



ROBERT SMITHSON EN DE DEMOCRATISCHE SCULPTUUR

Beschouwersinteractie en autonomie in
hedendaags perspectief

Huisseling, L. van (Loes)
Verbredende Master Kunstgeschiedenis

Inhoudsopgave

- Inhoudsopgave.....Pagina 0
- Inleiding.....Pagina 1
- Hoofdstuk 1.....Pagina 7
- Hoofdstuk 2.1.....Pagina 28
- Hoofdstuk 2.2.....Pagina 37
- Hoofdstuk 2.3.....Pagina 48
- Hoofdstuk 3.....Pagina 68
- Conclusie.....Pagina 84
- Abstract.....Pagina 87
- LiteratuurPagina 88
- BijlagenPagina 91

Inleiding

In 2005 construeerde de Argentijns-Thaise kunstenaar Rirkrit Tiravanija een kunstwerk met spiegels en een gaspit om op te koken. Het werk, *Untitled (Cooking Corner Version No. 3)* getiteld, bestaat uit drie spiegels die een hoek vormen: twee rechtopstaande spiegels die elk in een hoek van de wand geplaatst zijn en een liggende spiegel op de vloer (afb. 1). De ruimte die in deze hoek ontstaat, heeft Tiravanija gevuld met een grote chromen gaspit. De kunstenaar deed iets onconventioneels met deze opstelling in de museale ruimte van het Centre Pompidou: het ensemble kon door hem en bezoekers van het museum worden gebruikt om op te koken.¹ Ook in 2007 voltooide Tiravanija enkele werken die eenzelfde esthetiek hebben. Hij vulde de hoek tussen de drie spiegels met twee verschillende materialen: een met jasmijnrijst en een met mosselen.² Het werk met de mosselen, *Untitled (let them eat mussels)*, bestaat verder nog uit een gaskoker die vlak buiten de spiegelende hoek in de zaal staat. Het betreft een performance-werk dat bestaat uit het koken en eten van de mosselen (afb. 2). De overgebleven mosselschelpen zullen vervolgens worden verzameld op de gespiegelde vloer van de installatie.³

Tiravanija heeft vaker zoiets opzienbarends gedaan in de ogen van veel bezoekers, kunstliefhebbers, -critici en –historici: in plaats van objecten, schilderijen of installaties in de ruimte te exposeren, kookte de kunstenaar bijvoorbeeld pad thai voor zijn bezoekers (*Untitled Pad Thai*, 1990) (afb. 3). Hoewel Tiravanija niet de eerste kunstenaar was die (het nuttigen van) voedsel als een uitgangspunt van zijn werk nam, is hij wellicht verder gegaan waar kunstenaars als Allen Ruppersberg eindigden.⁴ In het uiteindelijke tastbare resultaat van het proces in het museum, de pad thai, is Tiravanija minder geïnteresseerd. Tiravanija beschouwt de menselijke interacties die uit het proces voortkomen, als de kern van zijn kunstwerken. Het bereiden van de maaltijd stond dus in dienst van de dialogen, emoties en fysieke interacties die het teweeg bracht tussen de kunstenaar en de toeschouwers onderling. Deze praktijk zet hij sinds de jaren negentig door. Zo maakte hij nog een ander werk waarin de gespiegelde wanden centraal stonden: in het werk *Untitled (BBQ)* (2010) vormen de gespiegelde wanden het terrein voor een wegwerp-barbecue (afb. 4). Voor *Untitled (Free)* (1992) construeerde de kunstenaar een keuken in een opslagruimte van de 303 Gallery in New York (afb. 5), waar hij voor de galeriebezoekers gerechten kookte. De bezoekers van het museum worden door Tiravanija en zijn ‘performances’ veranderd in actieve participanten.

¹ Het blijkt niet te achterhalen of bezoekers en de kunstenaar ook met deze specifieke installatie hebben gekookt. Van andere werken van Tiravanija is bekend dat ze juist gecentreerd zijn rondom handelingen zoals koken, zoals *Untitled Pad Thai*, 1990.

² Zie bijlage: *Untitled 2007 (Let them eat jasmine rice)* (west), *Untitled (let them eat jasmine rice)* (south) en *Untitled (let them eat mussels)*. (afb. 2 en 4)

³ Het is overigens niet geheel duidelijk of deze handeling al heeft plaatsgevonden, of dat dit vooralsnog een door de beschouwer voor te stellen handeling betreft.

⁴ Allen Ruppersberg. *Al's Cafe*. 1969-1995: een installatie waarin de kunstenaar de museale ruimte verplaatste naar een café, waar hij dan zelf eten kookte –overigens niet altijd eetbaar- en serveerde aan de bezoekers.

De vorm van interactie waar Tiravanija op inzet, wordt in de hedendaagse kunstkritiek soms aangeduid met het begrip *relational aesthetics*: een kunstvorm die de relaties en interacties tussen mensen als belangrijkste theoretische en praktische uitgangspunt neemt. De meeste kunstwerken van Tiravanija bestaan meer uit de interacties en handelingen die uit daadwerkelijke installaties of objecten voortkomen, dan uit de objecten *an sich*. De menselijke interacties vormen de kern of de structuur van zijn werk en kunnen bestaan uit bijvoorbeeld een potje ping pong tussen museumbezoekers (*Tomorrow is the question*, 2015) (afb. 6), al geldt wel dat bij werken van bijvoorbeeld zijn *Untitled (let them eat..)*-serie de handelingen rondom het bereiden van de maaltijd slechts één keer plaats (zullen) vinden.

Tiravanija maakt onderdeel uit van een generatie kunstenaars die sterk inzet op een dergelijke vorm van beschouwersparticipatie. Wat erg opvallend is aan deze generatie kunstenaars, waarvan Tiravanija wellicht als één van de protagonisten beschouwd kan worden, is dat er bij hun acties of gebeurtenissen een sterke nadruk ligt op de menselijke interacties en de sociale context die door deze werken wordt geconstrueerd. Hoewel deze ontwikkeling valt te plaatsen in een langere traditie van beschouwersparticipatie en beschouwersemancipatie, wordt er door *relational aesthetics*-kunstenaars een nieuwe stap gezet.⁵ Het fysieke object, of dit nu een installatie, schilderij, video, foto of sculptuur is, vormt een vehikel voor wat door deze kunstenaars als het echte onderwerp van het kunstwerk wordt gezien: de menselijke interacties. Het daadwerkelijke kunstobject verdwijnt naar de achtergrond en de beschouwersparticipatie wordt steeds meer op de voorgrond geplaatst. Sterker nog: in het geval van de *relational aesthetics*, vormen de beschouwersparticipaties het daadwerkelijke kunstwerk. In het werk van Tiravanija en in *relational aesthetics* in het algemeen, speelt het fysieke object dus een tamelijk ondergeschikte rol.

De hoek van gespiegelde wanden, die wordt opgevuld met al dan niet (natuurlijke) materialen, is bovendien niet Tiravanija's eigen esthetiek. Tiravanija lijkt met deze spiegels een duidelijke referentie te maken naar een kunstenaar die vooral in de jaren zestig een tamelijk prominente rol innam: de *land-art* kunstenaar Robert Smithson. Zijn installaties of sculpturen bevatten veel spiegels, die natuurlijke materialen zoals zand of steen vanuit verschillende hoeken reflecteren. Een werk waarin de visuele referentie van Tiravanija overduidelijk te herkennen is, is Smithsons installatie *Mirror With Crushed Shells* (1969), dat ook bestaat uit eenzelfde opbouw van spiegelwanden, waarin een ruimte ontstond die Smithson heeft gevuld met verpletterde en gebroken schelpen (afb. 7). Smithson maakte

⁵ Kunsthistorica Claire Bisschop geeft in het boek *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012) een uitgebreide geschiedenis van de ontwikkeling van *participatory art*. Zij definieert de jaren negentig als een periode waarin *participatory art* tot het centrum van de kunstwereld doordrong. Zij relateert *participatory art* echter ook aan een emancipatoire politieke agenda, door het bijvoorbeeld ook in de geesteswetenschappelijke context van *The Spatial Turn* te plaatsen. Het Deense kunstcollectief Superflex (1993-heden), het Turkse collectief Oda Projesi (1997-2005), Joseph Beuys (1921-1968), de performance-art beweging vanaf grofweg de jaren zeventig, maar ook de Situationist International (SI)-beweging uit de jaren '50 en '60 en de futuristen en de dadaïsten vanaf grofweg 1910 worden als voorbeelden genoemd van kunstpraktijken waarin beschouwersinteractie of participatie – in variërende mate – een prominente rol speelden.

nog enkele andere werken met eenzelfde esthetiek, zoals het *Red Sandstone Corner Piece* (1968) (afb. 8). In deze twee werken van Smithson wordt er ook gebruik gemaakt van een hoek-opstelling van drie spiegels, waardoor de materialen op het snijvlak van deze spiegels aan alle kanten gereflecteerd en verdubbeld worden. In enkele andere werken maakt Smithson -op net een andere wijze- ook gebruik van de spiegels in combinatie met natuurlijke materialen. Het werk *Leaning Mirror* (1969) weerspiegelt de museumruimte rondom een hoopje met aarde en stenen, dat Smithson in een galerie of museumruimte heeft gesitueerd. (afb. 9) Overigens zijn veel van zijn spiegelwerken in een museale ruimte gesitueerd, zoals ook het geval is bij de *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)* (1969) en *Chalk and Mirror Displacement* (1969) (afb. 10 en 11). Hoewel het werk van Tiravanija met de mosselen onmiskenbaar refereert aan Smithsons *Mirror With Crushed Shells*, is in al de spiegelwerken van Tiravanija een duidelijke verwijzing naar Smithsons werk te herkennen.

Het werk van Smithson kent veel verschillende verschijningsvormen. De kunstenaar heeft een uiteenlopend oeuvre achtergelaten, bestaande uit tekeningen en schilderijen, foto's en videowerken, sculpturen, installaties, en *land-art* sculpturen die hij *earthworks* noemt. Het oeuvre van de kunstenaar laat zich niet gemakkelijk indelen bij een bepaalde stroming. In de literatuur wordt hij wel aangeduid als een minimalist of post-minimalist, maar Smithsons werk lijkt zich daarnaast ook te baseren op conceptuele aspecten. Soms wordt hij simpelweg ingedeeld bij de categorie *land-art* kunst, waartoe bijvoorbeeld ook Michael Heizer, Richard Serra (in zekere mate), Richard Long, Walter de Maria en Christo en Jeanne-Claude worden gedeeld. Smithsons meest bekende werk *Spiral Jetty*- een earthwork- is de spiraalvormige dam die hij aanlegde in het roodgekleurde Great Salt Lake in Utah en kan in ieder geval worden gezien als een vorm van *land art* (afb. 12). De kunstenaar, die in 1973 vroegtijdig overleed door een noodlottig ongeluk met een privéliegtuigje, heeft ook een flink aantal essays geschreven met een grote variëteit van onderwerpen. Zo schreef hij over begrippen uit de natuurwetenschap, museale instituten, linguïstiek en structuralisme, om maar enkele voorbeelden te noemen.⁶

De sculpturale werken van Smithson waar ik aandacht aan ga besteden, bestaan uit drie soorten sculpturen; *sites*, *nonsites* en verschillende spiegelwerken. Deze sculpturen zetten alle, zij het ieder op eigen wijze, de relatie tussen de museale ruimte of context van een kunstwerk en de buitenwereld onder spanning. De term *sites* verwijst naar de earthworks, die in natuurlijke of rurale gebieden gesitueerd zijn. Dit zijn sculpturen die in gebieden buiten de museale ruimte gesitueerd zijn zoals op afgelegen plekken, maar ook wel op landbouw- en industrieterreinen. Voorbeelden hiervan zijn de beroemde *Spiral Jetty*, verschillende zogenaamde *Pours* (waarin hij cement, asfalt of lijm uitgoot in heuvelachtige industriegebieden) (afb. 13, 14, 15) en de twee pal naast elkaar gelegen werken die

⁶ Voorbeelden van deze teksten zijn bijvoorbeeld 'Entropy and the New Monuments' (1966), 'The Crystal Land' (1966), 'Some Void Thoughts on Musea' (1967) en 'Language to be Looked at and/or Things to be Read' (1967), alle te vinden in: Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings* (1996). Berkeley, Los Angeles and London, England: The University of California Press, 1996. 2nd edition.

Smithson ten gelegenheid van de tentoonstelling 'Sonsbeek Buiten de Perken' in 1971 in Emmen realiseerde (afb. 16 en 17), *Broken Circle* en *Spiral Hill*.

Het woord site impliceert, in tegenstelling tot de term nonsites, dat Smithson een onderscheid maakt tussen 'echte' locaties en museale ruimtes. De nonsites zijn gesitueerd in de museale ruimte. Dit zijn veelal installaties die uit verschillende elementen bestaan, zoals natuurlijk materiaal uit een (industrie)gebied, bijvoorbeeld zand of steen, verschillende soorten kasten en 'containers', fragmenten van kaarten, foto's en teksten. De nonsites verwijzen of refereren via deze materialen, foto's en kaarten naar een 'echte' plaats, buiten het museum. Zo verwijst de *Nonsite (Mica from Portland)* (1968) naar een bergachtig gebied in Portland waar mica (een verzamelnaam voor mineralen) wordt gewonnen (afb. 18). Er bestaat dus niet alleen een relatie tussen de nonsite en een buitengebied, maar ook wordt er door deze termen (site/nonsite) een relatie geïmpliceerd tussen de museale sculpturen en de sculpturen in de buitenlucht. Smithsons spiegelwerken daarentegen, zijn vaker gesitueerd in de museale ruimte. Hoewel ze uiteenlopende verschijningsvormen kennen, bestaan ze allemaal uit spiegelingen van de omgeving en natuurlijke materialen zoals zand, steen of schelpen, in eenzelfde of soortgelijke opstelling als waar Tiravanija naar verwijst. Hoewel zijn sculpturen dus veel uiteenlopende vormen kennen, zijn er wel enkele terugkerende elementen te herkennen in zijn werkwijze: een sculptuur van Smithson is vrijwel nooit een gesloten eenheid, een formeel of klassiek werk geheel dat op zichzelf staat en direct herkenbaar is als een sculptuur. Zijn werken bevatten vrijwel allemaal een verwijzing of gaan een relatie aan met iets dat buiten het kunstwerk is gesitueerd. Zijn nonsites verwijzen bijvoorbeeld naar natuurlijke gebieden buiten het museum en de earthworks of sites gaan allen op hun eigen manier een interactie aan met hun natuurlijke omgeving en laten zich hierdoor langzaam veranderen.⁷ Het uiteenlopende karakter van Smithsons onderwerpen en interesses in zowel zijn teksten als in zijn esthetische werk, maakt het lastig om de kunstenaar in enkele kernwoorden te duiden.

Hoe uiteenlopend de verschijningsvormen van de werken van Smithson ook mogen zijn, in een aantal van zijn werken heeft Tiravanija overduidelijk werken van Smithson, of aspecten daarvan, als uitgangspunt voor zijn eigen installaties genomen of zelfs hernomen. Waarom maakt deze kunstenaar die op zijn eigen manier zijn geïnteresseerd in een maximalisering, vernieuwing of ontwikkeling van de beschouwersparticipatie, een duidelijke referentie naar het werk van de meer dan vijftig jaar oudere kunst van Robert Smithson? Op welke manier kan het werk van Smithson bekeken worden vanuit de hedendaagse kunstpraktijk en de rol die beschouwersparticipatie hierin speelt? En in welke zin kan het werk van Smithson worden gezien als een bijzondere ondermijning van het idee van het autonome kunstwerk,

⁷ Een goed voorbeeld hiervan is *Spiral Jetty*: de dam die Smithson in een meer -dat een hoge concentratie zouten en mineralen kent- in Utah aanlegde. Deze natuurlijke elementen vinden (samen met factoren als o.a. tij-wisselingen en corrosie) hun weerslag op de vorm en structuur van de dam, die in de loop der jaren langzaam is bedekt met de zoutkristallen uit het water van het Great Salt Lake.

een ondermijning die Tiravanija op radicale wijze, en wellicht in het kielzog van Smithson, wordt doorgezet?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden, is het van belang te onderzoeken in welke aspecten van Smithsons werken Tiravanija zo geïnteresseerd lijkt. Wat zijn de aspecten van Smithsons werk die installaties en performances van Tiravanija, zo sterk gericht op beschouwersparticipatie of interactie, worden ingezet of geactiveerd? Om Tiravanija's werk en zijn verhoudingen ten aanzien van de beschouwer en de autonomie van zijn kunstwerken te kunnen doorgronden, is het allereerst van belang te onderzoeken waarop hij precies in Smithson werk teruggrijpt. Welke aspecten van Smithsons werk ten aanzien van de autonomie van het werk en de rol van de beschouwer, zijn interessant voor Tiravanija? Met andere woorden: hoe functioneert de beschouwersinteractie in de sculpturen van Smithson en wat betekent dit voor de autonomie van zijn sculpturen?

Dit onderzoek gaat vooral over de rol van de beschouwersinteractie en de rol van het idee van autonomie in de sculpturen van Robert Smithson. De term autonomie kan terugslaan op verschillende aspecten van een kunstwerk, daar ben ik mij van bewust. Hoewel ik hier nog uitgebreid op zal terugkomen, denk ik toch dat het van belang is kort te verduidelijken in welke zin van het woord ik de term autonomie hier gebruik. In het boek *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* onderzoekt kunsthistoricus Alex Potts de ontwikkeling van de sculptuur over enkele eeuwen. Hij begint zijn analyses in de vroege achttiende eeuw en werkt via beeldhouwers als Canova en Rodin en via het vroege modernisme langzaam naar de sculpturale praktijken van de twintigste eeuw toe. De nadruk ligt bij zijn analyses van de ontwikkeling van de sculpturale praktijken op de gestage verschuiving van het gesloten 'autonome' kunstwerk naar de open, niet-autonome sculpturen, installaties en concepten die Potts in de hoofdstukken over minimalisme en conceptualisme beschrijft. Met de term autonoom doelt hij op kunstwerken die formeel 'gesloten' zijn: deze kunstwerken staan op zichzelf en zijn niet afhankelijk van een inbreng van of interactie met de museale ruimte of met de toeschouwers. Het zijn stabiele werken die in wisselende contexten of omgevingen nog goed herkenbaar zijn als sculpturen. Een belangrijk aspect hierbij is dat dergelijke werken wel beeldinterne relaties aangaan: de betekenis van het werk ligt besloten in de wijze waarop verschillende (formele) aspecten van het werk zich tot elkaar verhouden. Potts beschrijft echter juist de geleidelijke ontwikkeling naar werken die veeleer beeldexterne relaties entameren.

Om dit alles te kunnen onderzoeken, is het eerst van belang deze traditie en ontwikkeling van autonomie en beschouwersparticipatie beter te begrijpen. Daarom zal ik mij eerst toeleggen op een uiteenzetting van de ontwikkeling van de beschouwersinteractie en autonomie, in navolging van Potts. Een belangrijke rol hierbij is weggelegd voor het minimalisme: een stroming waarom Smithson vaak wordt gelieerd, maar ook een beweging die volgens Potts veel heeft betekend voor de ontwikkeling van de niet-autonome, instabiele sculptuur. Vervolgens zal ik verder ingaan op de rol van de beschouwersparticipatie in de sculpturen van Smithson: hoe functioneert de rol van de toeschouwer in zijn sites en

nonsites en wat betekent dit voor de autonomie van zijn werken? Dezelfde vragen zal ik trachten te beantwoorden over zijn spiegelwerken, die wellicht op een net andere wijze ook een interessante positie innemen ten aanzien van de beschouwersinteractie en autonomie. Wanneer ik tenslotte een duidelijk beeld heb geschetst van de stand van zaken van de autonomie en beschouwersinteractie in het werk van Smithson, is het natuurlijk interessant te onderzoeken hoe deze aspecten een rol spelen bij Tiravanija. Hoe verhouden deze aspecten van Tiravanija's werk zich tot die van Smithson? Is het inderdaad zo dat Tiravanija de autonomie nog meer op het spel zet ten behoeve van de beschouwersparticipatie dan Smithson en welke rol heeft de verdwijning van het sculpturale object ten aanzien van de autonomie van Tiravanija's werken? In dit laatste hoofdstuk zal ik dan ook een terugkoppeling maken naar de vraag waarom Tiravanija Smithson aanhaalt. Deze vragen blijven echter in dienst staan van de hoofdvraag, die als volgt luidt: welke rol neemt de beschouwersinteractie en de autonomie van het kunstwerk in, in het oeuvre van Robert Smithson en wat kan een analyse van het werk van Smithson toevoegen aan het actuele debat en de actuele houding ten aanzien van de emancipatie van de toeschouwer en de verdwijning van het autonome sculpturale object?

Hoofdstuk 1: De ontwikkeling van het sculpturale object

In het boek *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* uit 2000, onderzoekt kunsthistoricus Alex Potts de ontwikkeling van de sculpturale traditie vanaf de late achttiende tot de late twintigste eeuw. Zijn uiteenzetting begint bij de vroegmoderne sculpturen van de achttiende eeuw. In deze periode wisten de beeldende kunsten –hoewel aanvankelijk de sculptuur in mindere mate– zichzelf te presenteren als een autonoom opererende kunstvorm, zo beschrijft Potts in de introductie van zijn boek.⁸

Potts benoemt hier direct een belangrijk uitgangspunt voor zijn onderzoek, namelijk de kwestie van de autonomie van sculptuur en hoe deze door de laatste twee eeuwen heen verandert. De nadruk ligt hierbij op de ontwikkeling van de beschouwersparticipatie: Potts herkent in elke nieuwe periode of stroming een andere verhouding van het sculpturale object tot de beschouwer. Om te begrijpen op welke manier de sculpturen van Smithson zich verhouden tot deze ontwikkelingen, is het van belang allereerst een helder beeld te scheppen van deze ontwikkelingen. Over welke veranderende verhoudingen heeft Potts het als hij het heeft over de ontwikkeling van de autonomie en beschouwersparticipatie? En wat verstaat Potts precies onder de term autonomie?

Er zijn grofweg drie stadia van ontwikkeling te herkennen in de perioden die Potts beschrijft. Ik zal telkens kort een aantal door Potts aangehaalde kunsthistorici, filosofen, kunstenaars en andere denkers noemen die over aspecten van deze stadia hebben geschreven, om vervolgens over te gaan naar een beeldhouwer wiens werk de aspecten van het betreffende stadium goed belicht.

Eerste stadium: een klassiek ideaal?

In de eerste hoofdstukken van zijn boek richt de auteur zich voornamelijk op de figuratieve kunsten van de late achttiende en begin negentiende eeuw. In zijn introductie beschrijft hij welke conceptie van sculptuur hieraan vooraf ging: tot ongeveer halverwege de achttiende eeuw vervulde beeldende kunst voornamelijk een decoratieve functie. De sculpturen die in deze perioden het meest gangbaar en voorkomend waren, voldeden in zekere zin nog aan het klassieke ideaal: de sculptuur als representatie van het op zichzelf staande, schone menselijke lichaam. Dit soort sculpturen representeerden vaak een geïdealiseerde (semi-)naakte figuur, in navolging van Grieks-Romeinse prototypen.⁹ Dit leidt tot een specifieke vorm van autonomie: de sculptuur functioneert als een representatie van het lichaam en ‘het zelf’ – *body and self* – in harmonie met elkaar.¹⁰ Dat betekent dat de sculptuur zowel een correcte (of geïdealiseerde) menselijke vorm verbeeldt, maar ook beantwoordt aan het zelfbeeld van de beschouwer, waarin de autonomie van het menselijke wezen wordt onderstreept.

Halverwege de achttiende eeuw begon men met het evalueren van de rol en functies van de beeldende kunst en legde men zich toe op het vormen van een meer systematisch begrip van de beeldende kunst. Wat er gebeurde, was dat er op een grotere schaal en op meer systematische wijze werd nagedacht over de verschillende functies van schilderkunst

⁸ Potts (2000): 1

⁹ Potts (2000) 5

¹⁰ Potts (2000): 5

en sculptuur en dat er mogelijkheden ontstonden voor sculptuur die niet louter decoratief waren. Dit had als gevolg dat sculpturen een tamelijk op zichzelf staande rol kregen toebedeeld in de galerie- of tentoonstellingsruimte: ze golden langzaam meer als autonome kunstobjecten, al had de sculptuur ten opzichte van de schilderkunst nog lang een ondergeschikte rol: “painting was usually assumed to be the leading art, with sculpture being thought of as a more limited, more literal and more primitive art by comparison.”¹¹. Ook in teksten van deze periode begon men al mondjesmaat deze nieuwe functie te omschrijven.

Wat er gebeurde, was dat er een conceptie van sculptuur ontstond die meer toegespitst was op de autonome functie van sculptuur. Deze autonomie kan worden gerelateerd aan het klassieke ideaal. Het klassieke ideaal is autonoom in de zin dat de klassieke sculptuur op zichzelf staat, wat betekent dat de sculptuur of representatie verwijst naar niets anders dan zichzelf: de betekenis van het werk ligt in zichzelf besloten en het is aan de toeschouwer om deze te herkennen in de sculptuur. Het klassieke ideaal kent naast kenmerken als autonomie, een ideaal van geslotenheid, massiviteit en stabiliteit: het werk is vaak in één oogopslag waar te nemen en presenteert zich als één geheel aan de toeschouwer. De klassiek sculptuur kent een heldere vaste vorm die zich onafhankelijk van een eventuele toeschouwer constitueert, wat betekent dat de sculptuur zich niet op interacties met beschouwers betreft. Dit leidt tot een stabiele kijkervaring, die de toeschouwer zich vanaf één bepaalde afstand doet verhouden tot de sculptuur.

