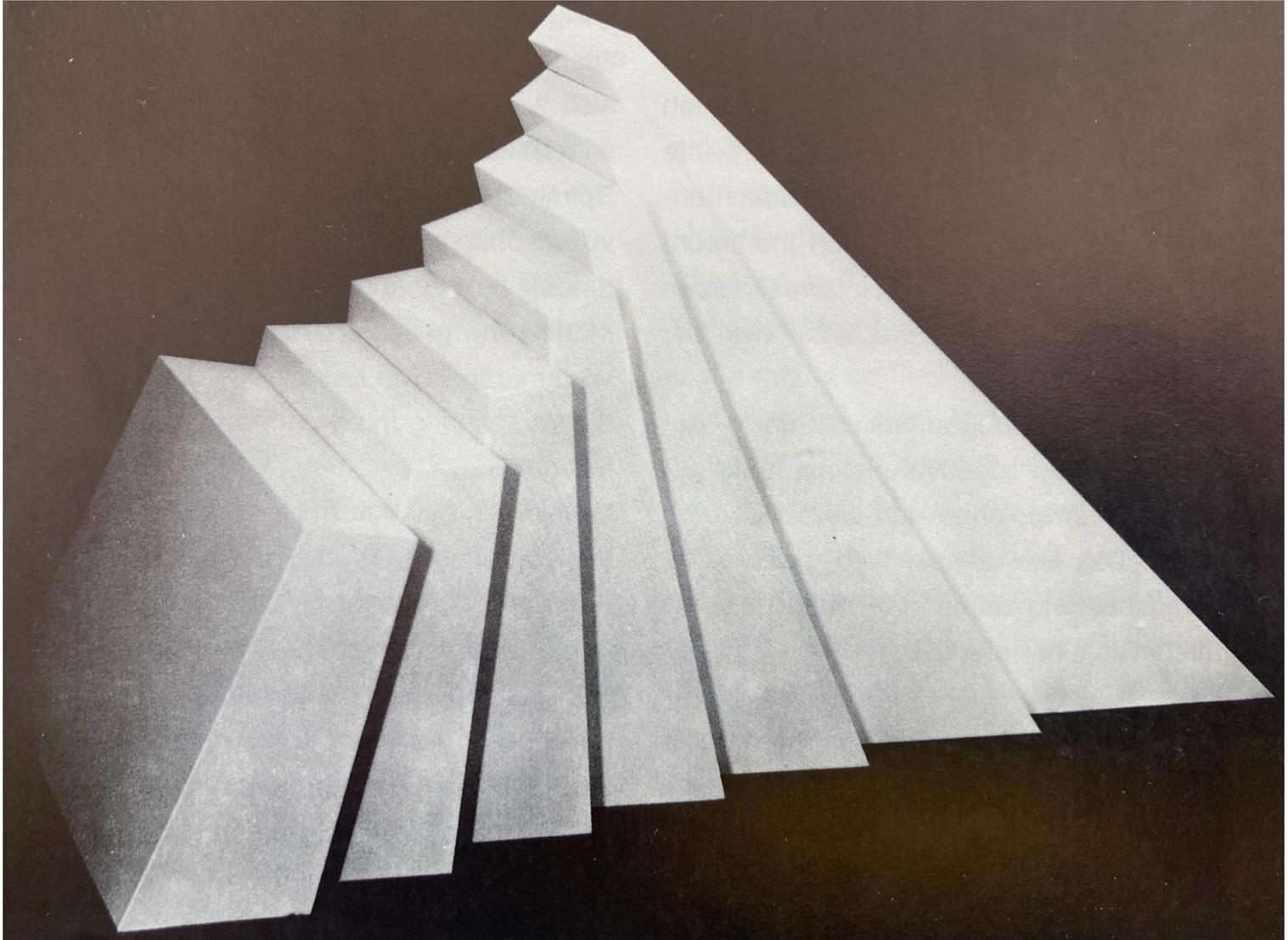
Bemalter Stahl. Courtesy John Weber Gallery, New York.