De invloed van de Britse schilder Joshua Reynolds (1723-1792) kan worden herkend in deze nieuwe conceptie van sculptuur. Hij prefereerde een vorm van sculptuur die een formele, vormelijke zuiverheid kende en zich onttrok van elke vorm van expressie die overeenkwam met de schilderkunst. Zijn ideaal van vormelijke puurheid en eenvoud was nog het meest te lokaliseren in de sculpturen van de klassieke oudheid. Ook de Franse kunsthistoricus en filosoof Denis Diderot kende een soortgelijke opvatting: “Diderot made the point that sculpture was not an appropriate medium for rendering refined and delicate ideas. In sculpture (...) it is imperative that the thought be simple, noble and grand.”¹²

Het was de Duitse filosoof Johann Gottfried von Herder (1744 -1803) die in de late achttiende eeuw een veel systematischer conceptie van sculptuur vormde in het -hier naar het Engels vertaalde – *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream* uit 1778, waarin hij ook vrij duidelijk een relatie tussen sculptuur en beschouwer veronderstelde. Het onderscheid begint bij het uitgangspunt dat schilderkunst meer gegrond was in een interactie met betrekking tot zicht, tegenover sculptuur die meer een tentatieve, op de tast gerichte interactie veronderstelde. Potts legt uit dat Herder een vorm van kunstbeschouwing ontwikkelde die gegrond was in de manier waarop de toeschouwer zich tegenover een object verhield: “The sculptural and the painterly thus came to represent for him the different apprehensions to be derived from feeling one's way around things and looking at them. (...) It was conceived above all as part of a larger exploration of the basic operations of the human mind and their grounding in sense

¹¹ Potts (2000) preface p1

¹² Potts (2000): 28

experience.”¹³ Herder verplaatste de kunstkritiek dus deels naar het domein en de omgeving van de toeschouwer, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Reynolds, die zijn kritiek vooral toespitste op de formele kwaliteiten van het sculpturale object.

Antonio Canova

Vervolgens gaat Potts in deze context over op de neoklassieke beeldhouwkunst van Antonio Canova (1757-1822), die volgens hem zowel een belichaming kan zijn van het klassieke sculpturale ideaal, als een voorbeeld van een beeldhouwer die ook zeer on-klassieke en zogezegd anti-sculpturale middelen aangrijpt om het beeld juist in de ogen van de toeschouwer tot leven te wekken.¹⁴ Potts legt uit dat Canova's vormtotaal duidelijk is geïnspireerd door de klassieke sculpturen, maar dat hij ook meer instabiele elementen toepast. Een goed voorbeeld van een dergelijk werk is de sculptuur *Venus Italica* (1819) (afb. 19.) De vorm van de sculptuur komt min of meer overeen met het klassieke ideaal, zoals de *Venus de' Medici* (1^e eeuw V.Chr.) (afb. 20). De figuur vormt een tamelijk stabiele eenheid; zij is min of meer autonoom. Toch bevat de pose van het beeld een element, dat niet overeenkomt met het klassieke sculpturale ideaal. De houding van *Venus Italica* (1819), verradt een verstoring door de intrede van de toeschouwer in de ruimte van de sculptuur: het omklemmen van haar handen en de –vanaf een vooraanzicht geziene- afgewende blik en het licht afwendende lichaam, doet de toeschouwer veronderstellen dat zij zich *bekeken* voelt. Dit is een variatie op het klassieke voorbeeld, dat zich niet responsief en onafhankelijk van een toeschouwer opstelt.¹⁵ De pose van Canova's venus lijkt dus te zijn gebaseerd op een anticipatie van een zekere reactie op de aanwezigheid van een toeschouwer en het werk lijkt zich dusdanig op te stellen, dat het zich bewust is van een aanwezigheid van en interactie met een toeschouwer. Een dergelijke positionering van de sculptuur noemt Potts *staging*.

Een andere soort destabilisering is zichtbaar Canova's *Hercules en Lichas* (1795-1815) (afb. 21). Het element van instabiliteit komt voort uit de spanning tussen de achterwaartse beweging van de figuur van Lichas en de zijwaartse beweging van Hercules. Daarnaast doorbreekt de plaatsing van Hercules' benen ook de zijdelinkse beweging van zijn bovenlichaam.¹⁶ Deze verschillende assen van beweging en instabiliteit doorbreken de stabiliteit die de sculptuur op het eerste gezicht in evenwicht lijkt te brengen: “Seen close to, the pose does become significantly less stable than it seems from the clear image presented at distance. (...) The result is to break up the clear bas-relief shape one sees from a distance.”¹⁷ Dit leidt ertoe dat de toeschouwer zich om het werk heen moet bewegen om het beeld in zijn volledigheid te kunnen aanschouwen.

Het tweede ambigue aspect is de aandacht die Canova besteedt aan het oppervlak en de textuur van zijn sculpturen. De beeldhouwer wendde zich regelmatig tot meer ‘schilderkunstige’ middelen, die zijn sculpturale praktijken ondermijnden. Zo heeft hij in de

¹³ Potts (2000): 28, uit: M. Podro, "Herder's Plastik", in J. B. Onians (ed.), *Sight and Insight; Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85* (London, 1994), pp. 341-53.

¹⁴ Potts (2000): 37

¹⁵ Potts (2000): 40

¹⁶ Potts (2000): 49

¹⁷ Potts (2000): 49

sculptuur *Hebe* (1816-1817) een aantal polychrome aspecten verwerkt: de gladde afwerking van het marmer bracht een kleurig effect teweeg, maar ook gebruikte Canova een speciale was om het verschil in textuur tussen huid en kleding te benadrukken en daarnaast gebruikte hij metalen accessoires zoals een ketting en een schenkan (afb. 22).¹⁸ Deze aspecten verlevendigen het beeld en doen lichte afbreuk aan de stabiele kwaliteiten van het werk: door de schilderachtige effecten draait het minder om de eenvoud en de massa van het werk en wordt de toeschouwer uitgenodigd de verschillende aspecten van de sculptuur van heel dichtbij en relatief onafhankelijk te beschouwen. De formele eenheid van het werk op een subtiele manier verstoord door de details die een *close-viewing* houding bij de toeschouwer stimuleren.

In dit eerste stadium, dat door Potts voornamelijk wordt toegelicht met behulp van het werk van Canova, wordt het klassieke sculpturale ideaal van autonomie, geslotenheid, eenheid en stabiliteit deels ambigue gemaakt. Oppervlaktebehandeling en textuur nodigen de toeschouwer uit tot een *close-viewing* van specifieke details, waardoor zij tijdelijk de sculpturale eenheid loslaten. Eenzelfde instabiliteit van eenheid wordt bereikt door de manier waarop de sculpturen zich positioneren tegenover een beschouwer. De destabilisering van de eenheid van de sculptuur wordt vooral bereikt door de manier waarop de sculpturale effecten zoals massa, afstand, eenheid en eenvoud, worden verruild voor schilderachtige kwaliteiten die een nabije beschouwing uitlokken. Ook is er een nieuwe, door een vorm van staging veroorzaakte interactie tussen toeschouwer en werk. Deze manier van positionering of *staging* van de sculpturen trekt de gesloten vorm van de sculptuur open en maakt de beschouwing instabieler.

Tweede stadium: het gefragmenteerde figuur

Het tweede stadium is een moment waarop het sculpturale object zijn eenheid deels verliest en plaats maakt voor een meer gefragmenteerde structuur, zoals in het werk van Auguste Rodin (1840-1917). Potts legt uit waarom Rodin een belangrijke rol speelt in dit stadium: "The sculpture of Rodin played a key role in this development, particularly in the years around 1900 when he began exhibiting fragmentary large-scale figures that seemed to challenge inherent notions of classical wholeness, and set up an immediate and open encounter between viewer and work."¹⁹ Rodin was een van de eerste beeldhouwers die zijn werk meer blijk gaf van een moderne sensibiliteit, zonder dat hij in zijn geheel afstand deed van bepaalde klassieke idealen. Rodin zag in de klassieke sculptuur "a perfect harmony between thought and matter animated by thought. The modern spirit, to the contrary, disrupts and shatters all the forms in which it is incarnated."²⁰ Rodin toonde zich dus bewust van een andere sensibiliteit die de moderne tijd kenmerkte.

¹⁸ Potts (2000): 44

¹⁹ Potts (2000): 60

²⁰ Potts (2000): 60, uit: A. Rodin. *Art: Conversations with Paul Gsell*. (vert. J. de Caso en P.B. Sanders). Berkeley: Los Angeles en Londen, 1984; eerste publicatie in Frans, 1911. P. 99.

Iemand die deze sensibilliteit het best onder woorden wist te brengen, was de Franse auteur Charles Baudelaire (1821-1867), die in zijn beroemde essay “Pourquoi la sculpture est ennuyeuse” uit 1846 -in het Engels vertaald als “Why Sculpture is Boring”- uiteenzet waarom sculptuur volgens hem achtergesteld is ten opzichte van de schilderkunst: “Sculpture has several drawbacks that are a necessary consequence of its means. Brutal and positive like nature, it is at the same time vague and eludes one’s grasp, because it presents too many faces at once: (...) the spectator, who revolves around the figure, can choose a hundred different points of view, except the right one (...)”.²¹ Het probleem van de vrijstaande sculptuur volgens Baudelaire is dat het zich op minder toegespitste manier aanbiedt aan de toeschouwer dan de schilderkunst en dat het ook onderhevig is aan bepaalde factoren die samenhangen met de weergavemodus, zoals lichtval en schaduw, legt Potts uit. Daarnaast kan deze vorm van sculptuur zich maar moeilijk losmaken van de connotatie met basale luxe-objecten. Sculpturen kunnen zichzelf alleen onderscheiden door middel van perfecte uitvoering, waardoor de beschouwing nadert aan een fetisering van het object, maar dan zonder een vorm van mystificatie of magie. Baudelaire noemt dit de onechte allure van eigentijdse koopwaar.²²

De moderne sculptuur kan volgens Baudelaire zijn status als triviaal luxe-object ontstijgen, zo schrijft hij zijn recensie van de Salon van 1859, als deze zich presenteert als een bij wijze van toeval gevonden object in de moderne stedelijke omgeving. “(...) He envisaged an urban *flâneur* encountering a monument and momentarily seeing it as a strange apparition floating in the sky above the melee of the city. Such a sculpture acquires significance, not as an autonomous work of art, but as a found object animated by the fleeting drama of an encounter with it in an particularly evocative context.”²³ De nieuwe vorm van sculptuur moest volgens Baudelaire een plaats krijgen in de moderne ruimte van de stad (in tegenstelling tot de ruimte van het museum), omdat het alleen in deze omgeving de mogelijkheid kreeg de status van een basaal luxe-object te overstijgen en de inherente vluchtigheid en fragmentering van het stedelijke leven en de moderne tijd kan reflecteren.

De socioloog Georg Simmel (1858-1918) probeert in een essay over Rodin uit 1902, getiteld ‘Rodin’s Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart’, in het Engels verschenen als ‘Rodin’s sculpture and the contemporary spirit’, te verklaren op welke manier Rodin precies de moderne sensibilliteit in zijn sculpturen wist bloot te leggen. Simmel beschrijft in zijn essay hoe de moderne *Zeitgeist* zich volgens hem laat kenmerken. Hij lijkt hierbij ook te zijn geïnspireerd door Baudelaire, die in de moderne tijd ook een zekere conditie van verlies van eenheid en overzicht herkent. Simmel beschouwt de moderne conditie als gekenmerkt door een staat van gespletenheid tussen subjectief individualisme en onderschikking aan externe, objectieve wetten. Kunst zou volgens hem de rol moeten aannemen die deze twee uitersten bij elkaar brengt, zodat er een synthese ontstaat tussen ‘het beeld als een materieel ding, een objectief en sensueel fenomeen en het beeld als symbool en expressie van de ziel’.²⁴

²¹Potts (2000): 63, uit: C. Baudelaire. *Oeuvres Complètes*. 1961. Parijs. P. 943

²² Potts (2000): 62

²³ Potts (2000): 64

²⁴ Potts (2000): 72-73

Rodins werk zou volgens Simmel dit moderne ideaal van de synthese belichamen: “Rodin’s art works so convincingly in this respect because it gives phenomenal form to the promptings of the inner self, while at the same time the organization of mass and the play of line are so self-sufficiently satisfying that they justify themselves as a pure sensory appearance without reference to any spiritual content.”²⁵

In Simmels optiek, zo ligt Potts toe, wordt die gespletenheid van de moderne conditie ook benadrukt in een specifieke eigenschap van Rodins sculpturen, namelijk een staat van onvoltooidheid of onafheid. Dat wordt voornamelijk herkend in de manier waarop Rodin bepaalde lichaamsdelen weglief zoals in zijn sculptuur *Iris, messagère des dieux* (1890-91), of liet verdwijnen in een kloeki massiviteit, zoals zijn sculptuur voor het monument van Balzac zich wellicht laat omschrijven (afb. 23 en 24). Deze onvoltooidheid brengt twee effecten teweeg: allereerst benadrukt het de spanning tussen de inerte massa van het sculpturale materiaal en de geanimeerde vorm die de kunstenaar ervan heeft gemaakt, en ten tweede vormt deze staat van onafheid een uitgangspunt voor de toeschouwer, om de ‘onvoltooiden’ elementen van het materiaal met zijn of haar eigen mentale projecties aan te vullen. Deze negatie van het klassieke ideaal van eenheid en voltooidheid heeft voor Simmel nog een interessant effect: “It is clear that what most fascinates him is the way that the physical shape and substance of the work seem to have become secondary to its evocative effect.”²⁶ Potts licht hier toe dat Simmel meer geïnteresseerd is in de mentale processen die Rodins sculpturen bij de toeschouwer activeren, dan in de daadwerkelijke materiële kwaliteiten.

Ook de Duitse dichter Rainer Maria Rilke (1875-1926) bespreekt bepaalde kwaliteiten van Rodins sculpturen in enkele essays, al gaat hij niet heel uitvoerig in op de daadwerkelijke materiële kwaliteiten van zijn sculpturen. De teksten bieden een tamelijk uitgebreide analyse van de moderne sculpturale kwaliteiten van Rodin. Rilke schrijft over de meer evocerende aspecten van Rodins werk, in een essay- oorspronkelijk bedoeld als een lezing- over Rodin. Hij roept zijn lezers op te denken over hun eigen jeugd en aan een specifiek object uit hun jeugd. Potts vergelijkt dit met een zogenaamd *transitional object*.²⁷ Dat is een object zoals een pop, dat in de kindertijd wordt aangewend om een interactie met de buitenwereld aan te gaan, zonder dat het kind zelf een compleet bewustzijn heeft ontwikkeld van zichzelf en van de buitenwereld. Kinderen beladen deze *transitional objects* met een vorm van levendigheid, die Rilke doet denken aan de manier waarop klassieke sculpturen worden beladen met levendige aspecten.²⁸ Dat wil zeggen dat er menselijke of geanimeerde kwaliteiten aan worden toebedeeld, die de sculpturen van zichzelf niet bezitten. Een dergelijk object wordt beladen met geanimeerde of menselijke eigenschappen, zodat het als een bemiddelaar tussen de binnen- en buitenwereld kan optreden in de

²⁵ Potts (2000): 74, in: G. Simmel. *Von Wesen der Moderne: Essays zur Philosophie und Ästhetik*. Junius: Hamburg, 1990. Pp 272-3.

²⁶ Potts (2000): 74

²⁷ Essay verschenen in: R.M. Rilke. *Rodin and other prose pieces, introduced by W. Tucker*. (vert. C. Craig Houston). Quartet Encounters: Londen/Melbourne/New York: 1986. Originele tekst wordt door Potts niet vermeldt. Het is overigens niet Rilke geweest die het begrip ‘transitional object’ introduceerde in deze context. Potts relateert dit begrip, dat in 1951 door D.W. Winnicott in het artikel “Transitional Objects and Transitional Phenomena” (gepubliceerd in 1953) voor het eerst werd genoemd, zelf aan Rilke.

²⁸ Potts (2000): 79-80

transitie van kinderlijkheid naar volwassenheid. Volgens Rilke echter, is het in het geval van Rodin niet aan de toeschouwer om de sculpturen te beladen met een vorm van vitaliteit, maar is de levendigheid van Rodins sculpturen een inherente kwaliteit, die de toeschouwer in het werk herkent. De sculpturen van Rodin provoceren een bepaalde mentale interactie en een mentale voorstelling, die voor Rilke belangrijker zijn dan de daadwerkelijke fysieke sculptuur, zo lijkt het: "Such sculpture, when it evokes in us the sense of a something primordial and permanent, exists mostly as such in memory, in fantasy, a fantasy stirred by the very impossibility of imagining any actual sculpture permanently planted as auratic presence in the fabric of our life."²⁹

Simmel schrijft in een later essay over Rodin, 'Rodin – mit einer Vorbemerkung über Meurier' uit 1911 over twee andere bijzondere aspecten van Rodins werk, die volgens hem kenmerkend zijn voor het moderne karakter van Rodins werk. Ten eerste herkent hij een 'unclassical sense of movement' in het werk van Rodin. Een goed voorbeeld hiervan is de figuur van Rodin's *L'Homme Qui Marche* (1907) of de twee individuen die zich richting elkaar bewegen in *La Jeunesse Triomphante* (1896) (afb. 25 en 26). De expressiviteit van de lichamen gaat hier verder dan alleen een expressie op het gelaat. hij beschrijft enkele expressieve vormen in de compositie, zoals de soepele gewrichten en de verschillende contrasten in de textuur van het oppervlak.

Naast de beweeglijkheid van de compositie, speelt ook het spel met licht en textuur daarin een belangrijke rol. Dit komt ook naar voren in de foto's van bijvoorbeeld *Eve*, waarin het licht dat op de schouderbladen valt een sterk dramatisch effect teweeg brengt en door Rodin wordt ingezet om de suggestie van levendigheid en fluïditeit te maximaliseren (afb. 27). Potts benoemt de vormgeving van de oppervlakten als een belangrijke factor voor het activeren van de toeschouwer. Op foto's van insceneringen van het monument voor Balzac en de sculptuur *Eve* (1881), is er betrekkelijk veel aandacht voor de omgeving en de ruimte waarin de sculptuur zich bevindt, omdat deze factoren bijdragen aan de manier waarop het omgevingslicht en de textuur een interactie met elkaar aangaan. Wanneer de toeschouwer zich bewust wordt van deze subtiele lichteffecten, worden de oppervlakten meer flexibel en fluïde en dus minder stabiel. Het gebruik van lichtinval en een bepaalde textuur die de lichtinval benadrukt, impliceert dat Rodin zich er bewust van was dat bepaalde omstandigheden of condities konden bijdragen aan het bereiken van die moderne, levendige en vluchtige sensibeleit.

Potts spreekt vervolgens over een ander aspect dat zowel de socioloog Simmel als Rilke in het werk van Rodin herkenden: de oplossing van de vaste vorm in een meer fluïde vorm die overeenkomt met de manier waarop men een zekere gewaarwording mentaal verwerkt.³⁰ Juist de onafheid van de figuren geeft hen ook een aspect van vitaliteit die de volmaakte klassieke beelden bijvoorbeeld niet op dezelfde manier bevatten. Om een sculpturaal object in een moderne context zijn object-zijn te doen overstijgen, is er een soort van mentale investering van de toeschouwer vereist, die deels wordt opgeroepen door het onaffe karakter of het gefragmenteerde karakter van de sculpturen. Dat aspect komt wellicht deels

²⁹ Potts (2000): 84

³⁰ Potts (2000): 75.

overeen met de manier waarop de toeschouwer door de gefragmenteerde vormen wordt uitgedaagd bepaalde mentale suggesties of invullingen te doen, het zogenaamde *imaginatively charged viewing*, maar het slaat ook deels op een ander aspect.³¹ Het onaffe karakter nodigt de beschouwer uit de sculptuur in gedachten aan te vullen. Dat is overigens in overeenstemming met de wijze waarop men in het algemeen de wereld waarneemt, alleen worden de mentale (gewaarwordings-)processen hier in de sculptuur zelf gereflecteerd.

De suggestie van levendigheid in Rodins werk ging echter veelal gepaard met zorgvuldig uitgedachte condities. De werken waren in zekere mate afhankelijk van een vorm van *staging* of enscenering, omdat de door Simmel en Rilke voorgestelde mentale processen bij de toeschouwer niet onder elke omstandigheid konden plaatsvinden. Voor Rilke kwamen Rodins werken niet tot hun recht in een traditionele publieke *setting* zoals een museum.³² In de moderne tijd, zo beschrijft ook Baudelaire, ontbreekt de (architectonische) context die een bepaalde vorm van mystificatie of betovering aan sculpturen geeft. Sculpturen zijn ontheemd geraakt; zij moeten in zekere mate dus geënceneerd worden om hun status van puur object-zijn te overstijgen. Potts noemt in deze context een aantal keer Rilke's begrip *homelessness* en legt uit dat deze term als een voorloper van het meer laat-moderne begrip *sitelessness* kan worden beschouwd. Met *homelessness* doelt Rilke op "the absence of a permanent public setting for them akin to the medieval cathedral and their vulnerability to rejection and despoliation (...)"³³ Het ontbreken in de moderne tijd aan publiek domein dat eenzelfde mystificatie of verafgoding kon bieden aan de sculpturen zoals een kerk of tempel dat kon. Rodin leek zich bewust van dit probleem. Hij liet zijn sculpturen, zoals het monument voor Balzac, in de ruimte van zijn studio fotograferen, onder zeer afgewogen omstandigheden: "Such works had to be staged; (..) the one way in which this could be done was through studio photographs"³⁴.

Ten aanzien van de interactie tussen werk en beschouwer besteedt Rilke ook veel aandacht aan de materialiteit en de object-achtige kwaliteiten van de sculpturen. Hij benoemt ook het gevoel van nabijheid en directheid dat Rodin met het oppervlak en de textuur bereikt en de aandacht van de beschouwer trekt. Potts verbindt deze vorm van interactie met veel latere vormen van sculptuur: "The interaction between viewer and work [Rilke] is talking about seems more akin to the relatively unmediated, open encounter between invited by later Minimalist and Post-Minimalists work than to the posed interplay between viewer and isolated, autonomous object favoured by the modernist artists who were Rodin's immediate successors."³⁵

Kort gezegd ondermijnt de suggestie van beweging in Rodins werk dus de stabiliteit van de sculptuur en ook het element van onafheid of fragmentatie doet afbreuk aan de stabiliteit en eenheid die het klassieke sculpturale ideaal kenmerken. Daarnaast is de manier van mentale interactie, het *imaginatively charged viewing* en de onvoltooidheid die de toeschouwers toestaat zelf mentale vormelijke suggesties te maken, een ondermijning van

³¹ Potts (2000): 78

³² Potts (2000): 78

³³ Potts (2000): 81

³⁴ Potts (2000): 81

³⁵ Potts (2000): 100

het klassieke sculpturale ideaal van autonomie, waarin het werk zijn betekenis slechts verleent aan de beeldinterne relaties.

Constantin Brancusi

Hoewel vele kenmerken van het werk van de Roemeense beeldhouwer Constantin Brancusi (1876-1957) interessant kunnen zijn voor de kwesties van autonomie, stabiliteit en eenheid, wil ik in dit verband kort één aspect benoemen dat relevant kan zijn voor de latere bespreking van enkele spiegelwerken van Smithson. In hoofdstuk drie van *The Sculptural Imagination*, getiteld 'Modern Objects and Plastic Form' ziet Potts in het werk van Brancusi twee conflicterende tradities terug. In Brancusi's oeuvre herkent Potts het meer klassieke of formalistische ideaal van het *self-contained modernist object*, maar ook kan dat werk tegelijkertijd gezien worden als een voorbode van de (post-)minimalistische verschuiving naar een object waarin oppervlakte, textuur en *staging* belangrijker zijn dan de beeldinterne logica en eenheid van het object. Hoewel er verschillende kenmerken zijn die deze ambiguïteit kunnen illustreren, wil ik mij richten op één aspect in het bijzonder, namelijk de spiegelende kwaliteiten van enkele van zijn sculpturen, waarbij ik hier *Princess X* (1916) als voorbeeld neem (afb. 28). De sculpturen *Leda* (1926) en *Bird in Space* (1927) (afb. 29 en 30) kunnen ook in zekere mate op een soortgelijke manier worden beschouwd. Potts legt in een paragraaf over Brancusi uit waarom één werk van Brancusi in het bijzonder hem fascineert: *Princess X*.

Als vele andere beelden van Brancusi kent *Princess X* een sterk vereenvoudigde vorm, die Potts, in navolging van de Duitse kunsthistorica Carola Giedion-Welcker (1893 -1979), in verband brengt met het formalistisch-klassieke ideaal van eenvoud en puurheid. Toch brengt de vormelijke abstrahering van *Princess X* een effect teweeg dat de autonomie van de sculptuur ondermijnt. De vormtaal van het beeld verwijst niet alleen naar de buste van *Princess X*, op dubbelzinnige wijze ook naar het mannelijke geslacht, wat ertoe leidt dat toeschouwers mentale voorstellingen op de sculptuur projecteren die niet per se voortkomen uit de logische beeldinterne relaties van het werk in relatie tot de titel.

Een ander aspect van Brancusi's sculpturen dat kan worden beschouwd als een ondermijning van de autonome kwaliteit, is het gebruik van de spiegelende kwaliteiten in sculpturen als *Leda* (afb. 29). Brancusi maakte van deze sculptuur een ook experimentele film, waarin hij zelf de sculptuur in zijn studio filmde. Hiervoor plaatste hij *Leda* op een roterende basis, waardoor de sculptuur vanuit verschillende hoeken werd gefilmd. Vanuit sommige hoeken lijkt de vorm van de sculptuur te verdwijnen in de glans en glinsteringen van het oppervlak, legt Potts uit.³⁶ Daarnaast ziet men delen van de omgeving –het atelier van de kunstenaar – terug in het oppervlak van de sculptuur. Ook in *Princess X* laten de spiegelende effecten het object minder in zichzelf keren en gaan een interactie aan met de omgeving en de toeschouwer. De beroemde schrijver Ezra Pound (1885-1972) publiceerde in 1921 een essay waarin hij ingaat op de spiegelende kwaliteiten van Brancusi's werken, voornamelijk de werken van hoogglanzend brons. Potts legt uit dat Pound moeite had met de glans van dit opgepoetste brons, omdat het de beschouwer zou afleiden van de formele kwaliteiten van het werk: "He was uneasy about Brancusi's exploiting the dazzle of polished

³⁶ Potts (2000): 134

bronze, which he saw as exerting a hypnotic effect, a trivialising unconscious fixation, in contrast to the 'consciousness of formal perfection' attained by work in marble."³⁷ Tegelijkertijd realiseerde Pound zich ook dat juist deze spiegelende kwaliteiten ook positieve effecten hadden, zoals dat het de levendigheid van de sculptuur in de ogen van de toeschouwer realiseerde.³⁸ Die spiegelingen leggen een bovenmatige nadruk op de oppervlakte van de sculptuur en verplaatsen de aandacht van de toeschouwer van het vaste, gesloten object naar de meer instabiele kwaliteiten als de veranderingen in het oppervlak. Dit activeert ook een wederzijdse interactie die de toeschouwer zich op verschillende wijzen laat positioneren ten opzichte van het werk: van veraf lijkt de formele eenheid nog intact en wordt de toeschouwer door deze formele geslotenheid nog enigszins op afstand gehouden, maar wanneer men dichterbij het object komt, worden toeschouwer en omgeving geïntegreerd in het object, met als gevolg dat de toeschouwer meer aandacht voor de effecten van weerkaatsing en minder aandacht besteedt aan de formele kwaliteiten van de sculptuur. Daardoor worden de formele kwaliteiten op een vergaande wijze gedestabiliseerd. Door de spiegelingen wordt de formele eenheid van het werk doorbroken, juist omdat in het spiegelende oppervlak de omgeving van de sculptuur wordt gereflecteerd en die omgeving als het ware op dat oppervlak verschijnt. De toeschouwers zelf kunnen ook hun eigen reflecties zien. Deze spiegelingen tasten ook de autonomie van het werk aan: de beeldinterne relaties en de onderlinge formele logica functioneren niet meer volledig op het moment dat factoren van de buiten de sculptuur het kunstwerk betreden en hiervan deel gaan uitmaken. Een zekere fragmentatie van de formele eenheid is het gevolg, die vooral plaatsvindt op het moment van *close-viewing*, omdat dan ook blijkt dat de formele logica door de constante interrupties van de omgeving in de oppervlakte –en af en toe ook door de toeschouwer– permanent bedreigd wordt. Deze fragmentering is dus eigenlijk inherent aan het werk, maar functioneert voornamelijk bij een betrokken toeschouwersinteractie en *close-viewing*.

Derde stadium: sculptuur als fysieke entiteit

Het laatste stadium dat door Potts wordt beschreven in de ontwikkeling naar een niet-autonome, instabiele sculptuur, wordt voornamelijk door hem gesitueerd in de praktijken van minimalistische kunstenaars uit de jaren zestig en zeventig. De auteur bespreekt de meer theoretische ontwikkelingen van de minimalistische stroming uitvoerig in de hoofdstukken 'Minimalism and High Modernism' en 'The Phenomenological Turn', 'The Performance of Viewing' en 'The Negated Presence of Sculpture', waarin soms het werk van een kunstenaar uit de minimalistische stroming, zoals Carl Andre of Donald Judd, als uitgangspunt wordt genomen. Toch blijkt Potts niet geïnteresseerd te zijn in het formuleren van een sluitende definitie van het minimalisme en richt hij zijn aandacht voornamelijk op de aspecten die te maken hebben met de kwestie van autonomie en de rol van de beschouwersparticipatie.

Om de problemen van de autonomie en beschouwersparticipatie volledig te kunnen begrijpen, moet de inzet van minimalisten in een iets grotere kunsthistorische context

³⁷ Potts (2000): 136

³⁸ Potts (2000): 136

worden geplaatst, omdat deze kunstenaars zich veelal leken te baseren op, maar zich ook leken af te zetten tegen het artistieke paradigma dat in de jaren dertig tot vijftig van de twintigste eeuw het meest gangbaar was.

Allereerst zal ik echter een korte samenvatting of uiteenzetting geven van enkele belangrijke kenmerken van de minimalistische kunst de jaren zestig en zeventig. Hiervoor zal ik, naast *The Sculptural Imagination* van Potts, mij richten tot twee andere teksten: het essay 'ABC Art' van kunsthistorica Barbara Rose, gepubliceerd in het magazine *Art in America* in 1965 en het boek *Minimalism: art and polemics in the sixties* uit 2001 van kunsthistoricus James Meyer. Rose en Meyer pogen geen eenduidige definitie van de uiteenlopende praktijken te bieden, maar vooral Rose schetst aan de hand van enkele kenmerken, wel een uitvoerig beeld van de gedeelde kenmerken van minimalistische kunstenaars.

In de introductie van *Minimalism: art and polemics in the sixties* introduceert Meyer direct een probleem binnen het debat rondom het minimalisme. De vraag wat minimalisme is, is volgens hem sinds de jaren zestig onbeantwoord gebleven. Verschillende omschrijvingen zijn er al geopperd door kunsthistorici, critici en kunstenaars uit de minimalistische praktijk. Een daarvan is bijvoorbeeld: "Minimalism was an artistic tendency whose "organizing principles" were "the right angle, the square, and the cube..."³⁹ Maar een andere criticus definieert het minimalisme als "the last of modern styles" en "a transition between the modern and the postmodern".⁴⁰ Kunstenaar Sol LeWitt plaats echter vraagtekens bij dit soort uitspraken: "People refer to me as a Minimal artist but no one has ever defined what it means or put any limit to where it begins or ends, what it is and isn't."⁴¹ Meyer betoogt daarom het minimalisme niet als een statische categorie te beschouwen, maar als een debat, conflict of argument, dat is gecentreerd rondom, of beter gezegd: geïnitieerd door de praktijken van kunstenaars zoals Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre en Robert Morris. Deze kunstenaars verschillen zeer qua uitgangspunt en manier van werken en moeten dan ook afzonderlijk behandeld worden. Echter, deze benadering zal weinig bijdragen aan het begrip van de positie van het minimalisme binnen de kunsthistorische context van voornamelijk de jaren zestig en zeventig in New York, waarin het gros van de minimalisten opereerden.

'ABC Art' en *The Sculptural Imagination*

In haar essay 'ABC Art' poogt Barbara Rose de praktijken van minimalisten terug te brengen tot een aantal kernpunten. Dat wil overigens niet zeggen dat de alle kernpunten gelden voor alle minimalistische kunstenaars die zij beschrijft, maar wel dat ze als exemplarisch kunnen worden beschouwd voor een 'new sensibility' onder de destijds veelal jonge kunstenaars, die minimalistisch werden genoemd of die zichzelf minimalisten noemden.⁴² Ik zal mij beperken tot een korte bespreking van de meest gangbare praktijken van de minimalisten.

Een eerste punt dat Rose noemt, is de manier waarop minimalisten de relatie tussen vorm en betekenis van een object onder druk wisten te zetten. Rose neemt hierbij een

³⁹ Meyer, J. (2001): 3, in: Frances Colpitt. *Minimal Art: the critical perspective*. Ann Arbor: UMi Research Press, 1990. P. 1.

⁴⁰ Meyer, J. (2001): 3, in: Kim Levin. "Farewell to Modernism", in *Arts Magazine* vol 54:2. Oktober 1971: 91.

⁴¹ Meyer, J. (2001): 3, in Paul Cummings, interview with Sol LeWitt. 15 juli 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 46.

⁴² Rose (1965): 723

voorbeeld van minimalist Robert Morris, die tijdens een performance een tekst citeert van de gerenommeerde kunsthistoricus Erwin Panofsky over de relatie en het verschil tussen waarneming en betekenis. Het feit dat hij een dergelijke tekst citeert tijdens een performance die tegelijkertijd de inhoud van deze tekst illustreert en becommentarieert, is volgens Rose veelzeggend. "That he chose the passage from Panofsky, which deals with slight changes of detail and the difference between factual and expressive meaning, is significant for the purpose of isolating the kind of matters that preoccupy many of these artists." Rose legt uit dat veel minimalisten zich tot een simplistische vorm beperkten als gevolg van een "series of complicated, highly informed decisions, each involving the elimination of whatever was felt to be nonessential."⁴³ De gereduceerde vormen van minimalistische kunst zijn dus kortgezegd, het gevolg van een gebalanceerde heroverweging van wat betekenisvol en essentieel was, en wat niet.

Een tweede aspect is het gebruik van herhaling als ritmische structurering. Rose legt uit dat repetitie van een motief in de schilderkunst vaak verwijst naar praktijken zoals die van de abstract-expressionist Pollock, maar dat dit bij de sculpturen van Judd, Morris, Andre en Dan Flavin een ander doel diende: "'its seems to have more to do with setting up a measured, rhythmic beat in the work.(...) To find variety in repetition where only the nuance alters seems more and more to interest artists."⁴⁴

Een ander punt vermeldt Rose onder de noemer "Art as a demonstration: the factual, the concrete, the self-evident", waarbij ze vooral Judd en Morris gebruikt om dit te illustreren. Beiden kunstenaars gebruiken elementaire, geometrische vormen die gebruik maken van een soort concrete '*thereness*' of presentie. "There is no wish to either transcend the physical for either the metaphysical or the metaphoric. The thing, thus, is presumably not supposed to 'mean' other than what it is."⁴⁵ De vormen, de fysieke materialiteit, horen niets anders te suggereren dan hun eigen fysieke aanwezigheid, vandaar dat Rose de term *self-evident* gebruikt. De minimalistische kunst presenteert zich daarbij als een concreet object en distantieert zich ogenschijnlijk van betekenis of inhoud. Er is onder jonge minimalisten, zo constateert Rose, sprake van een "rejection of the personal, the subjective, the tragic and the narrative, in favor of the world of things".⁴⁶ Dit sluit deels aan op het volgende aspect. Onder de noemer 'Art as fact, document, or catalogue' bespreekt Rose de tendens van kunstenaars zich steeds meer te beroepen op een exploratie van het basale en het dagelijkse. In deze tendens herkent zij een omkering van het publieke en het private, want, zo legt ze uit, niets was voor minimalisten ('young artists today') meer verdacht dat 'artiness', 'self-consciousness', en 'posturing'.

De minimalistische kunst volgens is Rose een 'negative art of denial and renunciation'. Zij verbindt deze kwaliteiten ook met een bepaalde vorm van mystiek die volgens haar heel on-Amerikaans is: "Like the mystic, in their work these artists deny the ego and the individual personality, seeking to evoke, it would seem, that semihypnotic state of blank consciousness, of meaningless tranquility (...) That all (...) makes it rather out of step

⁴³ Rose(1965): 732

⁴⁴ Rose (1965): 734-5.

⁴⁵ Rose (1965): 736.

⁴⁶ Rose (1965): 736.

with the screeching, blaring, spangled carnival of American life. But, if Pop Art is the reflection of our environment, perhaps the art I have been describing is its antidote (...).⁴⁷

Wat belangrijk is aan het essay van Rose, is dat enkele van haar punten ook iets toevoegen over de manier waarop de beschouwersparticipatie bij minimalisten een invulling krijgt, al benoemt zij deze ontwikkeling zelf niet direct. De uitholling van expressieve vorm en de negatie van een narratief bijvoorbeeld, hebben als (indirect) gevolg dat de beeldinterne (betekenisvolle) relaties vrijwel compleet verdwijnen, want er valt niets aan deze sculpturen te begrijpen in een formele zin. De nadruk op een formele logica in de geometrische vormen, op *self-evidentness* en op de concreetheid van de objecten, verraadt een desinteresse voor een in de vorm gelegen betekenis. Rose besteedt echter vrijwel geen aandacht aan de gevolgen van deze ontwikkeling voor de vraagstukken van autonomie en beschouwersparticipatie.

Potts benadert de minimalistische praktijken vanuit een heel ander uitgangspunt, al gaat hij ook uit van een tegenreactie van de minimalisten tegen de Amerikaanse kunstpraktijken van de abstract-expressionisten en de meer formalistische, autonome kunst. Potts refereert in het eerste hoofdstuk waarin minimalisme uitgebreid aan bod komt, 'Minimalisme and High Modernism', vrijwel direct aan een kritisch essay van kunsthistoricus Michael Fried uit 1967, 'Art and Objecthood', gepubliceerd in *Artforum* in juni 1967 – omdat hierin volgens hem de twee meest belangrijke aspecten van het minimalisme uitvoerig aan bod komen. Hij gebruikt dus in feite Fried's essay als een methode om de meest kenmerkende aspecten van de minimalistische stroming toe te lichten. Het eerste kenmerk van minimalistische kunstenaars zoals Judd, Andre en Morris, was een zekere 'antimodernist focus on the art work as a literal object'.⁴⁸ Als een belangrijk aspect in het begrip van deze term noemt Potts het feit dat de minimalisten de hoogmoderne en autonome principes van onder andere de kunsthistoricus Clement Greenberg hadden 'gekaapt'. Deze constatering behoeft echter een iets uitgebreidere context.

Tot grofweg de jaren zestig kende de abstract-expressionistische kunst van bijvoorbeeld Barnett Newmann en Mark Rothko hoogtijdagen in de overwegend New Yorkse avant-garde. De abstract-expressionisten werden op handen gedragen door toonaangevende kunstcritici als Greenberg, die in zijn essays zijn systematische theorie over de formele 'geboden' van moderne beeldende kunst uitdroeg. Kernpunten in deze formalistische benadering waren de focus op de autonomie van het kunstwerk –wat in deze zin betekende dat het kunstwerk stabiel en op zichzelf staand zou moeten zijn. Deze autonomie kan gebaseerd zijn op de beeldinterne relaties die bovendien specifiek zijn voor het medium. Zo moet de schilderkunst zich concentreren op de eigenschappen die specifiek waren voor de schilderkunst.

Greenberg fungeerde als een soort beschermheer van de modernistische principes van de beeldende kunsten, die zich toespitsten op kunstwerken die een stabiele, autonome basis hebben, een kernachtige vaste of gesloten vorm kennen en daarmee ook een bepaalde afstand creëren tussen de toeschouwer en het op zichzelf staande kunstwerk. De

⁴⁷ Rose (1965): 742

⁴⁸ Potts (2000): 179

modernistische kwaliteiten moesten daarbij louter optisch, door een formele analyse van het beeld, worden gewaardeerd. Schilderijen moesten zich bijvoorbeeld committeren tot de optische, tweedimensionale eigenschappen die de schilderkunst inherent eigen is.⁴⁹ Een schilderij is per definitie tweedimensionaal en behoort dus middelen of technieken te vermijden die de illusie van driedimensionaliteit wekken. Sculptuur moest in deze zin dus vooral driedimensionaal blijven en de object-achtige kwaliteit van een de fysieke materie behouden. Dit is een aspect waarnaar ik in het vervolg zal verwijzen als 'mediumspecifiek'.

De minimalisten wierpen zich hier op als de nieuwe avant-garde, door de uitgangpunten over formele autonomie en mediumspecificiteit van Greenberg op dusdanige wijze te radicaliseren en te herpositioneren, dat de (sculpturale) objecten die de minimalisten maakten, niets anders waren en in feite ook niets anders representeerden, dan hun eigen object-zijn. Dit is wat Fried bedoelt met 'the art work as a literal object': "By presenting themselves as no more than physical objects that they simply were, they appeared to threaten the complexity that had given abstract art its self-defining autonomy."⁵⁰ Een eerste kernpunt in Fried's analyse van minimalistische kunst was dus de door hem als negatief ervaren letterlijkheid van het object en het gebrek aan beeldinterne relaties.

Een tweede belangrijke eigenschap was volgens Fried iets wat hij theatraliteit noemt. Hij gebruikt deze term om de relatie tussen toeschouwer en werk te duiden en het is volgens Potts duidelijk dat Fried zich stoorde aan de manier waarop deze relatie tot stand komt bij de minimalisten.⁵¹ Om dit argument te verduidelijken, beroept Potts zich in navolging van Fried op het verschil tussen theater en theatraliteit: theater beroept zich op de splitsing tussen de dimensie van het toneel, waar zich gebeurtenissen afspelen waarmee de toeschouwer zich verbonden voelt en de andere fysieke ruimtelijke dimensie waarin de toeschouwer zich bevindt. Deze splitsing tussen de twee 'dimensies' zorgt ervoor dat de toeschouwer zich kan verliezen in de illusie van het toneel, waar hij zelf ruimtelijk van gescheiden is.

Dit staat in tegenstelling tot theatraliteit, waarbij de scheidslijn tussen de échte fysieke wereld van de toeschouwer en die van een imaginaire wereld op het podium wordt doorbroken, met als gevolg dat de toeschouwer de gebeurtenissen op het podium zelf moet 'theatraliseren' om een vorm van illusie in stand te houden. Met illusie doel ik hier op het idee dat de beschouwer zich in een andere ruimte bevindt dan het spel op toneel. Dat idee wordt verstoord zodra de beschouwer zich herkent in dezelfde ruimte als het toneel en als deelnemer in het spel dat op toneel wordt gespeeld. Het in stand houden van de illusie, vereist dus een soort bemiddeling van de toeschouwer, die voortkomt uit de opheffing van de scheidslijn tussen de fysieke dimensie van de toeschouwer en de imaginaire dimensie van het toneel. Potts: "Here we have a pervasive modernist anxiety that the autonomy or integrity of the work of art will be compromised, along with the viewers critical autonomy, if the work impinges too directly at a physical level on his or her awareness."⁵²

⁴⁹ Potts (2000): 179-81.

⁵⁰ Potts (2000): 179

⁵¹ Potts (2000): 188

⁵² Potts (2000): 188

Dit is juist een spel van minimalisten, die volledig inzetten op het fysieke binnendringen van van het sculpturale object in de ruimte van de toeschouwer. In de minimalistische sculpturen ontbreekt het aan een bemiddelende factor, zoals een sokkel of een voetstuk, die een overgang vormen tussen de ruimte van de beschouwer en de ruimte van het kunstwerk. De sculpturen worden direct op de vloer van de museumzaal geplaatst (afb. 31). Geconfronteerd met een dergelijke sculptuur realiseert de toeschouwer zich dat deze zich niet of nauwelijks leent voor een analyse van beeldinterne relaties, maar zich aan de beschouwer en zijn of haar ruimte opdringt.⁵³ Of minimalisten en critici het hier nu mee eens zijn of niet, het is moeilijk te ontkennen dat minimalisten actief (en volledig) inzetten op een fysieke confrontatie van de toeschouwer met het letterlijke object in de ruimte. De twee belangrijkste eigenschappen van de minimalisten zijn volgens Fried en Potts dus de letterlijkheid van het object en de theatraliteit van de toeschouwersparticipatie.

Maar wat betekenden deze door Rose, Potts en Fried omschreven ontwikkelingen voor de rol van de beschouwersparticipatie en de stabiliteit van het autonome beeld van mijn hoofdvraag? Een belangrijk aspect hierin is de transpositie van de betekenis van binnen naar buiten het werk: de inherente formele logica van de formalistische 'Greenbergiaanse' school, die ook Fried lijkt aan te hangen, wordt door minimalisten overgeheveld naar een vormelijke concreetheid en simpliciteit die nauwelijks betekenis lijkt te kennen. De inherente, formele betekenis wordt verplaatst naar de manier waarop de toeschouwer zich vervolgens verhoudt tot deze vormelijke concreetheid en negatie van de betekenis. De beeldinterne relaties maken dus plaats voor een vorm van betekenis die geheel wordt gelokaliseerd in de interactie van de toeschouwer met het sculpturale object. Dit heeft grote gevolgen, voor zowel de autonomie van het minimalistische kunstwerk en de positie van de beschouwer. Door het overhevelen van de inhoud van het sculpturale object naar de toeschouwer en de negatie van inhoud van het sculpturale object, wordt de autonomie van het sculpturale object compleet ondermijnd, want het betekent op zichzelf helemaal niets. Pas wanneer er een toeschouwer is die een interactie met het werk aangaat, wordt er een betekenis tot stand gebracht: de interactie, die zoals Fried al toelichtte, heel erg geënt is op een fysieke herpositionering van de beschouwer, geldt als de daadwerkelijke betekenis van het werk.

Dit heeft als tweede gevolg dat de rol van de beschouwer binnen de totstandkoming van een betekenis dus ook sterk toeneemt. Het werk is, tot een zekere mate, afhankelijk van een toeschouwer om 'iets' te kunnen betekenen. Deze minimalistische praktijken hadden tot gevolg dat kunsthistorici als Rosalind Krauss ook ruimte zagen voor een andere interpretatie, die zich geheel toespitste op de rol van fenomenologie van de waarneming. Krauss introduceerde een kunstkritiek die zich centreerde rondom beschouwersprocessen en de situatie die gecreëerd wordt wanneer een toeschouwer de ruimte van de sculptuur betreedt.⁵⁴ "What concerned her (...) were the bodily sensations produced in the viewer by the disparate apperceptions she or he had of the sculpture's configuration of seen from different standpoints". Fenomenologie is een tak van de filosofie die in de jaren zestig van

⁵³ Potts (2000): 188-89.

⁵⁴ Potts (2000): 207

de vorige eeuw sterk in opkomst was, mede dankzij de teksten van de Franse fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) en de meer theoretische geschriften van de filosoof Edmund Husserl (1859-1938). Voornamelijk Merleau-Ponty's teksten vormden een belangrijk nieuw uitgangspunt voor kunsthistorici als Krauss en ook voor Fried.⁵⁵ Krauss herkende hierin een (positieve) omslag van focus; van het object zelf werd de aandacht verlegd naar de waarneming, bewustwording en sensaties bij de toeschouwer: "What she saw as being given to the viewer in the experience of the sculptural works she admired was not some immanent sense of centered structure or form that transcended all one's partial views but the 'infinite sum of an indefinite series of perspectival views in each of which the object is given but in none of which it's given exhaustively.'"⁵⁶

Waar Fried nog in een meer negatieve zin een interactie tussen object en beschouwer lokaliseerde die hij als theatraal bestempelde, is Krauss positiever over deze omslag van inherente betekenis naar externe betekenis. Hoewel ik er niet verder op in zal gaan, is het van belang te vermelden dat de fenomenologische kritieken van Krauss een belangrijk aspect van de minimalistische kunst onderstreepten, namelijk dat er in minimalistische sculpturen meer ruimte wordt gemaakt voor een interactieve verhouding tussen object, omgeving en beschouwer en daarbij erkend wordt dat dat er wellicht geen onveranderlijke formele structuur van ten grondslag ligt aan elke sculptuur, maar dat de waarneming zelf de vorm van het object construeert.⁵⁷

De vaste, gesloten sculpturale vorm komt in deze zin nog verder onder druk te staan. Hoe kan een sculptuur nog autonoom zijn, als er zelfs geen zekerheid bestaat over de zeldstandige vorm van het object? De rol van de toeschouwer wordt op deze manier ook veel concreter en belangrijker, gezien het feit dat zijn of haar waarneming en positionering bepalend zijn voor de manier waarop hij of zij zich fysiek tegenover het object verhoudt en dus voor de betekenis van het minimalistische sculpturaal object. Deze fase die Potts in de laatste hoofdstukken van *The Sculptural Imagination* beschrijft, kan om deze redenen goed worden omschreven als de ontwikkeling van de sculptuur richting een fysieke presentie of fysieke entiteit, in plaats van een gedefinieerd en vaststaand object.

⁵⁵ Potts (2000): 208

⁵⁶ Potts (2000): 209, in: R. Krauss. 'Allusion and Illusion in Donald Judd', in: *Artforum*. Mei 1968. Pp 25-6.