Abb. 4: Robert Smithson: Gyrostatics, 1968



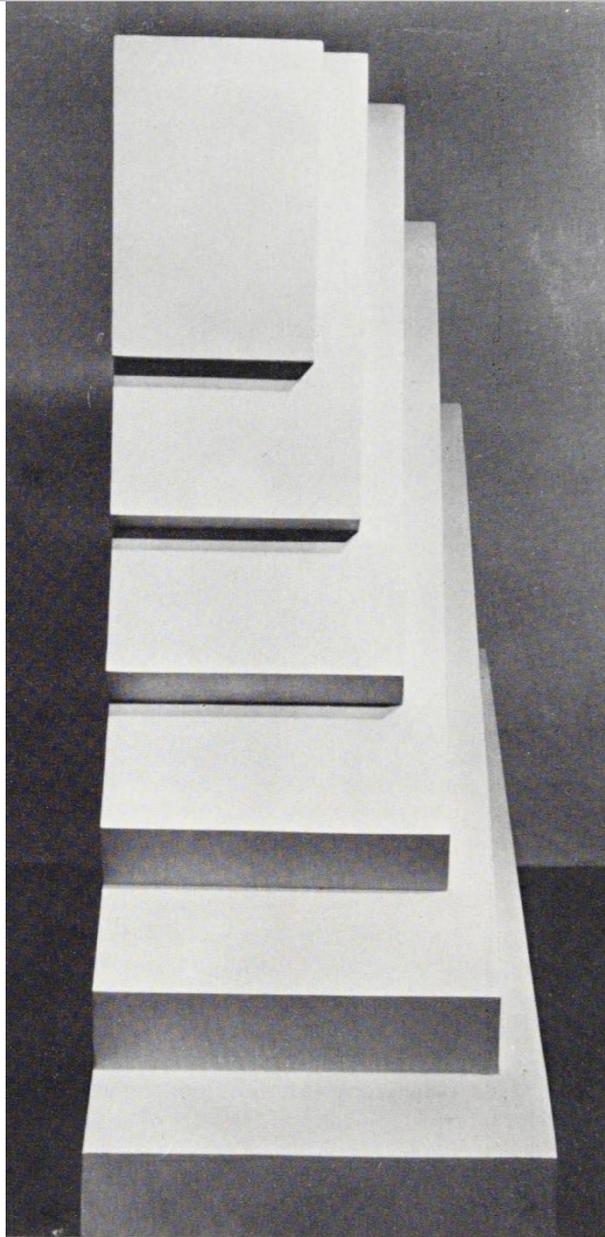
Links: weiß lackierter und geschweißter Stahl.
Courtesy John Weber Gallery, New York.