⁵⁷ Aan de basis van Merleau-Ponty's filosofie stond namelijk een onderzoek naar de relatie tussen het eigen (lichamelijke) bewustzijn en het bewustzijn dat men genereert van de omgeving en objecten om zich heen. Zijn opvatting was als volgt: waarneming of bewustzijn (van een object of ruimte bijvoorbeeld) komt tot stand uit de interactie tussen ons bewustzijn van onze eigen lichamelijke presentie en de materiele wereld waar wij deel van uitmaken. Ons lichaam kent niet alleen een mentaal bewustzijn, maar ook een soort lichamelijk bewustzijn: een bepaalde sensibiliteit voor hoe men zich fysiek verhoudt tot een bepaalde ruimte, object of persoon. Een belangrijke notie van Merleau-Ponty in deze redenering is het idee van 'the disembodied eye': een waarnemer is geen zwevend, objectief oog dat zich los van de ruimte begeeft die het observeert. Een waarnemer is actieve deelnemer van die ruimte en staat in een affectieve verbinding met deze ruimte. Potts: "(...) The space we actually see is not an abstract Cartesian space within we map out the positioning of things, as if we are a disembodied eye overseeing them. (...) We see things from within our horizon of viewing.' (Potts (2000):215). Voor Merleau-Ponty was de waarneming onlosmakelijk verbonden met de situering van het lichaam in de omgeving en was de waarneming dus ook onderhevig aan bepaalde, tijdsgebonden omstandigheden, die op een ander moment op andere plek weer anders konden zijn.

Robert Smithson en de minimalistische traditie

De uitvoerige geschetste ontwikkelingen van het sculpturale object en de gestage ondermijning van de autonomie van dit object, staan in dienst van het verkrijgen van een beter begrip van Robert Smithsons werk in de context van vraagstukken van autonomie en beschouwersparticipatie. Toch is het van belang Smithson oeuvre ook weer af te grenzen van de minimalisten. Zoals ik al schreef, wordt Smithson vaak genoemd in teksten over minimalistische kunst. In *The Sculptural Imagination* bespreekt Potts een sculptuur van Smithson in het hoofdstuk 'The Negated Presence of Sculpture' dat voornamelijk is gewijd aan het werk van de minimalistische kunstenaar Carl Andre.⁵⁸ En in *Minimalism: art and polemics in the sixties* noemt kunsthistoricus James Meyer Smithson in zijn introductie als een kunstenaar die nauw raakt aan praktijken die met minimalisme worden geassocieerd.⁵⁹ Daarnaast wordt Smithson, naast kunsthistorici als Lucy Lippard, Clement Greenberg, Michael Fried, Annette Michelson en Barbara Rose, genoemd als een auteur die heeft bijgedragen aan het vergroten van het begrip van minimalistische kunst.⁶⁰ Smithson was bovenmatig geïnteresseerd in de praktijken en uitgangspunten van de minimalistische kunst. Toch zijn er ook redenen om Smithson en zijn sculpturen niet direct te categoriseren als minimalistisch, en al evenmin zou het juist zijn te zeggen dat hij werkte volgens (uitsluitend) minimalistische principes.

Mediumspecificiteit

Een eerste verschil tussen de minimalisten en Smithson is te herkennen in de manier waarop de kunstenaars omgaan met het formalistische principe van mediumspecificiteit. Zoals ik toelichtte aan de hand van Fried's kritiek op de minimalistische kunstenaars, is het doorvoeren van de mediumspecifieke eigenschappen van het sculpturale object een belangrijke gemeenschappelijke deler in de minimalistische agenda. Een radicaal-letterlijke uitvoering van dit idee kan bijvoorbeeld goed worden herkend in Tody Smith's kubus *Die* uit 1962 (afb. 31), waarin het fysieke object, een grote gesloten stalen kubus, zich op geen enkele manier openstelt voor de toeschouwer en niets anders representeert dan de eigen fysieke maat en materialiteit. De mediumspecifieke eigenschappen van de sculptuur –het letterlijke object-in-een-ruimte-zijn, het massieve karakter en de driedimensionaliteit van de voorspelbare geometrische kubusvorm- weerklinken in de eenvoud en directheid waarmee de sculptuur van bovenmenselijke proporties zich aan de toeschouwer presenteert. Een ander voorbeeld het vergaand doorvoeren én herleggen van het formalistische principe van mediumspecificiteit kan worden herkend in de stenen en stalen vloerinstallaties van Carl Andre, zoals zijn *144 Steel Square* uit 1967: een vierkante installatie van 144 stalen vloertegels, opgesteld in rijen van twaalf tegels (afb.32). De vloer van Andre is interessant, omdat het object ook ditmaal bestaat uit puur sculpturale materialen. De stalen tegels zijn niet op een inventieve wijze gecombineerd: de tegels vormen samen letterlijk een vloer. De mediumspecificiteit is vooral aanwezig in de manier waarop de tegels het materiaal van het

⁵⁸ Potts (2000): 322-324; Potts bespreekt in de context van Carl Andre een nonsite van Smithson en vergelijkt de praktijken van deze twee kunstenaars met elkaar. Dat komt in dit hoofdstuk nog uitgebreid aan bod.

⁵⁹ Meyer (2001): 5

⁶⁰ Meyer (2001): 6

sculpturale object vormen: ze pogen niets anders te zijn dan een uit gelijke delen samengestelde vloer. Effecten om het materiaal te transformeren of te verheffen worden vermeden: de fysieke materialiteit en de letterlijkheid vormen het inhoudelijke materiaal van de sculptuur⁶¹.

In het geval van Smithson, is deze mediumspezifiteit -en vooral het onderliggende principe dat kunstenaars zich moesten laten leiden of beperken door de specifieke (materiële) mogelijkheden van hun medium- minder of niet van belang. In zijn uiteenlopende werken lijkt er sprake te zijn van een combinatie van verschillende media. Hoewel ik er later nog uitgebreider op zal ingaan, kan zijn *Nonsite (Oberhausen, Germany)* uit 1968 dienen voor een korte toelichting (afb. 33). Een nonsite is voor Smithson een de installatie in de museale ruimte die altijd verwijst naar een daadwerkelijke plaats in de natuur of stedelijke omgeving ergens buiten het museum, meestal in combinatie met een (land)kaart. In het geval van deze nonsite, gebruikt Smithson vijf in formaat oplopende houten kasten, waarin metaalslak van een industrieterrein in Oberhausen wordt getoond. Naast deze houten kasten, bestaat de installatie verder uit vijf exact identieke 'kaarten', die op fotopapier zijn gedrukt en ingelijst aan de wand bij de installatie hangen. Deze kaarten zijn niet geheel accuraat: ze vormen een tamelijk algemene weergave van een groot deel van het industrieterrein in Oberhausen in Duitsland, waarnaar deze *Nonsite* dus verwijst. In het geval van deze installatie, gebruikt Smithson zowel sculpturale als schilderachtige middelen en media: de kasten met metaalslak zijn fysieke, driedimensionale objecten in de ruimte, terwijl de kaarten op fotopapier zich worden opgehangen als schilderijen waartoe de toeschouwer zich op gepaste afstand moet verhouden. De twee onderdelen van deze installatie vormen samen één installatie en zijn in dialoog met elkaar. Smithson committeert zich, in tegenstelling tot de minimalisten, niet uitdrukkelijk aan één medium en laat zich ook in mindere mate sturen door het onderliggende formalistische ideaal dat een zekere integriteit ten aanzien van het gehanteerde medium vereist.

De fysieke confrontatie

Een tweede verschil tussen de minimalistische beweging en Smithsons sculpturen, is de wijze waarop de toeschouwer wordt gestimuleerd in zijn of haar omgang met het sculpturale object. Uit de vorige paragraaf bleek al hoezeer minimalisten de nadruk legden op de fysieke interactie van de beschouwer, die voortkomt uit een –voornamelijk fysieke- confrontatie met het object. Een dergelijke fysieke confrontatie kan worden toegelicht met behulp van Robert Morris' *Untitled (Stadium)* uit 1967: een ovalen sculptuur bestaande uit acht 'bouwstenen' van glasvezel, die door de hoge zijden aan de buitenkant en aflopende zijden aan de binnenkant van de vorm, de suggestie van een badkuip wekken (afb. 34). De bouwstenen zijn zó gearrangeerd, dat de sculptuur vanaf een zekere afstand gezien een solide ovalen vorm lijkt te zijn. Wat dichterbij gekomen, blijkt deze solide vorm echter inwendig hol te zijn. De beschouwer wordt dichterbij het werk getrokken omdat de

⁶¹ In het geval van Andre's vloeren moet wel worden opgemerkt, dat Andre wel degelijk het karakter van een driedimensionale, massieve sculptuur poogde te destabiliseren. Door het centrale beschouwerspunt –normaal gesproken corresponderend met de verticaliteit van het menselijk lichaam- te laten verdwijnen in de vloer, verliezen zijn sculpturen een deel van de massiviteit die wel sterker aanwezig is bij andere minimalistische sculpturen, zoals Smith's *Die*.

structuur van de installatie de suggestie wekt dat er iets interessants aan de binnenkant van de installatie gaande is, maar wanneer de beschouwer de sculptuur van dichtbij bekijkt, blijkt de kern van de sculptuur niets anders te bevatten dan een holle ruimte.

Een ander voorbeeld zijn de praktijken van Carl Andre, die Potts in het hoofdstuk 'The Negated Presence of Sculpture', vergelijkt met de praktijken van Robert Smithson. Een belangrijke constatering van Potts is dat Andre, in tegenstelling tot Smithson, er niet in slaagde zijn werk te verheffen boven de status van een naar zichzelf verwijzend object in de museale ruimte.⁶² Zonder hier een kwalitatief oordeel aan te verbinden, kan men stellen dat Andre inderdaad objecten creëerde die louter naar zichzelf terugverwijzen, terwijl Smithsons werk ook een mentale interactie tussen toeschouwer en werk vereist. Neem het voorbeeld van Andre's *144 Zinq Square*. Potts legt uit dat Andre geïnteresseerd was in het idee van *place-making* en het creëren van een ruimtelijke structuur in plaats van een sculptuur: "Place-making was what was left of a sculpture once it was divested of plastic shape and of any structured, articulated relation between its constituent elements (...)"⁶³ Doordat er geen beeldinterne relaties of referenties zijn, betekent het werk dus niets anders dan wat het op dat moment voorstelt. Het werk constitueert haar betekenis geheel via de wijze waarop de beschouwer zich door de fysieke materialiteit van het object in de ruimte en ten aanzien van het object laat positioneren. De beeldexterne relaties die er voor minimalisten als Andre toe doen, bestaan uit de fysieke relaties die de sculpturen met de beschouwer aangaan.

In het geval van Smithson vindt er meer dan alleen een fysieke interactie met het object in de museale ruimte plaats, zoals bijvoorbeeld het geval is in zijn nonsite van Oberhausen. Door te verwijzen naar een daadwerkelijke plaats buiten het museum, constitueert Smithson andersoortige beeldexterne relaties. Hij vraagt namelijk aan de toeschouwer zich een mentale voorstelling te maken van een locatie elders, geëvoceerd door de objecten in de museale ruimte. De nadruk bij Smithson ligt minder op de fysieke confrontatie met het object en meer op de mentale transpositie van de toeschouwer, die wordt gevraagd zich mentaal een andere ruimte of locatie voor te stellen. Potts ligt dit onderscheid goed toe: "With Andre, the overriding emphasis is on the viewers engagement with a *physical phenomenon*. (...) With Smithson, the real drama of encounter is played out in an *imagined encounter* between the self and an open outdoor site (...)"⁶⁴ De mentale verplaatsing van de toeschouwer in het geval van Smithson, staat bijna haaks op de minimalistische nadruk op de fysieke interactie tussen de beschouwer en het object.

Institutionele kritiek

Een derde, niet geheel onbelangrijk onderscheid, wordt ook door Potts benoemd en heeft te maken met Smithsons kritiek op Andre's concept van *place-making*. Het probleem voor Smithson was dat Andre, schijnbaar zonder daarbij een probleem te herkennen, zijn *place-making* binnen de grenzen van de museale ruimte liet plaatsvinden. Het idee van de neutrale museumruimte, als een plaats waar zijn sculptuur tot zijn recht komt, zoals in Andre's visie, roept echter vragen op. In hoeverre is een museumruimte neutraal? Potts vat dit verschil

⁶² Potts (2000): 322

⁶³ Potts (2000): 322, in: Phyllis Tuchman. 'An Interview with Carl Andre', in: *Artforum*. Juni 1970. p 55.

⁶⁴ Potts (2000): 324, mijn cursivering.

goed samen: “Smithson's point was that Andre in the end had not moved beyond the idea of a self-sufficient object displayed in a gallery, with the result that his work was still caught up in the closures resulting from the contained interactions between viewer and work that took place within this environment.”⁶⁵ Smithson zet deze ogenschijnlijke neutraliteit van het museum onder spanning, bijvoorbeeld in zijn nonsites, door de werken een dialoog met de daadwerkelijke sites (de locaties of terreinen in de buitenwereld) te laten aangaan. Hij heeft veel meer aandacht voor het feit dat een museumruimte zélf ook altijd een interactie aangaat met de buitenwereld en is meer geïnteresseerd in de wijze –en het verschil– waarop een sculpturaal object binnen én buiten de museumruimte en de context van de museale instituten functioneert: “Unlike many other land artists, he was well aware that his art was inevitably involved in some kind of symbiosis between a display framed inside a gallery and a place or phenomenon in the outside world to which this display referred.”⁶⁶ Smithsons werk is in deze zin wellicht niet per se minder afhankelijk van een museale context om zijn werk tentoon te stellen of als kunst te valideren, maar verhoudt zich wel op een meer ambigue wijze dan Andre –en veel andere minimalisten– tot het gegeven van de museale ruimte. Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit de manier waarop de kaarten van zijn nonsite van Oberhausen corresponderen met de werkelijkheid. Ze verwijzen er slechts indirect naar: de kaarten verwijzen naar het terrein in zijn geheel, terwijl de specifieke foto's van het terrein die boven de kaarten te zien zijn, zelfs met behulp van deze kaarten, niet te herleiden zijn naar de exacte locaties die de foto's verbeelden. Hoewel ik hier later in het onderzoek nog uitgebreider op terug zal komen, is het hier al vast van belang dat in Smithsons oeuvre meer destabiliserende elementen van de relatie tussen sculpturaal object en (museum)ruimte verwerkt zijn, die kunnen worden beschouwd als een vorm van institutionele kritiek, in tegenstelling tot het oeuvre van de meeste minimalisten, die –ook met het oog op de *staging* van hun fysieke objecten– zich meer afhankelijk toonden van de museale context en erdoor werden gevalideerd,.

Het mag dus duidelijk zijn, dat de door Potts geschetste ontwikkelingen van de autonomie en beschouwersparticipatie met betrekking tot de minimalistische beweging van de jaren zestig en zeventig, maar deels op een soortgelijke wijze van toepassing zijn op de sculpturale praktijken van Smithson. Hoewel Smithson nauwe banden onderhield met de minimalistische beweging – zo kende hij Carl Andre, Donald Judd en Robert Morris goed en was het Richard Serra die Smithsons werk *Amarillo Ramp* (1973) voltooide na zijn plotselinge dood in 1973 – en daarnaast vaak een soortgelijke geometrische vormtaal hanteerde en net als Andre bijvoorbeeld, veel gebruik maakte van natuurlijke en industriële materialen – wijkt zijn oeuvre op principiële gronden af van de belangrijkste minimalistische speerpunten. Smithson is niet alleen geïnteresseerd in een fysieke confrontatie tussen toeschouwer en object, maar juist in de mentale, meer conceptuele mediatie die er plaatsvindt.⁶⁷ Daarnaast laat Smithson de minimalistische weerlegging van het formalistische ideaal van mediums specificiteit geheel achterwege en stelt hij zich, in tegenstelling tot minimalisten,

⁶⁵ Potts (2000): 322

⁶⁶ Potts (2000): 323

⁶⁷ Richard Serra's *Spin Out (for Robert Smithson)* (1972-1973), in de beeldentuin van het Kröller-Möller Museum, is ook opgedragen aan Smithson.

veel kritischer op ten aanzien van museale instituten. De door Potts geschetste destabilisering van de autonomie en de nadruk op beschouwerparticipatie die hij bij de minimalistische kunstenaars bespeurde, is dus niet in zijn geheel over te hevelen naar een analyse van Smithsons rol binnen de ontwikkeling van de sculpturale autonomie en de beschouwersinteractie. Het is eigenlijk vreemd dat Potts niet uitvoeriger op Smithsons rol binnen deze ontwikkelingen ingaat, omdat het tot dusver lijkt alsof Smithson de autonomie van het sculpturale object radicaler heeft weten te destabiliseren dan de minimalisten dat deden. Ook over de manier waarop de beschouwer zich tot het sculpturale object verhoudt, lijkt Smithson andere ideeën te hebben dan de minimalisten. In de komende hoofdstukken zal ik onderzoeken op welke manier de autonomie bij de sculpturen van Smithson wordt gedestabiliseerd en wat dit voor gevolgen heeft voor de betrokkenheid of emancipatie van de beschouwer.

Hoofdstuk 2.1 *Mirror Displacements*

De spiegelwerken, *mirrorings*, maken sinds halverwege de jaren zestig een belangrijk deel uit van Robert Smithsons praktijken. Al in een van zijn eerste sculpturen, *The Eliminator* uit 1964, speelt de reflecterende kwaliteit van de spiegels een prominente rol (afb.35).

Kunsthistoricus Suzan Boettger, gespecialiseerd in *Environmental Art* en *Land Art* en tevens auteur van *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, omschrijft in haar essay 'In The Yucatan: mirroring presence and absence' dat Smithson in zijn spiegelsculpturen twee belangrijke materialen gebruikte die de hoeksteen vormden van zijn oeuvre: aarde en spiegels.⁶⁸ Drie spiegelobjecten zullen in deze analyse centraal staan. Opmerkelijk is dat sommige Smithsons spiegelwerken die in de buitenlucht zijn gesitueerd, zoals zijn *Yucatan Mirror Displacements*, na het moment van fotograferen weer zijn afgebroken. Deze spiegelwerken bestaan op dit moment dus nog slechts als een fotografische afdruk, terwijl juist de spiegelwerken die veelal in galerieruimtes tentoongesteld werden, grotendeels bewaard zijn gebleven.

Smithsons essay 'Incidents on Mirror Travel in the Yucatan', gepubliceerd in onder andere het septembernummer van *Artforum* in 1969, met de bijbehorende foto's *Yucatan Mirror Displacements* (afb. 36) vormt een goed uitgangspunt voor het onderzoeken van Smithsons inzet in de spiegelwerken. Deze reis, de bijbehorende spiegelwerken en het essay, vormden voor verschillende kunsthistorici het uitgangspunt voor het onderzoeken van Smithsons bovenmatige interesse in spiegels.

In zijn essay uit 1969 beschrijft Smithson op semi-fictionele wijze zijn tweeweekse reis met echtgenote Nancy Holt en hun vriendin en kunsthandelaar Virginia Dwan naar het schiereiland Yucatan bij Mexico. Hoewel ik hier verder niet op in zal gaan, is de titel van dit essay ontleend aan een boek van antropoloog John L. Stephens, *Incidents of Travel in Yucatan* uit 1843, waarin Stephens steden en ruïnes beschrijft die hij bezocht in Mexico en Centraal Amerika. Interessant is dat Smithson in zijn teksten dus een parallel suggereert tussen een antropologisch reisverslag en zijn eigen meer fictionele of geabstraheerde reisverslag. Boettger schrijft daarover: "Stephens's description of 'numerous and extensive cities, desolate and in ruins', offered Smithson an exciting parallel to his own often stated appreciation for deteriorating sites and other manifestations of entropy (...)." ⁶⁹ In het hoofdstuk 'Smithson and Stephens in Yucatan' uit haar boek *Mirror Travels: Robert Smithson and History*, beargumenteert kunsthistorica Jennifer L. Roberts dat Smithsons reisverslag als een omkering kan worden beschouwd van Stephens antropologische reisverslag dat gekenmerkt wordt door het paradigma en het narratief van lineaire ontwikkeling van de vooruitgang. In zijn essay concentreert Smithson zich echter juist vaak op momenten van stilstand. Roberts: "During the expedition, these standstills took the form of temporary sculptural installations that Smithson arranged at various sites, photographed, and then dismantled." ⁷⁰ Dat Smithson het narratief van temporele, lineaire vooruitgang poogt om te keren, wordt volgens haar bevestigd door het feit dat Smithson zijn *mirror displacements*

⁶⁸ Boettger (2002): 202

⁶⁹ Boettger (2002) : 201

⁷⁰ Roberts (2004): 96

meerdere malen situeerde op terreinen waar Maya-ruïnes gesitueerd waren, maar daarvan is niets meer te herkennen in zijn *displacements*. Roberts herkent in deze weigering een tendens die wel vaker in Smithsons oeuvre aanwezig is: een verzet tegen het dominante paradigma van de Westerse (kunst-)geschiedenis. “This refusal to see the Maya ruins amounts in many ways to their re-covering, to their removal from the conditions of archaeology which, over the past century and a half, had endorsed their use as imperialist trophies or their recontextualization as art objects.”⁷¹

De foto's die Smithson maakte tijdens zijn *mirror travels*, vormen een op zichzelf staand kunstwerk naast het essay. Ze spiegelen niet elkaars inhoud, maar kunnen meer worden beschouwd als twee verschillende representaties van één gebeurtenis, namelijk de reis door Yucatan. Het essay bestaat uit een introductie en negen paragrafen. Bij de paragrafen staat een foto die Smithson op een specifieke plaats maakte van de twaalf kleine spiegels die hij in het landschap plaatste (afb. 37). Hij beschrijft ruimtelijke gewaarwordingen en doet feitelijke constatering over de airconditioning of de geografische kaart naast fictionele uitspraken van Azteekse goden en intussen beschrijft hij, soms meer direct dan anders, het landschap waarin hij die spiegelopstellingen plaatste. Die opstellingen zijn constant anders door de omgeving, maar bestaan telkens uit de twaalf kleine spiegels, die bijvoorbeeld in woestijnzand, de branding van een oceaan of de wortels van een boom in de jungle werden geplaatst, waarna Smithson ze fotografeerde en vervolgens weer ontmantelde, om verder te reizen naar de volgende locatie.

De manier waarop de spiegels een prominente rol innemen op de foto's en tegelijkertijd helemaal lijken op te gaan in hun omgeving, is bijzonder. Op de foto van de *Seventh Mirror Displacement* (afb. 37), bijvoorbeeld, is te zien hoe de spiegels tussen de stam en verschillende lohangende takken van een boom zijn geplaatst, op verschillende hoogtes. Sommige spiegels zijn duidelijk als dusdanig te herkennen, omdat het felle zonlicht dat weerkaatst van het spiegeloppervlak, precies de hoekige vorm van de spiegel uitlicht in de verdere wirwar van bladeren, takken en weerspiegeling. Andere spiegels zijn moeilijker los te maken van hun omgeving, juist door de spiegelende kwaliteiten van Smithsons materiaal. Alvorens verder uit te wijden over de effecten voor de autonomie en beschouwersparticipatie door het Smithson gebruik van spiegels, wil ik eerst aandacht besteden aan een parallel tussen Smithson en Brancusi.

Zoals ik in het vorige hoofdstuk al schreef, heeft het gebruik van Brancusi's spiegelende oppervlakten in bijvoorbeeld *Princess X* – naast het feit dat het de beschouwer kan hypnotiseren en afleiden van de formele eenheid van de sculptuur – het effect dat het sculpturale object zelf ook fragmenteert. Er is minder sprake van een formele eenheid als het werk constant wordt doorbroken of aangevuld met reflecties van de omgeving.

In Smithsons spiegelingen, in *Mirror Travels in the Yucutan* in het bijzonder, wordt het sculpturale object op een nog radicalere manier gefragmenteerd, omdat het bestaat uit twaalf kleinere objecten, die door middel van de vorm van een installatie in de buitenlucht één geheel vormen. De twaalf kleine spiegels reflecteren elk een klein deel van hun omgeving: sommige spiegels worden geheel bezet door de reflecties van de gewassen,

⁷¹ Roberts (2004): 98

anderen bestaan uit mengeling van een felle lichtweerkaatsing en schaduwen, waardoor de omgeving door de spiegels opnieuw wordt opgedeeld en de reflecties van de omgeving worden verdeeld over de twaalf kleine oppervlakten. Dit principe geldt voor alle spiegelfoto's van Yucatan, al is er in andere omgevingen meer aandacht voor bijvoorbeeld aarde, water, zand of kiezelstenen.

De manier waarop Smithson de spiegelingen van zijn zevende foto beschrijft, is exemplarisch voor het effect van deze fragmentatie: "In the jungle all light is paralyzed. Particles of color infected the molten reflections on the twelve mirrors, and in doing so, engendered mixtures of darkness and light."⁷² Smithson beschrijft het effect dat de spiegels hebben op een geabstraheerde wijze; hij spreekt over een verlamming van het licht en over de verschillende fracties van kleuren die de oppervlakten van de spiegels indringen. Hij beschrijft hier indirect het tweeledige effect van de spiegels: ze beïnvloeden de omgeving, maar de omgeving beïnvloedt ook de spiegels. De opdeling van de omgeving - in dit geval de boom in de jungle - in een terrein van reflectie en realiteit, brengt een bijzonder en meer radicaal effect teweeg dan Brancusi's spiegelende objecten. Omdat de ruimte door middel van de kleine spiegels en hun reflecties zodanig wordt gefragmenteerd dat de reflecties soms moeilijk te onderscheiden zijn van de omgeving wordt niet alleen de formele eenheid van het sculpturale object of de objecten doorbroken, maar ook de omgeving wordt op verregaande wijze gefragmenteerd en opnieuw ingedeeld. Dat leidt ertoe dat de twee (ogenschijnlijk) gescheiden entiteiten, welteverstaan het sculpturale object en de ruimte van het object in hun formele eenheid worden gedestabiliseerd. Smithson: "Reflections fall onto the mirrors without logic, and in so doing invalidate every rational assertion."⁷³ De weerkaatsing van gebladerte in spiegels bijvoorbeeld, verwart de scheidslijnen tussen de spiegels (die door de reflectie worden getransformeerd) en de bladeren van de bomen en doet de vraag rijzen wat nu geldt als sculpturaal object, en wat nu geldt als omgeving.

Een soortgelijk effect kan worden herkend in de twee andere spiegelwerken die centraal staan: *Leaning Mirror* (afb. 9) en *Mirror With Crushed Shells* (afb. 7), beiden gemaakt in 1969. In tegenstelling tot de *mirrorings* van de Yucatanomgeving, zijn deze spiegelwerken geproduceerd voor de museale ruimte. Ook bestaan of bestonden deze werken niet alleen op foto's, maar zijn het echte fysieke objecten met een langere duur dan de tijdsperiode die Smithson er direct mee bezig was. De *Leaning Mirror* is een installatie die bestaat uit een vierkante spiegel van ongeveer een vierkante meter, die schuin uit een hoop geel zand steekt. De spiegel reflecteert een heel klein beetje van het gele zand waarin hij rust, de rest van de oppervlakte van die spiegel wordt, afhankelijk van de positie van de beschouwer, gevuld met reflecties van de muren en het plafond van de museumruimte en indien er een toeschouwer voor de spiegel staat, kan diegene zichzelf ook deels herkennen in de reflectie. Hoewel dit object – slechts één spiegel – minder gefragmenteerd is, brengt het een soortgelijk effect teweeg als bij de *Yucatan Mirror Displacements*: de omgeving en de beschouwer worden geïncorporeerd in het sculpturale object. De wijze waarop deze vermenging van object en omgeving verschilt van de wijze waarop dit gebeurt bij Brancusi,

⁷² Smithson (1969): 125

⁷³ Smithson (1969): 124.

heeft voor een groot deel te maken met de manier waarop het object –de spiegel bij Smithson- wordt ingezet, maar daarover zal ik later verder uitweiden. De beschouwer die zich tot de *Leaning Mirror* verhoudt, zal ontdekken dat de spiegel *an sich* weinig beeldinterne of interessante relaties kent. Het enige waar de spiegel zich vrijwel letterlijk voor openstelt, is datgene wat de omgeving en de beschouwer in het werk aanbrengen door hun aanwezigheid. Door deze inbreng, of beter gezegd: wisselwerking tussen spiegel en omgeving, is het moeilijk vast te stellen wat (naast het fysieke object van de spiegel) deel uitmaakt van het sculpturale object, gezien het object een spiegel is, en die wordt per definitie gevuld met relaties die niet beeldintern zijn. Wat is de spiegel zonder de reflectie?- kan men zich afvragen.

Dat geldt ook voor de installatie *Mirror With Crushed Shells* (afb. 7), het spiegelwerk waar Rirkrit Tiravniya zich door heeft laten inspireren in zijn kunstpraktijk. De installatie bestaat uit drie spiegels, die voor een deel reflecteren wat er op hun snijvlak ligt: de vergruisde schelpen. Hoewel de spiegels hier meer van elkaar lijken te reflecteren dan het geval is in veel andere spiegelwerken, is het opvallend dat ook hier de aanwezigheid van de omgeving en de beschouwer niet kan worden uitgevlakt. Het sculpturale object blijft wellicht meer intact dan het geval is bij andere spiegelwerken, maar toch wordt ook de dimensie van de sculptuur hier doorbroken door een permanente inmenging van de omgeving en de beschouwer.

De vraag is nu, wat deze effecten betekenen voor de autonomie van de sculptuur. Zoals ik al noemde in de paragraaf over Brancusi, heeft het gebruik van spiegels sowieso een destabiliserend effect op de formele eenheid van het object. Toch wil ik beargumenteren dat Smithson's inzet veel radicaler is: waar Brancusi poogde het tamelijk gesloten sculpturale object te destabiliseren, zou ik willen zeggen dat Smithson niet alleen het sculpturale object maar ook de entiteiten van omgeving en beschouwer poogde te destabiliseren en meer met elkaar in verband te zien. De aandacht die Smithson reserveerde voor de omgeving van zijn sculpturen (die met de loop der jaren alleen maar sterker werd, zo lijken zijn *Earthworks* ook te verraden), is veel groter dan die van Brancusi. Smithsons sculpturale objecten functioneren in deze zin dan ook niet zonder hun omgeving.

De manier waarop het toeschouwer, omgeving en object elkaars ruimte lijken te betreden, kan wellicht goed worden toegelicht aan de hand van enkele fenomenologische uitgangspunten. De Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty ontwikkelde in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw een gewaarwordingsfilosofie die erkende dat een mens niet het gedecentraliseerde middelpunt van een ruimte was, als een *disembodied eye* dat boven de ruimte zweeft, maar dat gewaarwordingen ook afhankelijk en onderhevig zijn van de ruimte waarin de beschouwer zich bevindt. Potts verklaart dit nader in *The Sculptural Imagination*: "The space we actually see is not an abstract Cartesian space within we map out the positioning of things, as if we are a disembodied eye overseeing them. (...) We see things from within our horizon of viewing."⁷⁴ Het hield een kijk op gewaarwording in, die inhield dat de mens een soort affectieve verbintenis aangaat met de omgeving, waarin er verschillende uitwisselingen tussen de entiteiten kunnen plaatsvinden.

⁷⁴ Potts (2000):215.

Een belangrijke factor in de fenomenologie van Merleau-Ponty is het begrip *Gestalt*. Merleau-Ponty is van mening dat het er onterecht een onderscheid wordt gemaakt tussen optische waarneming en tactiele vorm. Volgens hem vindt er bij optische waarneming van een object, ook altijd een bepaalde fysieke waarneming plaats, dat wil zeggen een bewustzijn van een fysieke en tactiele ontmoeting. Hij gaat zelfs zo ver te zeggen dat het waargenomen object daarom geen 'vast' object is, maar zodra het zich aan ons bewustzijn opdringt, de waarneming en het begrip hiervan constant onderhevig zijn aan kleine veranderingen. Tijdsverloop is hierin een belangrijke factor: de verschillende aspecten van het object of de ruimte neemt men achtereenvolgend waar. Onze waarneming is daarom nooit meer dan de acute momentopname van een object en om deze reden kent het object volgens Merleau-Ponty dus geen vaste, onderliggende of essentiële vorm. In plaats daarvan is er de *Gestalt*, een begrip of waarneming van een object dat altijd onderhevig is aan het moment van de waarneming de omgeving en het perspectief van de waarnemer. De *Gestalt* is niet een vaste, onderliggende geometrische vorm die aan elk object ten grondslag ligt, maar de temporele gewaarwording van een herkenbaar object, onderhevig aan wisselende ruimtelijke en tijdelijke omstandigheden. Potts legt uit dat Merleau-Ponty de *Gestalt* opvat als "as something shaping our visual apprehension of things which is so imbricated in this process that it could never be envisioned as a geometric structure or model".⁷⁵ De *Gestalt* is dus een steeds terugkerende, steeds veranderende waarneming van het object, wat voor Merleau-Ponty hetzelfde is als het – steeds veranderende – object.

Deze ideeën van de Merleau-Ponty, die vooral het raamwerk vormen van zijn vroegere teksten betreffende fenomenologie, zoals *La Phénoménologie de la Perception* uit 1945, werden nog radicaler doorgevoerd in zijn laatste werk, *Le Visible et l'Invisible*, gepubliceerd in 1964 en in 1968 in het Engels vertaald. In deze tekst poogt hij de scheiding tussen waarnemend subject en waargenomen object compleet op te heffen. Het waarnemend subject is geen gesloten entiteit meer, maar een soort "lake of non-being, a certain nothingness engulfed in a local and temporal aperture", op een bepaald moment op een bepaalde plaats.⁷⁶ De mens en de omgeving zijn geen gesloten entiteiten met duidelijke grenzen, maar veranderen constant in tijd en ruimte en benaderen elkaar zodanig, dat er van een echte scheidslijn geen sprake meer is. Een temporele waarneming door een subject is dus deels afhankelijk van de temporele kwaliteiten van het object, en andersom. Object, beschouwer en omgeving zijn geen afgebakende, passieve en statische gegevens, maar instabiele, constant veranderende en in elkaar overlappende structuren. Potts licht dit toe: "(...) Merleau-Ponty is seeking to define a texture of visibility rather than an individual subject's act of seeing".

De manier waarop Smithson in zijn spiegelwerken zijn waarnemend subject onderhevig laat zijn aan een tijdelijke waarneming die de entiteiten niet als afgebakend maar juist als meer fluïde toont, lijkt in lijn te liggen met Merleau-Ponty's opvattingen over de fenomenologie van de waarneming. Een opvallend overeenkomst is de aandacht voor wat Merleau-Ponty een 'lake of non-being' noemt: het vervagen van grenzen tussen de gescheiden entiteiten. Smithsons werk berust vaker op de totstandkoming van een

⁷⁵ Potts (2004): 245

⁷⁶ Potts (2004): 221.

dergelijke structuur waarin verschillende systemen uiteenvallen in een chaos, een natuurwetenschappelijk fenomenen dat entropie wordt genoemd. Hierover zal in de context van Smithsons *earthworks* of *sites* later verder uitweiden. Opvallend is wel dat voor Smithson het subject en het object minder belangrijk lijken te zijn dan de wisselwerking die tussen de twee elementen plaatsvindt. Het sculpturale object is bij hem verre van gesloten: het stelt zich letterlijk open voor invullingen van buitenaf, zoals bij de spiegelingen die dus afbreuk doen aan de autonomie van zijn sculpturen.

Dat de autonome aard van de sculptuur in Smithsons spiegelwerken zo ontregeld wordt, heeft voor een groot deel ook te maken met het materiaal dat de kunstenaar koos voor zijn spiegelwerken. De voornaamste functie van een spiegel is tenslotte het reflecteren van iets dat buiten de spiegel ligt. De installaties van de spiegelwerken worden opgebroken in twee 'dimensies': die van de fysieke materialiteit en die van de representatie. Het oppervlak van de spiegels wordt beladen met reflecties van de 'echte wereld', zonder dat deze tweedimensionale representaties samen vallen met de 'echte wereld'. De eerder genoemde Jennifer Roberts benoemt in het hoofdstuk over de Yucatan ook nog een interessant aspect van de spiegelwerken. Ze legt uit dat het project in de Yucatan geïnspireerd was op een eerdere sculptuur van Smithson uit 1964, namelijk *Enantiomorphic Chambers* (afb. 38), een sculptuur die geconstrueerd is op dezelfde manier waarop een spiegel zowel de zuivere tegenhanger als een verdubbeling van het object toont. De titel van het werk is afgeleid van het woord enantiomorf, ook een term voor de basisstructuren van kristallen –en een ander geliefd materiaal en uitgangspunt van Smithson- wat zoveel betekent als 'elkaars tegenbeeld vormend'. In deze vroegere sculptuur bevroeg hij de menselijke neiging de binoculaire aard van onze waarneming te reduceren tot enkelvoudige vorm van waarneming: "The binocular focus of our eyes converges on a single object and gives us the illusion of oneness, so that we tend to forget the actual stereoscopic structure of our two eyes or what I will call 'entatiomorphic vision'- that is seeing double."⁷⁷ Hij lijkt met zijn spiegelstructuren dus een vorm van perceptie te willen aantonen, die juist aanstuurt op dat 'dubbel zien', of die in ieder geval de verschillende vormen van perceptie pogen bloot te leggen. Smithson, die zich verzette tegen een 'formalist opticality', incorporeerde in onder andere zijn spiegelwerken verschillende waarnemingsvormen. Verschillend spiegelwerken, zoals *Leaning Mirror* maar ook *Mirror With Crushed Shells*, delen de museale ruimte of het object op in meerdere gescheiden 'beelden' of waarnemingen. *Mirror With Crushed Shells* bijvoorbeeld, splitst het hoopje schelpen in de hoek van de drie spiegels zich op in nog minstens drie weergaven (afb. 7). Vreemd genoeg vormen de drie afzonderlijke spiegelbeelden, samen een tamelijk heldere en logische synthese, waarin duidelijk een hoopje schelpen is te herkennen.

Ook de *Yucatan Mirror Displacements* zijn illustraties van Smithsons opvatting dat één waarneming eigenlijk bestaat uit (een synthese van) verschillende waarnemingen. De negen spiegels op elke foto verdubbelen in feite de weergaves van één specifieke ruimte, maar blijven daarnaast ook functioneren binnen het geheel van de foto. Dat wil zeggen: de verdubbelingen van de ruimtes op het oppervlak van de spiegels, frustreert niet de volledige waarneming en logische weergave van de omgeving op de foto. De spiegels tonen de

⁷⁷ Smithson. (1967): 359

verdubbelde aard die ten grondslag ligt aan onze waarneming, terwijl ze zich tegelijkertijd ook laten reduceren tot één synthese van die waarnemingen. In Smithsons spiegelwerken worden kortom, waarnemingen of perspectieven niet op een modernistisch-formalistische wijze gereduceerd of vereenvoudigd, maar juist gecompliceerd en ontleed in de verschillende componenten waaruit onze binoculaire waarneming bestaat.

Roberts illustreert hoezeer deze inzet een deel uitmaakt van de manier waarop Smithsons oeuvre door de jaren heen is ontvangen en geanalyseerd: “Art historians generally agree that Smithson’s deconstruction of the binocularity is one of his most influential and praiseworthy innovations. Ann Reynolds had detailed Smithson’s learned and withering critique of Clement Greenberg’s then-hegemonic aesthetics, based as they were on an ideal of disembodied, pure “opticality” which Smithson exposed as a logical and corporeal impossibility. Gary Shapiro and Rosalind Krauss have demonstrated the deeper philosophical implications of this refutation of modernist opticality, equating Smithson’s critique of the *video* (the seeing subject) with the philosophical project of the Cartesian *cogito* (the thinking subject).”⁷⁸ Aan deze wijzen waarop Smithson’s werk wordt herkend als een verzet tegen het idee van de mens als een objectieve ‘ontvanger’ van visuele impulsen, lijkt zowel aspect van fenomenologie ten grondslag te leggen als een illustratie van een ander belangrijk aspect in Smithson’s oeuvre, namelijk de dialectische aard van zijn spiegelwerken.

In een artikel over de gelijkenissen wat betreft beschouwersposities tussen het oeuvre van Robert Smithson en de hedendaagse kustenaars Olafur Eliasson (bekend van zijn sublieme grote gele artificiële zon, *The Weather Project*, in de Turbine Hall van het Tate Modern in 2003), legt de Nederlandse kunsthistorica Anja Novak uit dat beide kunstenaars een fascinatie hebben voor de wisselwerking tussen realiteit en representatie. Hoewel ze hier voornamelijk over de *Earthworks* spreekt, is haar bewering ook van toepassing op Smithson’s vroegere spiegelwerken als ze schrijft: “Robert Smithson’s earthworks invite viewer to engage with their environment in a realm in-between ‘the real thing’ and its representations.”⁷⁹ De spiegels die hij gebruikt, zorgen voor dit effect: door de constante spiegelingen en de wisselwerking die er plaatsvindt tussen realiteit en representatie door middel van die spiegelingen, creëert Smithson bij zijn beschouwers een (on)bewust begrip van het onderscheid en de wisselwerking tussen de dimensie van de realiteit en die van de representatie. De ruimte van het kunstwerk en zijn omgeving wordt op het spiegelende vlak getransformeerd tot een ontmoetingsplaats waarbinnen de krachten van representatie en realiteit elkaar constant afwisselen en aanvullen. Met het oog op deze wisselwerking tussen realiteit en representatie, wil ik mij hier vooral richten op een aspect wat mijn mening voor Smithson erg belangrijk was: de notie van een dialectische ruimte⁸⁰.

⁷⁸ Roberts (2004): 100

⁷⁹ Novak, A. (2012): 22

⁸⁰ Structuralisme en dialectiek zijn overigens geen afgebakende onderzoeksvelden. In het artikel *Structuralism and dialectics* van Eleanor B. Leacock (1978), gepubliceerd in *Reviews in Anthropology*, (p. 5:1, 117-128) bijvoorbeeld, illustreert de auteur aan de hand van door Claude Lévi-Strauss gekozen artikelen, het verband tussen de twee denksystemen.

In het laatste essay dat hij schreef, 'Frederic Law Olmstead and the Dialectical Landscape', bespreekt Smithson zijn fascinatie voor het ontwerp van het Central Park in New York en voor de ontwerper ervan, Frederic Law Olmsted. Olmsted liet zich in zijn ontwerp voor het park inspireren door geschriften uit de achttiende eeuw over Britse landschapskunst. Hij beriep zich op teksten van William Gilpin en Uvedale Price, die in navolging van Edmund Burke schreven over de relatie tussen het sublieme, het schone en, voor Smithson het meest belangrijke, het pittoreske. Zij constateerden, kort gezegd, dat het pittoreske, of beter: *the picturesque* (wat meer betekent dan alleen fotogeniek) was gesitueerd in een omgeving waarin natuurlijke en menselijke krachten een samenspel aangaan. Price pleitte, voortbordurend op Edmund Burkes *Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* uit 1757, voor een conceptie van het landschap die loskwam van de 'picture gardens' in Italië en ruimte vrijmaakte voor een meer fysieke en temporele benadering ervan. *The picturesque*, dat volgens Price en Gilpin kon worden beschouwd als een synthese tussen het schone en het sublieme, beantwoordde aan hun ideaal voor landschappen. De wisselwerking tussen menselijke en natuurlijke krachten, zoals menselijke handelingen en constructies tegenover natuurlijke verval en chaos, was voor hen de belichaming van het picturesque ideaal: "The side of a smooth green hill, torn by floods, may at first very properly be called deformed, and on the same principle, though not with the same impression, as a gash on a living animal. When a rawness of such a gash in the ground is softened, and in part concealed and ornamented by the effects of time, and the progress of vegetation, deformity, by this usual process, is converted into picturesqueness; and this is the case with quarries, gravel pits, etc.. which at first are deformations, and which in their most picturesque state, are often considered as such by a levelling improver."⁸¹ Helaas worden er in de geschriften van Gilpin en Price nauwelijks schilderijen of prenten genoemd die van doen hebben met het picturesque ideaal, al speculeert Gilpin wel over een bouwwerk van Palladio in zijn boek *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel and on sketching landscape*, dat in volledige staat zou worden omschreven als *beautiful*, terwijl het in een meer vervallen staat zou gelden als *picturesque*. "Should we wish to give it picturesque beauty, we must use the mallet."⁸² Smithson herkent in het door Gilpin en Price geformuleerde en het door Olmsted nagevolgde picturesque ideaal voor landschapskunst, nog een andere ontwikkeling. In hun theorieën lokaliseerde hij de oorsprong van een dialectiek van het landschap: "The contradictions of 'picturesque' depart from a static formalistic view of nature. The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic. (...) Price, Gilpin and Olmsted are forerunners of a dialectical materialism applied to the physical landscape. Dialectics in this type are a way of seeing things in a manifold of relations, not as isolated objects. Nature for the dialectician is indifferent to any formal ideal."⁸³ Smithson herkent de dialectische aard van het landschap ook in de verschillende wijze waarop iets waargenomen kan worden of tot stand kan komen,

⁸¹ Price (1810): 195

⁸² Gilpin (1792): 7

⁸³ Smithson (1973): 160.

of beter gezegd: in de verschillende krachten die de waarneming of het fysieke object (tijdelijk) constitueren.

Nu zou ik niet direct zo ver willen gaan dat de spiegelwerken van Smithson in hun geheel beantwoorden aan de door Smithson geformuleerde opvatting over het dialectische landschap. Dat dit idee wellicht veel kan toevoegen over het begrip van zijn *earthworks* zal ik later verder toelichten. Maar wat ik wel de moeite waard vind nu in deze context te vermelden, is dat Smithsons notie van dialectiek als ‘a way of seeing things in a manifold of relations, not as isolated objects’ iets kan verhelderen over de manier waarop in zijn spiegelwerken die twee (tegenstrijdige) krachten van realiteit en representatie tot een synthese komen, om een dimensie te creëren die Novak omschreef als een “realm in-between ‘the real thing’ and its representations”. De constante, nooit eindigende wisselwerking tussen ‘the real thing’ en zijn representatie, kan zowel begrepen worden als een vorm van binoculair of verdubbeld waarnemen, waarin de spiegel als een soort negatieve weergave van de realiteit functioneert, of als dialectische relatie tussen representatie en het daadwerkelijke object, waar de spiegel een gelijkwaardig aandeel aan heeft.

Smithson leek dus geïnteresseerd in een ondermijning van de gangbare interactie tussen object en subject. In sommige werken komt deze aandacht voor een anderssoortige interactie beter tot uiting dan in andere. Zijn *mirror displacements* in Yucatan werken in dit opzicht misschien beter dan zijn *Leaning Mirror of Mirror with Crushed Shells*, omdat ze een meer verregaande fragmentatie van het object inzetten. Bij de andere twee spiegelwerken wordt het onderscheid tussen object en subject ook onder spanning gezet, maar blijven de entiteiten of dimensies van het beschouwende subject en het beschouwde object duidelijker afgebakend. Wat wel opvallend is, is dat Smithson bij bijvoorbeeld *Leaning Mirror* zichtbaar inspeelde op de betrokkenheid van de beschouwer bij het werk, door de spiegel zó op te stellen, dat de beschouwer zichzelf bij toenadering vrijwel altijd in het werk terugziet. Deze inlijving van de toeschouwer in de dimensie van het kunstwerk, heeft een interessant effect: het lijkt de toeschouwer te confronteren met Smithsons opvattingen over de dialectiek van de waarneming. De beschouwer kan zichzelf –in dit geval zelfs letterlijk- niet als een losstaande entiteit zien, als ontkoppeld van de omgeving die hij of zij waarneemt. Er is dus sprake van een soort verwarring van de scheidslijnen tussen subject en object, verwant aan de manier waarop Merleau-Ponty sprak over een opheffing van grenzen die resulteerde in een ‘lake of non-being’.

De vraag blijft echter, wat dit betekent voor de manier waarop de beschouwer in het werk al dan niet een geëmancipeerde rol krijgt toebedeeld. Is zijn aandeel in de dimensie van het kunstwerk genoeg om te beargumenteren dat de beschouwer meer macht of vrijheid krijgt in zijn beschouwing? Dat is wellicht niet direct het geval. Smithsons interactie tussen object, ruimte en subject is vooral gericht op het aantonen van de mogelijkheid dat er een dialectische relatie tussen de entiteiten bestaat. In deze zin lijkt Smithsons project eerder op een poging fenomenologische, structuralistische en dialectisch-materialistische paradigma's die in de jaren zestig en zeventig sterk in de belangstelling kwamen, te belichamen.

2.2 Non-sites

In dit hoofdstuk zal ik Smithsons non-sites en de mate waarin autonomie en beschouwersparticipatie in deze sculpturen wordt gethematiseerd, onderzoeken. Zoals eerder beschreven zijn Smithsons non-sites museale installaties die inhoudelijk verwijzen naar of refereren aan een plek elders. Hij doet dit in de museale ruimte met verschillende middelen. Er is vaak geografisch materiaal van de locatie aanwezig, zoals stenen of zand daarnaast gebruikt hij verschillende soorten kaarten en foto's die verwijzen naar dezelfde locaties. De museale installaties bestaan zo uit verschillende mediums, die elk op hun eigen manier direct of indirect verwijzen naar de locatie in de buitenlucht die Smithson zelf had bezocht. Zo zijn er non-sites van specifieke locaties in Pine Barrens en Franklin in New Jersey en bezocht hij zelfs een gebied in Oberhausen, Duitsland, waar hij ook een non-site van produceerde (afb. 39, 40 en 33.). In de analyse van deze sculpturen zal ik mij achtereenvolgens richten op drie aspecten die verband houden met de autonomie van de sculptuur en de wijze waarop beschouwers een interactie mee aangaan. Ik zal als eerste nader ingaan op de relatie tussen de nonsite en de plek elders waarnaar de nonsites verwijzen en de gevolgen van deze relatie die Smithson suggereert nader bekijken? Vervolgens zal ik het (inherente) verband tussen de nonsites en de andere locaties –de sites– verder onderzoeken. Hier zal ik meer nadruk leggen op de impulsen vanuit het structuralisme op de ontwikkelingen van de nonsites. Tenslotte zal ik ingaan op de wijze waarmee Smithson door middel van deze nonsites poogt de relatie tussen de museale instituten en de (kunst-)wereld onder spanning te zetten.