Abb.6: Robert Smithson: Leaning Strata, 1968



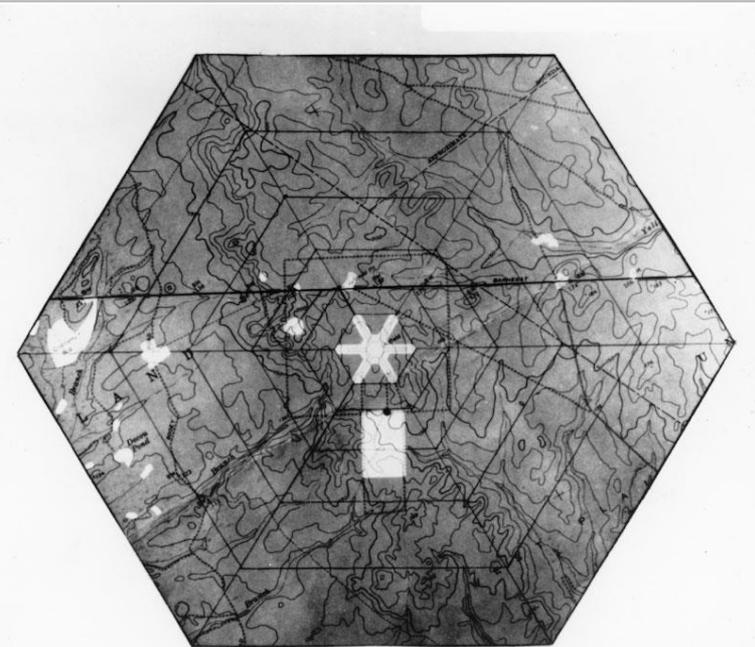
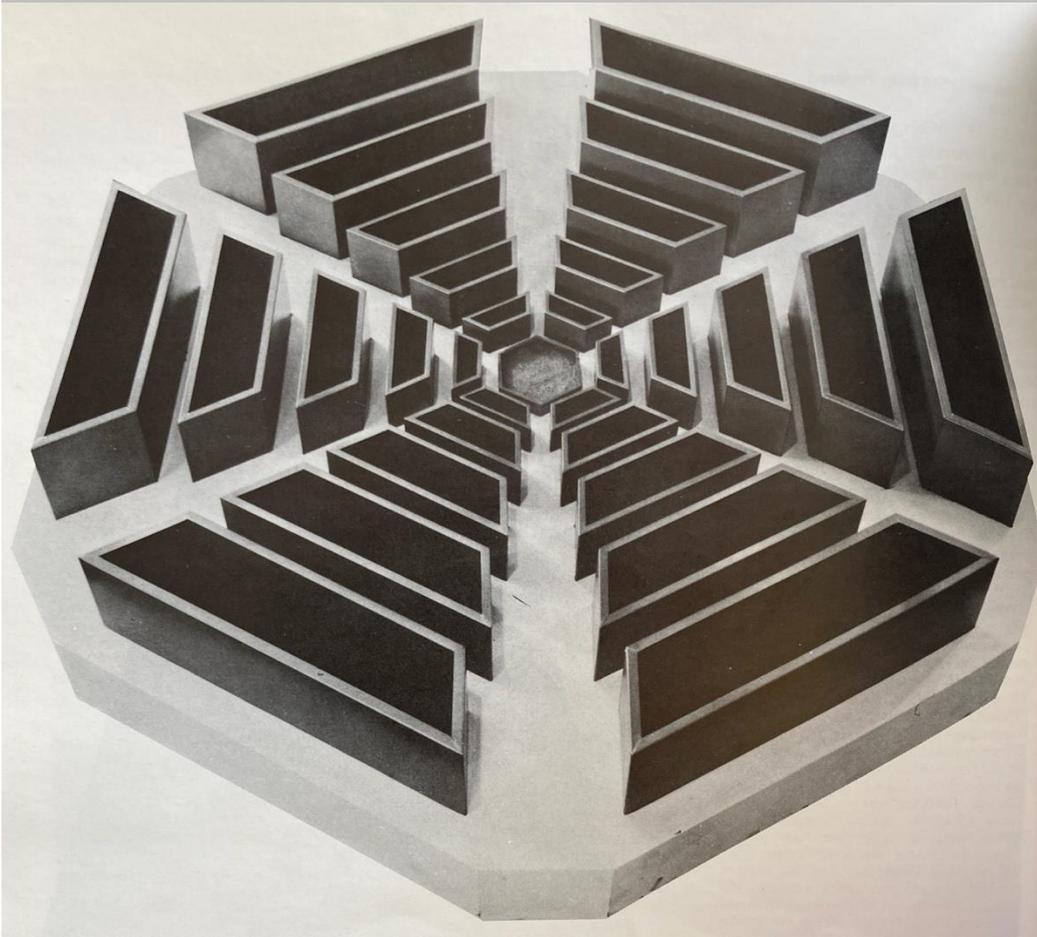
Weiß lackierter und geschweißter Stahl. Courtesy John Weber Gallery, New York.

Robert Smithson: Sinistral Spiral, 1968



Links: Plastik. Courtesy John Weber Gallery, New York.