De nonsite als abstrahering

Smithson ziet zijn nonsites als een vorm van abstrahering van het daadwerkelijke terrein, dat hij de site noemt. De sites waarnaar hij verwijst, zijn geen museale of institutionele kunstruimtes, zoals beeldentuinen of –paviljoens, maar rurale of industriële gebieden zoals steengroeven of mijnen. Smithson poogt in de museale ruimte indicaties of representaties van deze locaties te geven. Een goed voorbeeld hiervan is zijn *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, die Smithson maakte naar de gelijknamige locatie in zijn geboortestad New Jersey (afb. 39). De museale installatie bestaat uit twee componenten. Allereerst is er een zeshoekige houten vlonder die laag bij de grond staat. Op dit plateau staan zes groepen van in hoogte aflopende trapezevormige aluminium containers, waarin zand uit Pine Barrens wordt bewaard. De andere component is een zeshoekige kaart, afgedrukt op een posterformaat (afb. 41). In de zeshoek is een geologische kaart van (een deel van) het landschap van Pine Barrens afgebeeld. In het midden van de kaart wordt met een stip de locatie aangegeven van de plaats waar Smithson het zand heeft verzameld. Dat is te lezen onder de afbeelding van de kaart, waar een getypte tekst is aangebracht die qua opmaak overeenkomt met de manier waarop definities in het woordenboek worden gegeven. In de tekst wordt verklaard dat de 31 aluminium 'containers' zijn gebaseerd op een zeshoeking '*airfield*', dat ook op de kaart is weergegeven. De kaart met tekst en het witte houten plateau met de containers met zand vormen samen de gehele nonsite-installatie.

Smithson schreef in een kort essay over zijn non-sites uit 1968, getiteld '*A Provisional Theory of Nonsites*', dat de nonsites geen volledige representatie zijn van de echte sites:

“The *Non-Site* (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it represents an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it- thus the *Non-Site*.”⁸⁴ Dat de non-site de sites representeren, zonder dat ze er echt op lijken, is een terugkerend element in al zijn non-sites.

Wanneer een bezoeker de museale ruimte van de *non-site* binnentreedt, vindt er iets bijzonders plaats. Zoals ik in het hoofdstuk over Potts en Smithson al schreef, onderscheiden Smithsons nonsites zich van de minimalistische praktijken, omdat ze de bezoeker uitdagen een niet een louter fysieke, maar ook mentale interactie met het werk te ondergaan. Wanneer men namelijk de ruimte van de sculptuur betreedt, wordt hij of zij geprikkeld om niet alleen naar de installaties in de tentoonstellingsruimte te kijken, maar ook uitgedaagd zich een voorstelling te maken van het terrein of de site die de installatie representeert. Deze voorstelling berust, in tegenstelling tot de minimalisten, niet slechts op een fysieke herpositionering van de toeschouwer in relatie tot het object, maar juist ook op een mentale relatie tussen de toeschouwer en het kunstwerk. De beschouwer wordt gevraagd zich een mentale voorstelling te maken van een ruimte of locatie elders. Hiervoor krijgt hij of zij enkele middelen aangereikt van Smithson, zoals de kaarten, de houten kasten of plateaus met geografisch materiaal en de foto's en teksten die Smithson bij zijn installaties gebruikt. Opvallend is dat de wijze waarop de kaarten en die foto's die het daadwerkelijke terrein representeren, zelf ook vaak weer geabstraheerd of op bepaalde wijze vervormd zijn. De kaart van Pine Barrens bijvoorbeeld, is een geologische en geen geografische kaart, die slechts bepaalde aspecten van het landschap toont (afb. 41). In dit geval zijn dat de hoogteverschillen, afgebakend door fijne zwarte kringetjes, maar de kaart geeft geen indicaties van menselijke ingrepen zoals infrastructuur of stedenbouw. Bepaalde oriëntatiepunten, zelfs voor mensen die bekend zijn met het gebied, vallen op deze manier weg. Ook de houten kasten met metaalslak die Smithson bij zijn *Nonsite (Oberhausen, Germany)* (afb. 33) tentoonstelde, geven wel een indicatie van het soort terrein – namelijk het Ruhr-industriegebied – maar verraden zelf niets over een specifieke locatie. De kaarten die bij deze nonsite zijn geïnstalleerd, bieden daarbij ook weinig soelaas. Smithson gebruikte vijf identieke kaarten, waarboven steeds vijf verschillende afbeeldingen van de site zijn aangebracht, maar die niet direct via de bijbehorende kaart zijn te herleiden tot een specifieke plaats. Ook de kaart van Pine Barrens is in deze zin geen ‘logische’ representatie: “Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the *Non-Site*. The ‘trip’ becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-Site. Once one arrives at the ‘airfield’, one discovers that is a man-made in the shape of a hexagon, and that I mapped this site in term of esthetic boundaries rather than political or economic boundaries (31 sub-divisions..).”⁸⁵

Beschouwers krijgen dus wel indicaties van de ruimte die zij zich moeten voorstellen door middel van de nonsite, maar deze indicaties vallen niet samen met het voorgestelde en op deze manier wordt het mentale voorstellingsvermogen van de beschouwer uitgedaagd

⁸⁴ Smithson (1968): 364.

⁸⁵ Smithson (1968): 364.

maar ook gefrustreerd: het blijkt dat van de representaties niet goede voorstelling van de daadwerkelijke sites kan worden afgeleid.

De relatie tussen nonsite en site is dus ambigue. Ze zijn niet elkaars spiegelbeeld en de non-sites vormen ook geen conventionele abstrahering van de site. Maar ze verwijzen wel degelijk naar specifieke elementen van de site. Er lijkt bij Smithsons non-sites dus een soortgelijk spel te worden gespeeld met de wisselwerking tussen realiteit en representatie, zoals dat ook gebeurt in bij de spiegelwerken. Ditmaal vormen echter spiegels niet het uitgangspunt om de representaties mee te vertegenwoordigen, maar de menselijke methoden om de werkelijkheid mee te structureren, zoals cartografie, geologie en perspectief. Ook Smithsons eigenzinnige versies van de werkelijkheid kunnen worden opgevat als representaties. De representaties (de non-sites) zijn noodzakelijk voor de totstandkoming van het kunstwerk, maar aan dat kunstwerk nemen ook de sites deel, al zijn ze, als vaak in de conceptuele kunst, afhankelijk van de mentale projecties die de toeschouwer door middel van de non-sites kunnen maken. Smithsons museale ruimtes van de non-sites kunnen in deze zin worden opgevat als een bijzondere vorm waarin de krachten van de representatie een samenspel of wisselwerking aangaan met de 'realiteit' (de sites), waarin er – in de woorden van Novak – “a realm in-between ‘the real thing’ and its representations”, ontstaat.⁸⁶ De beschouwers worden zich bewust van de wisselwerking tussen de fysieke representaties en de mentale voorstelling, waarin een synthese lijkt te worden nagestreefd tussen deze beide 'weergavemodi'.

Smithson legt dit principe uit in relatie tot de nonsite van Pine Barrens: “To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture. (...) A logical intuition can develop in an entirely “new sense of metaphor” free from natural or realistic expressive content. Between the *actual site* in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance.”⁸⁷ Wat Smithson hier beschrijft, doet sterk denken aan een soortgelijke dialectiek die ik eerder beschreef met het oog op zijn *mirror displacements*. De representatie (“the syntactical construct”) en de objecten en locaties als *real things* zijn als illustraties voor de dialectiek van een site of nonsite, die altijd bestaat uit een representatie (zowel fysiek als mentaal) als *the real thing*. Smithson betoogt dat de *displacement* van de materialen uit de buitenlucht naar de museumruimte een wisselwerking tussen de twee plaatsen initieert: “My Non-Sites... take the outdoors and bring it inside in containers. This starts a dialectic. (...) I am using the environment to frame something artificial. In the gallery, History frames Time. Here the reverse happens.”⁸⁸ Maar wat betekent deze dialectiek voor het object en eventueel ook voor het beschouwende subject? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, baseer ik mij deels weer op de theorieën van Potts over de relatie tussen object en beschouwer in de sculptuur.

⁸⁶ Novak, A. (2012): 22.

⁸⁷ Smithson (1968): 364

⁸⁸ Interview met Robert Smithson door John Perrault, 1969, in: R. Hobbs (1981): 120.

Allereerst zou men kunnen beargumenteren dat in Smithsons site/nonsite werken, het fysieke object in de museale ruimte wordt gedestabiliseerd. Dat ligt voor een groot deel aan het feit de bezoeker wordt uitgedaagd zich mentaal te verplaatsen naar een ruimte elders. De bezoeker maakt zich een voorstelling van een locatie, die weliswaar wordt geïnitieerd door de materialen in de museumruimte, maar waarvan de mentale voorstelling zich ook weer (deels) distantieert. Niet alleen het materiële object in de museale ruimte is voor Smithson van belang, maar ook de mentale beleving van de locatie speelt een rol. Novak legt in het artikel over Smithson en Eliasson uit dat de conceptuele aspecten in Smithsons oeuvre niet mogen worden verward met een dematerialisatie van het object (zij spreekt hier voornamelijk over earthworks, maar dit principe is ook goed van toepassing op zijn nonsites): “In Smithson’s view, the tendency to immaterialize the art work threatened to diminish art’s capacity for societal agency by reducing it to important intellectualism or to a formal aesthetics.”⁸⁹ Novak benoemt hier Smithsons angst dat de sculpturen direct worden opgenomen in een kunsthistorische of institutionele context en dat ze daarmee hun maatschappelijke of hun sociale potentie verliezen. In volgende hoofdstuk zal ik daar nog uitgebreider op ingaan. Belangrijk voor de context van de non-site is, dat het niet alleen draaide om een conceptueel doel waarbij het daadwerkelijke sculpturale object elke vorm van (beeldinterne) betekenis verliest, maar dat juist de interactie tussen de fysieke objecten in de museumruimte en de mentale voorstelling twee zijden zijn van de dialectische medaille die samen het sculpturale object in zijn geheel vormen. In een complete dematerialisatie van het sculpturale object lijkt Smithson dus niet echt geïnteresseerd te zijn. Wel zorgt deze uitnodiging tot mentale mediatie er voor dat de daadwerkelijke materiële verschijning van het object niet het sculpturale object vormt, want een deel van het kunstwerk wordt mentaal geconstitueerd. De fysieke representatie valt dus niet geheel samen met de zichtbare gestalte. Door een deel van de focus van de beschouwer te verplaatsen naar een mentale projectie, treedt er een destabilisering op van het fysieke sculpturale object. Het fysieke materiaal moet zijn betekenis delen met een mentale projectie van de toeschouwer. Het fysieke object wordt zo instabieler, want het geniet geen onverdeelde aandacht van de beschouwer.

De instabiliteit zit niet alleen in de verschuiving naar de mentale interactie. Ook wat deze mentale interactie inhoudt, staat voor Smithson en de beschouwers helemaal niet vast. Door de representaties van de sites zo onvolledig of ontoereikend aan de toeschouwer te presenteren, verradt Smithson minder dan hij zou kunnen over de daadwerkelijke locaties in de buitenlucht. Het lijkt alsof hij zijn representaties met opzet onvolledig en *open-ended* laat, zodat de beschouwer in een grote mate gefrustreerd wordt in zijn voorstellingsvermogen. Zoals ik al schreef, zijn de kaarten te algemeen of te sterk geabstraheerd en geven de plateau’s en kasten met geologisch materiaal wel een indicatie van het *soort* terrein, maar niet van het daadwerkelijke terrein. Het is in deze mentale voorstelling dat Smithson de beschouwers de ruimte gunt hun eigen mentale projecties van de locaties de vrije loop te laten gaan. Er is geen goed of fout, want aan een logisch referentiekader ontbreekt het, en daar heeft de kunstenaar voor gezorgd. Het feit dat het voorstellingsvermogen van de beschouwer in deze zin tamelijk veel ruimte krijgt –juist door

⁸⁹ Novak (2012): 37

de onvolledige fysieke representatie in de museale ruimte- impliceert ook een bepaalde emancipatie van de beschouwer. Daarmee lijkt Smithson ogenschijnlijk dus in lijn te liggen met hedendaagse praktijken zoals die van *relational aesthetics* kunstenaars als Tirvanija. Ook hij wil zoveel mogelijk vrijheid aan de beschouwer/deelnemer te geven en laat hen daarom vrij naar eigen inzicht te interacteren. Maar waar in Tiravanija's werk de sociale interactie die het gevolg is van de deelname aan zijn performances zélf het onderwerp van zijn kunst is, is dat bij Smithson niet het geval.

Toch wordt de beschouwer tamelijk vrij gelaten in hoe hij of zij zich vervolgens verhoudt tot de vorm van het kunstwerk zoals dat wordt getoond. In het geval van *Nonsite Oberhausen (Germany)* uit 1968, bijvoorbeeld, wordt er in de installatie verwezen naar een industriegebied in het Ruhrgebied in Duitsland. Weinig beschouwers zullen zich dit gebied direct kunnen voorstellen en daarom karakteriseert Smithson dat gebied, door materiële hoedanigheden uit dat gebied naar de museumzaal te brengen, zoals de kasten met metaalslak die verwijzen naar het soort industrie dat hier wordt bedreven. Daarnaast geven de kaarten een beeld van de door menselijke ingrepen veranderde de natuurlijke omgeving en verwijzen de foto's boven de kaart verwijzen op een meer directe wijze naar Smithsons persoonlijke bezoeken aan het terrein. Dit kan de beschouwer helpen zijn aandacht te vestigen op zowel de fysieke, als ook de temporele en ruimtelijke beleving van het terrein dat Smithson op de foto's afbeeldt. Met deze verknoping van lichaam en geest is Smithson uit op ervaringen zoals deze in de fenomenologie zijn geanalyseerd.

Dat de beschouwer wordt geprikkeld zich een voorstelling te maken van het specifieke industriegebied betekent niet dat de mentale voorstellingen van de verschillende beschouwers allemaal hetzelfde zullen zijn. Sterker nog: waarschijnlijk stelt iedereen zich de locatie op een andere wijze voor –als het überhaupt al mogelijk is een samenhangende voorstelling te maken waarin de verschillende referenties die Smithson in de non-site verwerkt tot een logisch geheel te maken. De onvolledigheid en vormeloosheid van de voor te stellen plek, tast niet alleen de autonomie van de sculptuur aan, maar entameert een beschouwersinteractie of participatie die relatief vrij is, omdat de mentale projecties of invullingen nooit in hun geheel gestuurd of gecontroleerd kunnen worden.

De nonsite als duiding

Een ander aspect dat ik wil bespreken, sluit voor een deel aan bij de hierboven genoemde vrijheid van een mentale invulling van Smithsons werk. Zoals ik al eerder schreef, is de relatie tussen de nonsites en de daadwerkelijke terreinen interessant, omdat ze naar elkaar verwijzen. De wijze waarop dit gebeurt, wordt in veel teksten vaak omschreven als een talige of structuralistische relatie. Kunsthistoricus Lawrence Alloway betoogt in het essay 'Sites/Nonsites' gepubliceerd in *Robert Smithson: Sculpture* van Robert Hobbs, dat de relatie tussen de sites en non-sites een talige aard kent: "However, the relation of Nonsite to Site is also like that of language to the world: it is a signifier and a Site is that which is signified".⁹⁰ Ook in de tentoonstellingscatalogus van *Robert Smithson: Retrospective 1955-1973* in 1999, wordt er ingegaan op de relaties die Smithson suggereert tussen de buitenwereld en de

⁹⁰ Alloway (1981): 41

museumruimte: "He was intensely preoccupied with exploring how the concept of the work could be expanded to include a much broader definition of the relation between an outer and an inner space. Smithson's site/nonsite enters into a mutual mirroring, which refers to 'something' outside the work of art itself."⁹¹ In beide teksten wordt er gesproken over een relatie tussen de binnen- en buitenwereld die door de nonsites wordt gesuggereerd. In het korte essay 'Some Void Thoughts on Museums' van Smithson zelf uit 1967 schrijft Smithson dat een museumbezoek voor hem een kwestie is van 'going from void to void'⁹². Aan het eind van het essay concludeert hij, na te hebben opgesomd hoe in de museumruimte alle werken langzaam de beschouwer afstompen en hoe kunst zijn betekenis verliest wanneer het door het museum *geframed* wordt ("things flatten and fade"), dat het museum een soort verlamme kracht kent: "The museum spreads its surfaces everywhere, and becomes an untitled collection of generalizations that immobilize the eye".⁹³ Het museum is voor hem, kort gezegd dus, een ruimte die de kunst deactiveert of passief maakt en slechts conserveert en opslokt in een 'collectie van generaliseringen'.

Smithson lijkt zich te verzetten tegen de implicaties van een dergelijke institutionalisering en conservering en dat doet hij deels door de museale wijzen van presentatie onder druk te zetten. Kunst uit de 'échte wereld' in een museumruimte plaatsen, is voor hem als het omzetten van tijd in geschiedenis, waarbij geschiedenis wordt opgevat als een historisch narratief van lineaire vooruitgang: "Art history is less explosive than the rest of history, so it sinks faster into the pulverized regions of time. History is representational, while time is abstract (..)".⁹⁴ Een manier om dit proces te omzeilen of tegen te gaan, is voor hem het aantonen van deze arbitraire relatie tussen de echte wereld en de representatie ervan in het museum. Dat poogt hij door middel van de dialectiek tussen de site (het daadwerkelijke terrein) en de nonsite (de museale 'representatie') bloot te leggen.

Ik schreef eerder al dat de relatie tussen beide van een structurele aard is. Het structuralisme is een stroming in de geesteswetenschappen die deel uitmaakte van de zogenaamde 'linguistic turn'; een omslag in het focus van de geesteswetenschap, voor sociologen en filosofen, waarin de nadruk kwam te liggen op de construerende en scheppende rol van taal in onze samenleving. Een van de beroemdste structuralistische linguïsten is de Fransman Ferdinand de Saussure (1857-1913) die een tweeledig systeem in de taal onderkende dat ook ten grondslag lijkt te liggen aan Smithson's praktijken in de nonsite-installaties. In de theorie van De Saussure wordt er bij elk talig teken een onderscheid gemaakt tussen de duiding en het aangeduide (*the signifier* en *the signified*). De duiding bestaat uit één term, die zich echter in een waaier van samenhangende en gerelateerde betekenissen kan ontvouwen. Een netwerk van betekenissen dat wel het aangeduide wordt genoemd. De relatie tussen deze twee aspecten is arbitrair, er bestaat geen logische reden waarom wij een gewas op een stam een boom noemen, het verband tussen het *betekende* en de *betekenaar* is door mensen zelf geconstitueerd.

Ook Smithson lijkt vooral geïnteresseerd in de arbitraire aard van de relatie tussen de

⁹¹ Petersen (1999): 85

⁹² Smithson (1967): 41

⁹³ Smithson (1967): 42

⁹⁴ Smithson (1967): 41

site en de nonsite. Smithson noemde zijn nonsites ‘threedimensional logical pictures’, waarbij hij opmerkte dat het abstracte maar wel juiste weergaves van de sites zijn.⁹⁵ De keuze voor deze termen is interessant. Hoewel Smithson veel kaarten, foto’s en teksten in zijn nonsite-installaties gebruikt, spreekt hij toch van een driedimensionaal karakter. Ik denk dat Smithson met de term driedimensionaal vooral doelde op het algehele driedimensionale karakter van de ruimte van de installatie en de wijze waarop deze zich tot de wereld erbuiten verhoudt, en niet zozeer op de specifieke elementen binnen deze installatie, die zowel twee- als driedimensionaal kunnen zijn.

Smithson spreekt ook over een ‘language of sites’; zijn ruimtelijke sculpturen kunnen op een soort talige manier worden begrepen, lijkt hij te suggereren. De nonsite in het museum kan worden opgevat als een soort aanduiding van het feit dat de daadwerkelijke site ook *bestaat*. Smithson wilde, zoals ook uit het citaat uit zijn essay over musea blijkt, die neutrale ruimtes van het museum, waarin ‘themes without meaning’, ‘multifarious nothings’ en ‘a verity of blanks’ de ruimtes vullen, in aanraking brengen met de sociale maatschappij. Daartoe construeerde hij in het museum installaties die een directe interactie of relatie aangingen met de daadwerkelijke terreinen elders. Niet alleen werd een toeschouwer herinnerd aan de aanwezigheid en rol van de buitenwereld in de totstandkoming van deze installatie; hij of zij kon ook zien dat die museale representatie er niet eens was geweest zonder de elementen uit de ‘echte wereld’.⁹⁶ Deze relatie van de nonsite tot de site komt overeen met de manier waarop er in de semiotiek een relatie wordt herkend tussen *the signifier* –die in de context van Smithsons sculpturen worden gedefinieerd als nonsites- en *the signified*. In het hoofdstuk ‘Sites/Nonsites’ van Lawrence Alloway in *Robert Smithson: Sculpture* merkt de auteur de talige aard van de relatie tussen site en nonsite op: “However, the relation of Nonsite to Site is also like that of language to the world; it is a Signifier and a the Site is that which is signified. It is not the referent, but the language system that is in the foreground.”⁹⁷ Het blijft echter moeilijk te zeggen hoe de relatie tussen site en nonsite zich laat verklaren door een dergelijk structureel en talig system, omdat de relatie tussen de sites/nonsites niet slechts talig is, maar ook materieel. In hoeverre ontvouwen objecten zich in een soortgelijke waaier van mogelijke betekenissen als taal? Het is lastig hier een sluitend antwoord op te geven, want Smithson herkende zelf wel een talige aard van de relatie tussen beiden, zo legt Alloway uit: “Smithson is haunted by the reality of words.”⁹⁸ De nonsite, een driedimensionale abstracte kaart verwijst naar een specifieke plek op aarde, door middel van deze ‘mapping procedure’. Deze plekken zijn echter geen bestemmingen, maar gebieden achteraf: ‘backwaters or fringe areas’. Alloway: “We can distinguish between maps of unknown places and maps of visited terrain. The maps of unknown places are assumed to be real, whereas the maps of know places can be seen as false or incomplete,

⁹⁵ Smithson (1968): 364

⁹⁶ Het is echter wellicht te gemakkelijk om te stellen dat de indicaties in de nonsites, zoals de kaarten of de containers met zand, het bestaan van het daadwerkelijke terrein (de site) garanderen. Een kaart bijvoorbeeld, kan ook een fantasielandschap verbeelden en het zand kan ook uit de museumtuin komen, in plaats van uit Pine Barrens. De relatie tussen het zand en Pine Barrens is dus in zekere zin ook arbitrair; het verband moet gecontextualiseerd worden op te worden opgemerkt.

⁹⁷ Alloway (1981): 42

⁹⁸ Alloway (1981): 42

porous (letting information slip through the scale)."⁹⁹ Het lijkt erop Alloway Smithson's interesse in structuralisme vooral lokaliseert in de inconsistenties van dit systeem.

Smithson gebruikte vaker talige structuren in zijn oeuvre. In het hoofdstuk 'A Heap op Language: Robert Smithson and American Hieroglyphics' in de catalogus van de tentoonstelling *Robert Smithson* van het Museum of Contemporary Art in Los Angeles in het najaar van 2004, betoogt de auteur en literatuurwetenschapper Richard Sieburth hoe Smithson's werk *A Heap op Language* kan worden beschouwd als een demonstratie van het de structuralistische aard van taal (afb. 42). In het feit dat het werk zowel kan worden gelezen als bekeken, herkent hij een dialectische relatie tussen de verschijning van het werk als object en als taal.¹⁰⁰

De manier waarop één signifier tot veel verschillende betekenissen, parafraseringen en contexten kan leiden, heeft voor de nonsites als gevolg dat de beschouwer zich tot een zekere hoogte vrij tot de installatie kan verhouden. Het onderwerp van de mentale voorstellingen wordt dan weliswaar ingegeven door indicatoren in de nonsites, toch kan de mentale voorstelling die men kan maken van het aangeduide terrein, bij elke toeschouwer anders zijn. In feite bevatten de nonsite-installaties signifiers van een uiteenlopende aard. Smithson maakte gebruik van zowel natuurlijke, talige en cartografische of anderzins schematische indicatoren. In de *Nonsite (Oberhausen, Germany)* zijn het plattegronden, houten kasten met metaalslak en foto's, in andere nonsites gebruikt hij onder andere schetsen, zand, kaarten, kiezels en teksten en vaak gebruikt hij verschillende soorten 'containers' zoals aluminium bakken of houten kasten en plateaus. Zoals ik al schreef, zijn de meeste kaarten en plattegronden dermate geabstraheerd, dat ze slechts een beperkt aspect van een locatie in beeld brengen. Sommige kaarten, zoals die van *A Nonsite (Franklin, New Jersey)* uit 1968 (afb. 40) en *Mono Lake Site Nonsite* uit 1969 (afb. 43) zijn bijgesneden en geven nauwelijks logische of samenhangende informatie prijs. Hoewel beschouwers zich wellicht een zekere tactiele relatie tot de site kunnen voorstellen, door middel van de meer natuurlijke materialen als zand, steen en metaalslak, wordt deze fysieke interactie ook direct sterk beperkt door de 'containers' waarin zij bewaard worden. En al wordt de wijze waarop de beschouwers worden gestuurd in hun associaties en interacties in zekere mate beperkt door de aard van de indicatoren, toch laat Smithson de beschouwers vrij om hun eigen mentale voorstellingen en beleving van het kunstwerk te vormen.

Nonsites als institutionele kritiek

Een andere vorm van een geëmancipeerde of beter gezegd sociaal en maatschappelijk betrokken inzet, is wellicht ook te herkennen in de wijze waarop Smithson zijn objecten in het museum presenteert. Hij gebruikt voor zijn nonsite-installaties een indeling die wellicht nog het meeste weg heeft van een natuurhistorische of archeologische museumindeling. De kasten en plateau's doen wat denken aan de manier waarop in dergelijke musea artefacten worden tentoongesteld en bewaard. Eugensie Tsai verklaart in het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus *Robert Smithson* uit 2004 in het MOCA, het Museum of

⁹⁹ Alloway (1981) :42

¹⁰⁰ Tsai, E. & Butler, C. (2004): 219

Contemporary Art in Los Angeles, dat Smithson een voorliefde had voor archeologische en natuurhistorische musea en dat zijn vader zelfs een klein natuurhistorisch museum in hun kelder bouwde, waar hij reptielen en fossielen bewaarde.¹⁰¹ De manier waarop Smithson zijn objecten presenteert als losse artefacten, kent zo nog een interessant aspect. Hij speelt in op de manier van beschouwen zoals die in natuurhistorische of archeologische musea gangbaar is en waarbij bezoekers worden uitgedaagd de industriële en natuurlijke materialen en de foto's en kaarten te beschouwen als artefacten die op zichzelf niet heel veelzeggend of uniek zijn. Sterker nog, het zijn juist vaak objecten die op het eerste gezicht weinig bijzondere eigenschappen hebben die vragen om een museale presentatie. Op eenzelfde wijze krijgen de objecten in nonsites in de museale presentatie opeens een bijzondere lading. Het zijn niet langer louter residuen van een industriële bedrijvigheid, maar artefacten die een fase uit de moderne tijd oproepen. Door objecten uit de 'echte wereld' in de museale ruimte te plaatsen, wordt tijd omgezet in geschiedenis. Ze worden zo opgenomen in een narratief van geschiedenis en vooruitgang. "History is representational, while time is abstract", zo verklaart Smithson in zijn essay "Some Void Thoughts on Museums".¹⁰² Door de objecten die eigenlijk niet in het museum horen maar in de 'echte wereld' juist over te hevelen naar de museale ruimte, worden bezoekers uitgedaagd de dagelijkse, natuurlijke of industriële objecten te zien als belangrijke historisch of natuurhistorische artefacten, alsof ze een moment van de tijd vasthouden, een tijd die voortdurend aan verandering onderhevig is. Het is niet geheel toevallig dat Smithson voor zijn nonsites terreinen kiest die vrijwel altijd onderwerp van (industriële) bedrijvigheid zijn geweest. Het zijn nooit idyllische of onaangeroerde gebieden, maar juist plaatsen waar een sterke dialectiek aanwezig is tussen natuurlijke krachten als verval, erosie en wildgroei en menselijke structurerende en economische bedrijvigheid. Zijn nonsites zijn vrijwel altijd gesitueerd in landschappen die zowel aan menselijke aanpassingen als natuurlijke krachten onderhevig zijn. Zijn interesse in dit soort gebieden komt ook naar voren in een van zijn essays, "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey", dat in 1967 gepubliceerd werd. Hierin betoogt hij op ironische wijze dat voor hem de industriële artefacten of overblijfselen in zijn geboortestreek New Jersey Rome zouden kunnen vervangen als de eeuwige stad: "Had Passaic replaced Rome as The Eternal City?"¹⁰³. In de industriële ruïnes van bruggen, artificiële meertjes en waterpompen herkent hij *ruins in reverse*- ruïnes van monumenten die nog gebouwd moeten worden.¹⁰⁴ De manier waarop hij deze industriële artefacten bespreekt, is bijna poëtisch: hij gebruikt abstraheringen, weidt uit over kleuren, vormen en texturen en zet beeldspraak in, zoals wanneer hij de waterpoelen fonteinen noemt en seksualiseert hij de wijze waarop het water van een pijp naar een 'monstrous sexual organ' (de fontein) leidt.¹⁰⁵

Hij beschouwt in dit essay plaatsen en terreinen die deel uitmaken van onze samenleving en die aan constante verandering onderhevig zijn, maar die nooit worden geclassificeerd als monumenten of als interessante museale objecten. Toch hanteert

¹⁰¹ Tsai (2004):11

¹⁰² Smithson (1967): 41

¹⁰³ Smithson (1967): 74

¹⁰⁴ Smithson (1967): 71-72

¹⁰⁵ Smithson (1967): 71

Smithson een esthetische en abstraherende manier van kijken die normaal gesproken wordt gereserveerd voor een contemplatieve museale kijkervaring.

Smithson neemt feitelijke elementen zoals zand en metaalslak uit de 'echte wereld' en verplaatst ze naar de museumzaal. Daar moeten ze leiden tot een vorm van contemplatie. Ze functioneren niet als autonome, of op de eigen verschijning geconcentreerde objecten (een houding die Smithson deelt met de minimalisten), maar als signifiers voor iets dat elders is gesitueerd (en daarin verschilt Smithson van de minimalisten). Dat elders is een ruimte waarin sociale praktijken en natuurlijke processen van verval plaatshebben. Smithson poogt die in de museumzaal te tonen, zonder zich over te geven aan de museale conventie deze praktijken en processen te historiseren of ze tot geschiedenis te maken. De naar de sites verwijzende nonsites verhouden zich daarmee op kritische wijze tot de omgang met objecten in het museum en de implicaties van de omgang daarmee. Smithson probeert in zijn werk een dialectische relatie tussen 'binnen' en 'buiten' te tonen in een wisselwerking tussen elementen die functioneren als betekenaars (*signifiers*) voor het betekende (the signified), dat men zich echter alleen mentaal kan voorstellen. Hij construeert zo een relatie tussen twee locaties (het museum en een plek elders) die de beschouwer aanmoedigt de wisselwerking tussen het museum en 'de echte wereld' nader te beschouwen. Door de nonsites te laten verwijzen naar de sites, laat hij zien dat de museale representaties altijd afhankelijk zijn van componenten in de echte wereld. Uit de museale ruimte zelf kan geen kunst ontstaan, daarvoor 'lenen' de museale instituties het uit de maatschappij. De geleende objecten worden van de samenleving losgemaakt en tot kunst en geschiedenis gemaakt. Ook Smithsons objecten functioneren deels zo. Zonder de museale representatie zouden ze niet herkend worden als kunstobjecten. Maar door steeds vanuit die museale ruimte de beschouwer zich andere ruimtes te laten voorstellen, wordt de rol van het museum ook bevraagd. Smithson was geïnteresseerd in het ontmantelen van de westerse (kunst-)historische imperatieven en wilde een vorm van kunst propageren die minder in lijn lag met met de narratieven van een lineaire geschiedenisontwikkeling (als een menselijke narratieve constructie) en bijbehorende westerse kunstgeschiedenis. In een artikel waarin kunsthistoricus Gary Shapiro uitweidt over de wijze waarop Smithson de elementen van entropie en dialectiek gebruikt in zijn sculpturen, legt de auteur uit dat Smithson was geïnteresseerd in het vormen van een ander (kunst)historisch paradigma:

"Smithson, the autodidact, read voraciously through philosophy, art history, and cultural theory in order, and arrived at a point where he thought he could bracket Western history and its art. To the meaningful history of art and its imaginary museum Smithson opposed natural history, and its exhibition of geological and evolutionary strata; like Foucault he opted for the fractures, sedimentation and fissured of geology and archeology, rather than the apparent continuities of the Hegelian history of spirit. And like Heidegger he looked to the pre-Socratics and sought a different relation to the earth, not out of nostalgia but as an alternative to the temporality of our philosophical culture's description of itself."¹⁰⁶ Shapiro legt hier uit dat Smithson zich wendde tot filosofische en cultuurtheoretische ideeën. Zijn aandacht voor de talige structuren kan worden herleid tot

¹⁰⁶ Shapiro (1988): 100.

de structuralistisch-linguïstische opvattingen die ook in artistieke kringen bekend werden in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw en de aandacht voor spatiale dialectiek ligt ook in lijn met de *Spatial Turn*; een omslagpunt in het cultuur theoretische, filosofische en sociaalwetenschappelijke debat van grofweg de jaren waarin de aandacht werd verlegd naar een incorporatie van de menselijke en maatschappelijke beleving van ruimte of *space*.¹⁰⁷

In al deze aspecten, zowel de vrijheid van de mentale projecties, de incorporatie van meer dialectische en maatschappelijk geïnvesteerde elementen zoals de industriële landschappen en artefacten en de poging de culturele en museale instituties en voornamelijk de bijbehorende westers-dominantie lineaire narratieven te omzeilen, schuilt de door Shapiro hierboven beschreven weerstand die Smithson poogde te bieden aan de manier waarop zijn kunst kon vervallen in een 'theme without meaning' of een 'verity of blanks' in de ruimte van het museum. Opvallend is dat Smithson zich hierbij liet sturen door contemporaine filosofische en cultuurwetenschappelijke debatten die in zijn kunst steeds op de achtergrond aanwezig zijn.

Hoewel er vraagtekens kunnen worden gezet bij de mate in waarin Smithsons ambities zijn geslaagd, is het wel duidelijk dat nog meer dan zijn spiegelwerken, de nonsites verschillende ideeën uitdragen die alle van doen hebben met de emancipatie van de beschouwer en een destabilisering van het sculpturale object als een autonoom geheel. Waar de spiegelwerken meer geënt waren op een destabilisering van de ruimte van het kunstwerk en de beschouwer en een op meer fenomenologische inslag waarin de ruimtelijke ervaring van de beschouwer een prominente rol krijgt, lijken de non-sites zich meer op het mentale terrein, in uiteenlopende interpretaties en associaties aan de beschouwer te presenteren. Hierin wordt er meer ruimte vrijgemaakt voor een mentale interactie met het object of de installatie, die vanaf het moment dat het een onderdeel wordt van een mentale projectie van de beschouwer, niet meer is te reguleren of structureren door de kunstenaar. De mentale interactie met het sculpturale object, die een prominente rol krijgt, is dus tamelijk vrijgelaten. De autonome rol van het kunstwerk – voor zover daar al sprake van was – wordt verder ondermijnd door deze mentale projectie, omdat de onverdeelde aandacht voor de formele en beeldinterne relaties van beschouwers wordt opgesplitst. Daarnaast veronderstelt Smithson een interactie tussen beschouwer en werk die compleet ingaat tegen het formele ideaal van autonome geslotenheid en formalistische analyse van beeldinterne relaties. Ook met de manier waarop Smithson zijn installatie een interactie aan laat gaan met de maatschappij waarnaar de installatie verwijst, lijkt de kunstenaar de verregaande en regulerende implicaties van de museale omgang met dingen een halt toe te willen roepen.

¹⁰⁷ De term *Spatial Turn* is geïntroduceerd door sociaal geograaf Edward Soja (1940-2015) begin de jaren negentig in zijn boek *Postmodern Geographies* (1989), maar is te betrekken op een tijdspan die loopt vanaf ongeveer de jaren zestig tot nu. De bijdragen van Franse filosofen als Michel Foucault, Henri Lefebvre en Michel de Certeau in dit debat worden beschouwd als belangrijke grondteksten binnen deze context.

Hoofdstuk 2.3 Earthworks

In deze paragraaf tenslotte, zal ik onderzoeken op welke wijze en in welke mate Robert Smithson's sculpturen die earthworks genoemd worden, zich openstellen voor een interactie met de beschouwer en op welke wijze zij zich verhouden tot de ontwikkeling van de (non-) autonome sculptuur die door Potts is beschreven. Ik zal hiervoor allereerst een indruk geven van wat deze earthworks zoal inhouden, om vervolgens over te gaan op enkele belangrijke aspecten waarvan ik vermoed dat ze een waardevolle rol spelen met betrekking tot de beschouwerinteractie.

Zoals uit de vorige twee paragrafen al bleek, zijn er elementen in het sculpturale oeuvre van Smithson die zich verzetten tegen de isolatie van zijn sculpturen in de institutionele museale ruimte. Hij maakt liever werken die een interactie of wisselwerking aangaan met de maatschappij buiten het museum. Zijn earthworks, de laatste projecten die hij uitvoerde voordat hij in 1973 verongelukte, lijken op een voortzetting of omkering van de mechanismen in de nonsites. In plaats van de nonsite in museale ruimte mentaal te transformeren naar een terrein elders, kan de beschouwer de earthworks-sculpturen écht in de buitenlucht bekijken. De earthwork-sculpturen zijn ruimtelijke ingrepen in het landschap. Deze ruimtelijke ingrepen kunnen de vorm aannemen van dammen, heuvels of uitgestorte aarde of asfalt; het zijn allemaal menselijke ingrepen in een bijzonder landschap. De terreinen die Smithson uitkoos voor zijn earthworks, waren geen gangbare locaties voor kunst in de buitenlucht, zoals beeldentuinen of paviljoens. Smithson situeerde zijn earthworks in randgebieden (*fringe area's*)¹⁰⁸ zoals industrieterreinen, steengroeves en watergebieden waar mineralen worden gewonnen. Zijn sculpturen verrezen op plaatsen waar men normaal gesproken geen museale sculpturen zou verwachten, maar waar wel menselijke activiteit is. De earthworks zijn veelal grotere sculpturen die tegelijkertijd ook een ingreep in het al bestaande landschap vormen. De materialen zijn van een natuurlijke of industriële kwaliteit, zoals zand, steen, cement of asfalt. Het bekendste earthwork van Smithson is ongetwijfeld de *Spiral Jetty*; een meterslange spiraalvormige dam die Smithson – met behulp van graafmachines en arbeidskrachten – in de oever van het Great Salt Lake in Utah liet aanleggen (afb. 12). Het water waarin Smithson deze spiraalvormige dam liet aanleggen, zit boordevol zouten en mineralen die de algengroei veroorzaken waardoor het water van het meer rood kleurt. De installatie is in zijn geheel, mits het niet onder het waterpeil verdwenen is, toegankelijk voor toeschouwers. Zij kunnen over de dam naar het midden van de spiraal lopen.

Smithson legde meer constructies aan in de nabijheid van een meer of plas. In Emmen in Nederland bouwde hij ter gelegenheid van de tentoonstelling 'Sonsbeek Buiten de Perken' in 1971 twee andere earthworks: *Spiral Hill* en *Broken Circle* (1971) (afb. 16 en 17). De materialen waren hier geel en zwart zand, water en een ter plekke aangetroffen steen. De *Broken Circle* is een soort dam in de vorm van een gedeconstrueerde cirkel: de buitenste contour van de cirkel is uitgegraven in de oever, waar water naar binnen stroomt. Vanaf de

¹⁰⁸ Tsai & Butler (2004): 21

oever wordt de andere helft van de contour van de cirkel in vorm van een zandstrook in het water doorgetrokken, waardoor de uitgravingen en droogleggingen in hun geheel één cirkel vormen. De *Spiral Hill* bestaat uit dezelfde materialen, waaruit een heuvel is geconstrueerd die in een spiraal omhoog loopt. Met wit zand wordt er in het zwarte zand een pad naar boven afgebakend (afb. 17). De *Circle* en de *Hill* liggen vlakbij elkaar (afb. 44). In feite vormen deze twee kunstwerken samen één geheel.¹⁰⁹ Vandaar dat ik ze in het vervolgen zal aanduiden als één object: *Broken Circle/Spiral Hill*.

Andere earthworks die niet in of aan het water zijn gelegen, zijn bijvoorbeeld de serie *Pours*: projecten waarin Smithson verschillende vloeibare industriële materialen uitstortte in een natuurlijk landschap. Hiervan bestaan drie sculpturen die alle zijn vervaardigd in 1969: de *Glue Pour* in Vancouver, waarin hij een vat lijm uitgoot over een heuvel in een natuurgebied (afb. 14), de *Concrete Pour*, waarin hij cement uitstortte in een heuvelachtig industriegebied in Illinois (afb. 15) en de *Asphalt Rundown*, een project waarin hij hetzelfde mechanisme herhaalde, ditmaal met een stortwagen vol asfalt in een industriegebied bij Rome (afb. 13).

Naast deze *Pours* bestaan er nog twee projecten van een wat uiteenlopendere aard. Een van zijn andere earthworks, *Partially Buried Woodshed* (1970), bestaat zoals de titel al verradt, uit een schuurtje –ditmaal gesitueerd in de nabijheid van de Kent State University in Ohio- dat door de kunstenaar deels onder zand is begraven (afb. 45). In tegenstelling tot de andere earthworks, is deze sculptuur niet echt gesitueerd in een ruraal of industrieel gebied. Het laatste earthwork waaraan Smithson werkte voor zijn door in 1973 was de *Amarillo Ramp*, een grote dam of wal van aarde die is gesitueerd op een boerenerf in Amarillo in Texas, in het drooggelegde gebied van het Tecovas Lake (afb. 46). Dit werk werd door onder anderen Smithsons vriend – de (Post-)Minimalist Richard Serra voltooid nadat Smithson overleed.¹¹⁰

Opvallend is dat Smithson enkele van zijn earthworks ‘uitbreidde’ in museale presentaties. Zijn *Spiral Jetty* bijvoorbeeld, bestaat eigenlijk uit verschillende componenten: de daadwerkelijke sculptuur, maar ook twee schetsen en een film, die in de museale ruimtes tentoongesteld worden (afb. 47 en 48). Dat was ook voorzien voor *Broken Circle/Spiral Hill*. Hiervan bestaan in ieder geval schetsen en ook filmtakes, maar deze heeft Smithson nooit kunnen bewerken of monteren. De schets van Amarillo Ramp wordt door Smithson ook als een op zichzelf staand kunstwerk beschouwd (afb. 49). Ook het project *Asphalt Rundown* kent twee andere componenten: een film waarin de *Pours* van alle drie de projecten aan bod komen en schetsen van het asfalt-project. Van zijn *Concrete Pour* en *Partially Buried Woodshed* maakte hij ook schetsen, die allemaal getiteld zijn en (kunnen) worden tentoongesteld in de museale ruimte. Het is heel goed mogelijk dat Smithson

¹⁰⁹ Hoewel de kunstwerken beiden onderdeel uitmaken van één project dat Smithson in Emmen ondernam, worden de werken in verschillende literatuur aangeduid als twee aparte sculpturen. Op de website van Smithson zelf is dit bijvoorbeeld het geval (www.robertsmithson.com). In de catalogus van de retrospectieve tentoonstelling “Robert Smithson Retrospective: Works 1956 – 1973” uit 1999 worden de werken aangeduid als één kunstwerk: *Broken Circle/Spiral Hill* (1971).

¹¹⁰ Tsai & Butler (2004): 31

ambieerde van elk van zijn earthworks films en schetsen te produceren. Een mogelijke reden voor het feit dat niet al zijn earthworks dergelijke componenten kennen, is wellicht zijn onverwachte dood in 1973. In het artikel 'Models of Spectatorship' vermeldt Novak dat Smithson bijvoorbeeld wel plande een film te maken van *Broken Circle/Spiral Hill* met zijn vrouw Nancy Holt.¹¹¹

Earthworks en de kunstwereld

Het feit dat Smithson er voor zijn earthworks, die ver buiten de museale ruimte zijn gesitueerd, ook voor koos om er museale presentaties van te maken, is bijzonder. Op het eerste gezicht lijkt het alsof zijn deze films en tekeningen op een soortgelijke manier als in de *nonsites*, een relatie tot stand brengen tussen de museale ruimtes en de wereld erbuiten. Waar een nonsite een installatie betreft die uit meerdere componenten bestaat, waaronder elementen die van de site naar de museumzaal zijn gebracht, blijven in dit geval de daadwerkelijke sculpturale objecten echter buiten het museum geplaatst. De relatie tussen de film en de tekeningen en het earthworks elders, is dus veel conventioneeler. Bovendien lijken deze museale componenten het project dat elders is uitgevoerd, eerder te documenteren.

Het is opvallend dat Smithson voor zijn earthworks kiest voor rurale of industriële terreinen. Het zijn hetzelfde soort terreinen waarnaar de kunstenaar verwijst in zijn nonsites. Ook ditmaal lijken de sculpturen vragen op te roepen over de relatie tussen het museum en de buitenwereld, of beter gezegd: tussen het museum en de maatschappij. Smithson had uitgesproken ideeën over de rol van musea. Zo beschreef hij naar het museum gaan als 'a matter of going from void to void'.¹¹² Ook publiceerde Smithson in 1972 een essay in *Artforum*, 'Cultural Confinement' getiteld, waarin hij spreekt over zijn problemen met de culturele instituten zoals musea: "A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world"¹¹³. Hij beschrijft een mechanisme waarin de curator als een soort poortwachter optreedt, die kunst van de rest van de maatschappij afzondert. Vervolgens volgt integratie: "Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement."¹¹⁴

In de bijdrage 'A Lurid Presence: Smithson's Legacy and Post-Studio Art' van Cornelia Butler aan de tentoonstellingscatalogus *Robert Smithson* (2004), schrijft de auteur dat Smithsons praktijken rondom de sites/nonsites en zijn earthworks kunnen worden opgevat als 'a critique of the institution and, even, an investigation into the location of the artist and the site and the nature of labor'.¹¹⁵ Dat komt omdat Smithson niet alleen de rol van het museum

¹¹¹ Novak (2012): 32

¹¹² Smithson (1967):41

¹¹³ Smithson (1972): 154

¹¹⁴ Smithson (1972): 154-55.

¹¹⁵ Butler (2004): 231

of de instituten bevraagt, maar vooral de ‘frames’ die dit soort ruimtes of contexten bieden. Smithson verzet zich hierbij ook tegen het kunstenaarsatelier als locatie van artistieke productie en gaat hieraan voorbij, door juist met zijn *earthworks* ruimtes in de natuur, *fringes area’s*, als locaties van productie gebruiken. Deze locaties worden doorgaans niet opgevat als het centrum van artistieke productie, maar juist als de periferie. Butler haalt voor haar argument een artikel aan van Caroline Jones aan, getiteld “Post-Studio/Postmodern: Robert Smithson and the Technological Sublime”, waarin Jones uitlegt dat Smithson en enkele tijdgenoten niets minder dan een nieuwe visie op kunstenaarspraktijken initieerden: “a revolution in terms of what constitutes an art work that radically reconstitutes, even absents, the artist’s studio as the locus of art production.”¹¹⁶ “The studio, at the very center of modern arts’ claim on authenticity, became re-placed, repositioned as marginal by a new interest in the periphery.”¹¹⁷ In het hoofdstuk ‘Poststudio/Postmodern: Robert Smithson’ uit het boek *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, beschrijft Jones Smithsons praktijken waarin hij het atelier (deels) achterwege laat. In het gehele boek behandelt Jones kunstenaars wiens praktijken ofwel worden gekenmerkt door een mechanisatie van het kunstenaarsatelier, ofwel door een verregaande negatie van het atelier in zijn geheel. In het oeuvre van Smithson zijn beide benaderingen herkenbaar, maar Jones herkent vooral Smithsons interesse in een vorm van kunstproductie buiten het atelier. “Ultimately it would involve a dispersal of the art object and author as well, generating a manner of art production that did not merely mechanize the studio but dissolved it.”¹¹⁸ Toch schrijft Jones even verder dat Smithson wel degelijk gebruik maakte van afgehuurde ruimtes en gebouwen die hij tijdelijk als “studio” gebruikte. Smithson deed dus niet in zijn geheel afstand van het atelier, maar zette wel de relatie tussen de kunstenaar en de modernistische notie van het kunstenaarsatelier onder spanning. Jones beargumenteert dat de ontkenning van het atelier, dat zij in de tekst aangeduidt met de term “nonstudio”, een theoretische positionering is “within a newly valued discourse of postmodernism, indicating that the studio will be denied sole importance as the site of creation of meaning.”¹¹⁹ Ze legt uit dat in Smithsons opvatting het atelier geldt als de bron van modernistische isolatie, een idee dat bestreden moest worden. Deze afwijzing van het atelier relateert Jones vervolgens aan Smithsons opvattingen over de moderne schilder Cézanne, in wiens werk hij een afwijzing van een op het atelier gerichte, formalistische Gestalt herkent: “Where the Cubist claimed Cézanne and made his work into an empty kind of formalism, we now have to reintroduce a kind of physicality; the actual place rather than the tendency to decoration, which is a studio thing, because the Cubists brought Cézanne back into the studio. (...)”¹²⁰ Smithson verweet de cubisten dat Cézannes ‘directe ontmoetingen met het landschap werden vervangen door *studio-based formalism*’,

¹¹⁶ Butler (2004): 228

¹¹⁷ Butler (2004); 228, in: Jones (1996): 275.

¹¹⁸ Jones (1996): 271

¹¹⁹ Jones (1996): 271

¹²⁰ Jones (1996): 273, in: Robert Smithson. “Fragments of a Conversation”, ed. W.C. Lipke. Februari 1969, gepubliceerd in : R. Smithson. *The Writings of Robert Smithson*. P.168.

wat leidde tot de volgens Smithson smakeloze noties over vlakheid en lyrische abstractie van de jaren zestig en zeventig.¹²¹

Smithson beschouwde de negatie van het atelier van de kunstenaar als een ultieme triomf over hetgeen wat hij 'cultural confinement' noemt in een gelijknamig essay uit 1972. Hij beschrijft het moment waarop curatoren en musea een tentoonstelling binnen hun eigen grenzen en context gaan presenteren, in plaats van die van de kunstenaar. Het is het moment waarop de kunstenaar wordt opgenomen in het institutionele systeem van de kunstwereld, met als gevolg dat zijn of haar werk wordt gepresenteerd om het al bestaande narratief van bijvoorbeeld een curator te ondersteunen.¹²² Voor Smithson golden de post-studio praktijken dus ook als een manier om zich te verzetten tegen de museale instituten. Jones gaat nog veel verder in dit hoofdstuk door zijn industriële post-studio praktijken in verband te brengen met het technologisch sublieme en legt uit hoe Smithson hierin verschilt van andere kunstenaars die eenzelfde thematiek hanteren: "In place of the still-centralized iconic and performative versions of Stella's and Warhol's technological sublime, Smithson's decentralized production emerged as a more characteristic of the end of a decade – simultaneously fusing the iconic and performative modes of previous art-making, but dispersing the *site* of this production into decentered peripheries."¹²³ Een wezenlijk verschil herin is dus dat Smithson de locatie van zijn productie ook overhevelt van het centrum (het atelier) naar de periferie.