Robert Smithson: A Non-Site, Pine Barrens, New Jersey, 1968

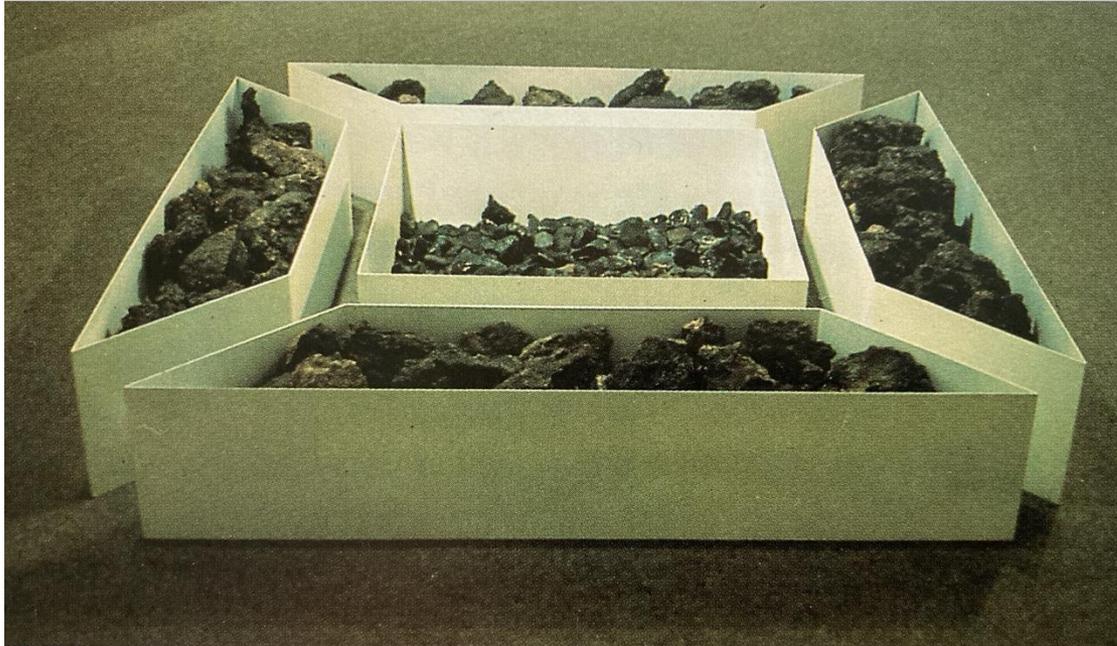


A NONSITE (an indoor earthwork)

31 sub-divisions based on a hexagonal "airfield" in the Woodmansie Quadrangle - New Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the Nonsite contains sand from the site shown on the map. Tours between the Nonsite and the site are possible. The red dot on the map is the place where the sand was collected.

Bemalte Metallbehälter, Sand, Karte. Virginia Dwan, New York.

Abb.7: Robert Smithson: Double Non-Site, California and Nevada, 1968



Karte, fünf bemalte Stahlkisten, Lava aus den Marl Mountains, Kalifornien, und Obsidian aus dem Schlackenkegel bei Truman Springs, Nevada. Art Bridges Foundation, Brentonville. Foto links: Nathan Rabin.

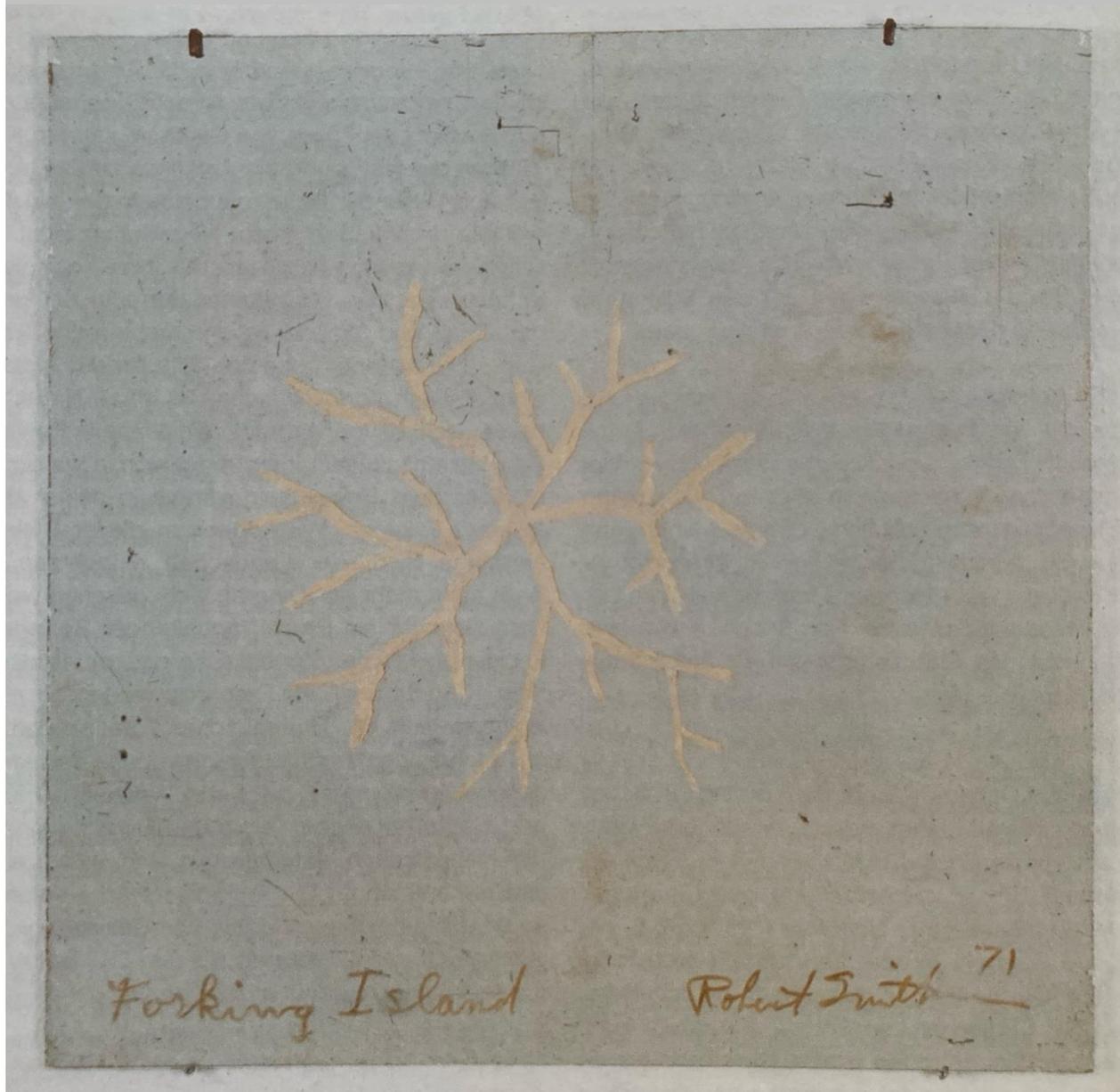


Abb.12: Robert Smithson: Spiral Jetty, 1970



Mole aus Erde, schwarzem Basalt und Kalkstein. Great Salt Lake, Rozel Point/Utah. Foto vom 11.6.2015.

Abb.16: Robert Smithson: Forking Island, 1971



Öl auf Glas. Courtesy John Weber Gallery, New York.

Bildquellen:

Folie 6: Hobbs, Robert Carleton (Hg.): Robert Smithson. Sculpture, Ithaca/London 1981, S.239.

Folie 7: Hobbs, Robert Carleton (Hg.): Robert Smithson. A Retrospective View. Kat. Ausst. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1982, S.44f.

Folie 8/Abb.7, rechts: URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Double-Nonsite--California-and-Nevada/39B4DBF1E22C9A69> (9.6.2025).

Folie 9/Abb. 12: Wikimedia, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Smithson,_Spiral_Jetty,_1970_\(21424280525\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Smithson,_Spiral_Jetty,_1970_(21424280525).jpg) (9.6.2025), License: Creative Commons Attribution 2.0 Generic, URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.en> (9.6.2025).

Der Bildteil der PDF-Fassung enthält von den Bildseiten der Druckversion nur die textrelevanten Abbildungen und ergänzt diese um weitere textrelevante Illustrationen. Auf Abb.14, das den Zustand des Spiral Jetty vom Oktober 1993 zeigt, wurde aus urheberrechtlichen Gründen verzichtet. Wenn die Druckfassung Bildvorlagen lieferte, dann wird sie hier nicht aufgeführt.

Das Heft (als Bestandteil des „Künstler - Kritisches Lexikon für Gegenwartskunst“) enthält 16 nummerierte Abbildungen.