Het is door zijn nieuwe opvatting over de kunstenaar en het atelier dat Smithson in zijn werk de geïstitutionaliseerde kunstwereld destabiliseert. Smithson verzet zich tegen het traditionele ideaal of de notie van de kunstenaarsstudio als centrum voor artistieke productie door in zijn earthworks direct in het landschap te werken en daarmee locaties van productie te kiezen die zo min mogelijk aansluiten bij het institutionele discours van galerieën, ateliers, musea en agentschappen. In plaats daarvan krijgt hij te maken met aspecten die weinig van doen hebben met dit productiesysteem. Lawrence Alloway schreef daarover in het essay 'Robert Smithson's Development' in *Artforum*, het volgende: "When he came to operate in enlarged dimensions, the conditions of Smithson's work changed drastically. He found himself out of the studio and no longer dependent on middle agents for the handling of his work. With the earth as his medium he had to deal directly with contractors, engineers, realtors, executives and civic officials.. Accompanying this expansion of operations the view he takes of galleries and museums had hardened, from the subtle accommodations of the site-nonsite relationship to what Smithson has described nicely as "a

¹²¹ Jones (1996): 272

¹²² Smithson (1972): 154-155.

¹²³ Jones (1996): 277. Het technologisch sublieme, een term geïntroduceerd door Perry Miller in zijn boek *The Life of the Mind in America: From the Revolution to the Civil War* uit 1965, kan worden opgevat als een voortzetting van het mathematisch sublieme, een begrip van Immanuel Kant. In het boek *The Sublime* van Philip Shaw (2006) wordt het mathematisch sublieme gedefinieerd als een moment waarop de verbeelding wordt overmeesterd door ruimtelijke of temporele grootsheid, die simpelweg te groot is voor ons voorstellingsvermogen om in één keer te bevatten. Deze definitie wordt in het begrip 'technologisch subliem' wordt deze ruimtelijke of temporele grootsheid uitgebreid met technologische grootsheid.

more succinct disclosure of limits.”¹²⁴ Smithson situeert zijn sculpturen dus in een ruimte en poogt daarmee de traditionele kunst- en cultuurinstituten deels te omzeilen. Hij situeert zelfs niet alleen zijn sculpturen buiten de traditionele artistieke ruimte, maar ook zijn werkproces en werkplaats hevelt hij over naar een ruimte die veel meer lijkt te zijn ingebed in de sociale maatschappij dan in een culturele context.

Omdat deze sculpturen –de earthworks- alsnog door middel van de verschillende schetsen en foto’s in het museum worden gepresenteerd, geloof ik niet dat het Smithsons doel was uiteindelijk kunstwerken te construeren die zich geheel onttrokken aan een museale presentatie of een institutionele context. Wel geloof ik dat het aangaan van een interactie tussen museale presentatie en materiële wereld, kan worden opgevat als een wijze om de institutionaliserende werking van musea en galerieën, tegen te werken of te bekritisieren, al is dit minder duidelijk dan in zijn nonsites. De vraag is echter, in hoeverre de earthworks écht kunnen functioneren in een maatschappelijke, niet-geïnstitutionaliseerde ruimte. In het komende hoofdstuk zal ik meer aandacht besteden aan de wijze waarop Smithsons sculpturen –met name zijn earthworks- zich al dan niet openstellen voor een interactieve dialectiek en zich al dan niet verzetten tegen een institutionele *framing*.

Dialectiek

Naast de wijze waarop Smithson in zijn nonsites –en in zekere mate ook zijn earthworks- een vorm van institutionele kritiek leverde op de kunstwereld waarvan hij ook een deel uitmaakte, zijn er nog andere aspecten in zijn werk die duiden op de wens zijn earthworks (deels) te ontkoppelen van de institutionele mechanismen en te situeren in de materiële maatschappij. In de ruimtelijke sculpturen van earthworks zelf spelen talloze ‘interacties’ een rol. Neem bijvoorbeeld het earthwork sculptuur in Emmen, *Broken Circle/Spiral Hill*. Deze sculptuur bestaat uit twee componenten, waarvan *Broken Circle* een diameter van ongeveer drie-en-een-halve meter heeft en *Spiral Hill* iets minder dan twee meter hoog is.¹²⁵ De sculpturen strekken zich enkele meters uit in het landschap. Een belangrijk gevolg van deze schaalgrootte is dat de sculpturen eerder ruimtelijke installaties worden. Het sculpturale object is getransformeerd tot een ruimte of *space*, die door de beschouwers betreden kan worden. Alleen al in dit aspect schuilt een immens verschil met de semi-autonome sculpturen van bijvoorbeeld Brancusi, die –hoewel hij elementen van de omgeving incorporeerde in zijn sculpturen- zijn sculpturen wel presenteerde als in de vorm besloten objecten. De earthworks gaan een stap verder dan de nonsite installaties van Smithson omdat de earthworks toegankelijk zijn voor beschouwer, búten de museale ruimte.

¹²⁴ Alloway (1972): 54

¹²⁵ Het is lastig te bepalen in hoeverre de maten van de sculpturen overeenkomen met de werkelijkheid. Op de officiële website van Robert Smithson (www.robertsmithson.com) worden bij enkele sculpturen, waaronder *Broken Circle/Spiral Hill* maten (in inches) vermeldt, alleen het is mogelijk dat de sculpturen door natuurlijke en menselijke aanpassingen en slijtage in formaat afwijken van de officiële maten.

De earthworks zijn in het échte landschap geplaatst, zoals *Broken Circle/Spiral Hill* die is gesitueerd in een zandwinningsplas in een buitengebied in Emmen. Met écht landschap bedoel ik ook een omgeving waarin er geen menselijke factoren aanwezig zijn die belangrijke natuurlijke elementen zoals wind, regenval, temperatuur en erosie kunnen reguleren. Deze natuurlijke elementen spelen bij *Broken Circle/Spiral Hill*, maar ook bij andere earthworks als *Spiral Jetty* en *Asphalt Rundown* een prominente rol. *Broken Circle* bijvoorbeeld, is sterk onderhevig aan natuurlijke factoren. Als het water hoog staat, kan de sculptuur voor een deel onder water lopen bijvoorbeeld. Daarnaast zorgt de industriële bedrijvigheid in het gebied ervoor dat het landschap en het water rondom de sculptuur constant in beweging is. De vele wisselingen in waterstand en samenstelling van het water oefenen hun invloed uit op de vorm van de sculptuur. Smithson plaatste zijn sculpturen in natuurlijke en industriële terreinen, omdat hier zijn ideaal van het dialectische landschap het best tot zijn recht kwam. In de paragraaf over Smithsons spiegelwerken besprak ik een belangrijk aspect in Smithsons oeuvre, waarvan ik vermoed dat het ook een rol speelt bij zijn earthworks: de dialectische ruimte of het dialectische landschap.

Zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, schreef hij verschillende essays waarin deze notie een belangrijke rol speelde, zoals dat over Frederic Law Olmsted. Ook in de daar aangehaalde artikelen van Shapiro en Novak wordt de term in relatie tot Smithsons werk gebruikt. Novak spreekt bijvoorbeeld van de ‘the idleness of human accomplishments in comparison to the geological forces that have shaped this landscape’ en doelt hiermee op de natuurlijke en menselijke processen die binnen de ruimte van het kunstwerk zelf dialectische relaties aangaan. Shapiro bespreekt de dialectische processen in het oeuvre van Smithson in relatie tot een ander belangrijk begrip in Smithsons werk, entropie. In het hoofdstuk ‘Smithsons Unresolvable Dialectics’ uit *Robert Smithson: Sculpture* van Robert Hobbs (1981) bespreekt Hobbs de verschillende vormen van dialectiek die alle op verschillende wijzen een rol spelen in het oeuvre van de kunstenaar. Hij beargumenteert in dit hoofdstuk ook dat het wellicht niet wenselijk is om al deze dialectische processen met elkaar te verenigen of in verband te brengen, omdat deze complexe relaties inherent zouden zijn aan Smithson’s benadering, die er steeds weer naar streeft om de complexiteit van zaken en mogelijke interpretaties bloot te leggen en te vermengen: “His works usually represent the uneasy conjoining of contradictory systems of thought.”¹²⁶

Ik zou willen beargumenteren dat er in de earthworks in ieder geval op drie verschillende niveaus sprake is van een dialectische aard of inzet van Smithson. Op het eerste, meest globale en afstandelijke niveau, kan er een soort inherente dialectiek worden herkend tussen de geïnstitutionaliseerde kunstwereld en de maatschappij. In het hoofdstuk ‘Return to the Park’ uit het boek *Earthworks: art and landscape of the sixties* omschrijft Suzaan Boettger hoe *Broken Circle/Spiral Hill* in Emmen als een goed voorbeeld kan worden beschouwd van een dialectische ruimte. In de weekenden zou de lokale bevolking het terrein van de sculptuur gebruiken voor recreatieve mogelijkheden, zoals een picknick. Ze

¹²⁶ Hobbs (1981): 19

herkent in deze omgang met de sculptuur “a dialectical exposition of internal relations (the art world) and external relations (society as a working process) interacting in a manifold way.”¹²⁷ Er is dus sprake van een interactie tussen de kunstwereld en de maatschappij: de twee gescheiden ‘systemen’ worden in de ruimte van het kunstwerk samengebracht of gaan een soort synthese aan, aldus Boettger. Ze spreekt hier met name over één project in het bijzonder: de *Broken Circle/Spiral Hill* installatie in Emmen. Deze installatie is alleen toegankelijk op afspraak en de bezichtigingen worden gefaciliteerd door een particuliere firma, De Boer, die tot op vandaag ook het onderhoud van de sculptuur faciliteert. Boettger benoemt echter wel dat nadat enkele bezoekers onzorgvuldig omgingen met het werk, de publieke toegang tot het werk werd ontzegd. Het werk is dus maar voor een bepaalde tijd openbaar toegankelijk geweest. Ook nu nog is het overigens mogelijk een afspraak te maken met de beheerder van de sculptuur, waarna men onder zijn begeleiding het terrein kan betreden. Het is dus niet zo dat de in een directe relatie tot de gewone maatschappij staat, zonder dat er een vorm van culturele bemiddeling (of *framing*) plaatsvindt. Het werk functioneert dus nog steeds binnen de kaders van de institutionele kunstwereld, maar verhoudt zich ook kritisch tot die wereld, zoals ook Boettger beschrijft. Het zijn juist deze relaties, waarin zowel mechanismen van de kunstwereld als de processen van de maatschappij beiden worden uitgespeeld, die als dialectisch kan worden herkend. In *Broken Circle/Spiral Hill* komen verschillende dialectische processen aan de orde. Er is sprake van zowel sterk aanwezige natuurlijke elementen en factoren, als menselijke bedrijvigheid en aanpassingen. Deze natuurlijke elementen zijn evident. In het geval van de *Spiral Hill* bijvoorbeeld, hebben woekerende gewassen zoals bramenstruiken in de loop der jaren de toegang tot de sculptuur regelmatig beperkt (afb. 50). Daarnaast tasten elementen als neerslag, erosie en wind de sculptuur op natuurlijke wijze verder aan. Menselijke bedrijvigheid en menselijke handelingen spelen daarnaast ook een rol. Zoals ik al schreef, werd de sculptuur aanvankelijk ook gebruikt als een terrein voor recreatie, zoals voor picknicks. Dit soort interacties kunnen iets aan de formele structuur van het werk veranderen. Zo wordt het witte spiraalvormige zandpad op de *Spiral Hill* door toedoen van menselijke bewegingen zoals wandelen en rennen, vermengd met het zwarte zand waaruit de rest van de *Spiral Hill* bestaat. Echter, deze vorm van menselijke interactie met de sculptuur is niet de enige. De sculptuur is gesitueerd in een groter gebied dat wordt geëxploiteerd door een particulier bedrijf, de Zand- en Exploitatie Maatschappij Emmen BV. De *Broken Circle* ligt zelfs in hetzelfde water waaruit zand wordt gewonnen. Op verschillende foto’s van de sculptuur zijn nog verschillende graafmachines en zandwinningsinstallaties zichtbaar (afb. 51). *Broken Circle/Spiral Hill* staat dus via deze specifieke locatie in contact met menselijke en industriële processen, die de vorm van het werk ook aantasten. Het is niet vreemd bijvoorbeeld, dat veranderingen in (de samenstelling van) het water in dit gebied, hun weerslag vinden op de formele eigenschappen van de sculptuur. Zo kunnen afgravingen wisselingen in waterstand veroorzaken of de kleur van het water beïnvloeden. Bovendien is de sculptuur zelf ook tot stand gekomen dankzij industriële bedrijvigheid,

¹²⁷ Boettger (2002): 229

waarbij veel zand werd verplaatst en gestort met behulp van machines en arbeidskracht. Er is dus kortom, sprake van een wisselwerking tussen verschillende natuurlijke en menselijke processen en krachten in de ruimte van de sculptuur.

Op deze manier komt de notie van dialectiek overeen met de dialectische aspecten van de nonsites –die gelden als museale representaties—en de daadwerkelijke sites – die kunnen worden beschouwd als een onderdeel van de maatschappij. In zowel de earthworks als de nonsites is er sprake van een dialectische relatie tussen de kunstwereld en de samenleving, lijkt Smithson te willen zeggen. Ik vraag mij echter af in hoeverre deze opvattingen écht betekenden dat beschouwers op een meer geëngageerde wijze in het sculpturale object een rol spelen. Met het oog op Boettgers opvatting van de dialectische aspecten in *Broken Circle/Spiral Hill*, kan er tot nu toe alleen worden gezegd dat recreatieve gedragingen van bezoekers in de sculpturale ruimte voor haar lieten zien dat het bewaken van deze afstand ('niet aanraken'), zoals het museum dit impliciet en expliciet aan bezoekers oplegt, hier niet wordt nageleefd. *Broken Circle/ Spiral Hill* geldt in deze zin wellicht meer als een demonstratie als een echte belichaming van het dialectische ideaal.

Echter, in navolging van Hobbs zou ik willen beargumenteren, dat deze bezoekersgedragingen niet de enige manier zijn waarop dialectische processen in de earthworks een prominente plaats innemen. Zoals ik al schreef, bestaan veel earthworks niet alleen uit sculpturen in de buitenlucht, maar ook uit enkele museale componenten. Hoewel dit niet het geval is voor alle earthworks –*Glue Pour* bijvoorbeeld- maakte Smithson vaak een schets van de sculptuur die hij wilde realiseren. Dit zijn voor hem niet 'slechts' schetsen. De schetsen zijn getiteld en gedateerd en werden in de museale ruimte of in galeries tentoongesteld. Smithson beschouwde ze als deel uitmakend van het totale kunstwerk. Datzelfde geldt voor de film van de *Spiral Jetty*, waarin het werk onder andere vanuit een helikopter wordt gefilmd en beschouwers het object dus zien vanuit een gezichtspunt dat ze zelf nooit zouden kunnen innemen. De film biedt dus een geheel andere perceptie van de sculptuur (afb. 48).

Men zou kunnen zeggen dat de earthworks grofweg drie componenten kennen. Als we bijvoorbeeld kijken naar de *Spiral Jetty*, dan bestaat dit kunstwerk uit een fysiek sculpturaal object, maar ook maken twee schetsen, *Spirals* (1970) en *Spiral Jetty in Red Salt Water* (1970) (afb. 47) onderdeel uit van het kunstwerk, evenals de film *Spiral Jetty* (1970) (afb. 48). Deze visie wordt bijvoorbeeld ook aangehaald in het hoofdstuk 'Spiral Jetty' in de tentoonstellingscatalogus van *Robert Smithson: retrospective works 1955-1973*, waarin de auteur een citaat aanhaalt van curator R.A. Sobieszek. "It is impossible to separate *Spiral Jetty*, the earthwork, from *Spiral Jetty*, the film and 'The Spiral Jetty', the essay originally published in *Arts of the Environment*..."¹²⁸ Anette Østerby, de auteur van dit hoofdstuk, legt uit dat er een neiging was om *Spiral Jetty* als een werk te beschouwen dat zich via verschillende media uitdrukt. *Spiral Jetty* kan ook wel worden beschouwd als een 'picto-

¹²⁸ Citaat in: Østerby (1999): 49

photographic-filmic-tekst".¹²⁹ Østerby verzet zich tegen deze benadering en focust zich primair op het earthwork, omdat dit meer in lijn zou liggen met de literatuur over dit onderwerp uit de jaren zeventig.¹³⁰ Toch denk ik dat het interessant kan zijn om de eerste benadering ook te onderzoeken, want hoewel het earthwork door Østerby wellicht wordt gepresenteerd als het échte kunstwerk, is het ook te eenvoudig om de andere componenten simpelweg af te schrijven als secundaire informatie. De schetsen en de films gelden niet als addities, die bijvoorbeeld als in een film informatie geven over het werkproces tijdens de realisatie van de fysieke sculptuur, maar als aparte componenten van één groter geheel. In de film van *Spiral Jetty* bijvoorbeeld, wordt de sculptuur op een tamelijk unieke wijze in beeld gebracht. De beschouwer ziet *Spiral Jetty* vanuit een geheel ander perspectief, namelijk vanuit de lucht, waardoor de spiraalvorm in één oogopslag en op een kleinere schaal zichtbaar is. Smithson biedt via zijn film dus andere vormen van waarneming of gewaarwording van *Spiral Jetty*. De presentaties van *Spiral Jetty* in de museale ruimte dienen dus niet alleen een illustratief doel. Toch is het wellicht te gemakkelijk om de schetsen en de film direct op te vatten als gelijkwaardige componenten van het earthwork. Zo blijkt uit het citaat van Sobieszek dat hij het essay 'The Spiral Jetty' uit 1972 ook rekent tot een component van de sculptuur. Dat lijkt mij problematisch, omdat het earthwork, de film en de schetsen van *Spiral Jetty* allemaal al in 1970 zijn gerealiseerd, terwijl het essay pas twee jaar later verscheen. De andere verschijningsvormen van *Spiral Jetty*, de film en de twee schetsen, zijn daarentegen wel tegelijk met het earthwork geproduceerd. De storyboards die Smithson voor het maken van de film maakte bijvoorbeeld, werden tijdens het maken van de film constant door Smithson aangepast om niet af te wijken van de film. Hieruit blijkt dat Smithson deze componenten niet slechts als voorstudies, maar als parallelle werken beschouwde.¹³¹ Het is mogelijk dat Smithson zijn schetsen van de sculptuur ook op eenzelfde manier beschouwde, maar Østerby gaat niet verder op in. Toch zou ik willen beargumenteren dat het wel mogelijk is dat Smithson zijn films en schetsen beschouwde als parallelle werken van het earthwork *Spiral Jetty*. Een mogelijke verklaring hiervoor biedt het begrip dialectiek, dat in Smithsons gehele oeuvre een prominente rol inneemt.

Voor Smithson geldt dialectiek als een manier om dingen of objecten in relatie tot elkaar te zien, of beter gezegd: als een manier van kijken die oog heeft voor de verschillende aspecten die bijdragen aan de ervaring van een object. Smithson herkent in de ervaring van ruimtes of objecten allerlei dialectische processen die voortkomen uit de uiteenlopende wijzen waarop zowel een fysieke als mentale gewaarwording van een *space* of object tot stand komt. De museale voorstellingen en het fysieke object kunnen worden opgevat als twee zijden van deze dialectische medaille. Het sculpturale object krijgt in de museale

¹²⁹ Østerby (1999): 49

¹³⁰ Østerby (1999): 49. In het hoofdstuk 'Spiral Jetty' in de tentoonstellingscatalogus van *Robert Smithson: retrospective works 1955-1973* schrijft Anette Østerby dat het werk afwisselend wordt opgevat als één kunstwerk dat uit drie componenten bestaat, of als de sculptuur *Spiral Jetty*, waarvan ook schetsen en foto's bestaan die geen inherent onderdeel uitmaken van de installatie. Zij kiest zelf voor de tweede benadering.

¹³¹ Østerby (1999): 51

ruimte vorm door de mentale voorstelling en in de natuurlijke ruimte speelt de fysieke confrontatie met het object een belangrijkere rol. De mentale en fysieke objecten vullen elkaar niet aan en ze doen ook geen afbreuk aan elkaar. Ze presenteren slechts het bestaan van een zowel mentale conceptie van een ruimte als een fysieke gewaarwording van diezelfde ruimte. De verschijningsvormen van *Spiral Jetty* gelden als verschillende componenten van het gehele kunstwerk. Hierin speelt de notie dat mentale en fysieke gewaarwording een interactie aangaan. De beschouwer krijgt via de museale presentaties de mogelijkheid een mentale conceptie van de sculptuur te ontwikkelen, terwijl hij of zij in de fysieke ruimte van het earthwork juist meer bewust wordt van de ruimtelijke, op de tactiele materie gerichte en fenomenologische aspecten die de waarneming van het sculpturale object bepalen.

Smithsons ideeën waren schatplichtig aan die van anderen. Zoals ik eerder al schreef, was Smithson bovenmatig geïnteresseerd in onder andere culturele studies, filosofie en de sociale wetenschappen. Hij leunde sterk op marxistische uitgangspunten, zoals het dialectisch materialisme van Marx en Hegel en leek, zoals ik in de paragraaf over de spiegelwerken al vermeldde, ook geïnteresseerd in een meer fenomenologische benadering van de totstandkoming of ervaring van objecten. Smithsons splitsing van het earthwork in een fysieke en mentale component, kan worden verduidelijkt via de ideeën van Henri Lefebvre, waarmee Smithson ook bekend leek te zijn.¹³² In het werk van de neomarxistische Franse filosoof en socioloog Henri Lefebvre (1901-1991) wordt er veel aandacht besteed aan de manier waarop mensen zich verhouden tot de ruimte om hen heen. Hij wordt beschouwd als een grondlegger van de *spatial dialectics*, een sociologische en filosofische benadering van de productie van *space*: het idee dat een ruimte of plaats (space) zelden neutraal is, maar wordt geproduceerd en gekenmerkt door de sociale processen die daarbinnen plaatsvinden. Hierbij is er aandacht voor de natuurlijke, mentale en sociale componenten die er een rol in spelen. Het idee van ruimte of space bood hem een methode om de sociale wereld te kunnen bestuderen. Aan het eind van zijn carrière werkte hij naar een begrip van ruimte toe waarin de aandacht was gericht op drie componenten die een rol spelen bij de totstandkoming van een ruimte: de zogenaamde 'spatial triad'. Lefebvre suggereert dat ruimte fundamenteel is voor onze ervaringen van de wereld en dat elke ervaring tot voortkomt uit een wisselwerking van drie componenten: *conceived space*, *perceived space* en *lived space*.¹³³ Deze begrippen laten zich lastig vertalen naar het Nederlands, maar ik zal ze later in deze paragraaf verder uitwerken.

Lefebvre's opvattingen van ruimtelijke praktijken sluiten zeer goed aan bij Smithsons algehele interesse voor een filosofische benadering van ruimte die is gegrond in de *Spatial Turn*. Al kan ik niet uitgebreid ingaan op de filosofische achtergrond van Lefebvre's

¹³² In de tentoonstellingscatalogus *Robert Smithson* (2004) van Tsai en Butler is een index met boeken uit Smithsons persoonlijke bibliotheek opgenomen. O.a. boeken en artikelen van fenomenoloog Edmund Husserl, Theodor Adorno, Edmund Burke stonden in Smithson boekenkast, evenals het werk *Dialectical Materialism* van Henri Lefebvre uit 1969.

¹³³ Lefebvre (1991): 38-39.

opvattingen van ruimte, toch kunnen die bijdragen aan een beter begrip van Smithsons earthworks.¹³⁴ Ik zou willen beargumenteren dat Lefebvre's *Spatial Triad* een opvatting van de dialectische ruimte bevat, die in lijn lijkt te liggen met Smithsons splitsing van het earthwork in een mentale en fysieke component. Lefebvre onderscheidt in de totstandkoming van een ruimte drie verschillende processen of krachten die een interactie aangaan. Met zijn notie 'conceived space' doelt hij op een begrip van ruimte dat van doen heeft met de manieren waarop het gebruik van de ruimte door 'scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers' gepland wordt. Lefebvre omschrijft het als een ruimte die slechts als concept bestaat.¹³⁵ Deze notie van *conceived space* laat zich goed lenen om van de rol van de schetsen van bijvoorbeeld *Spiral Jetty* in de totstandkoming van het gehele sculpturale object te verklaren. De schetsen representeren een opvatting van ruimte die het meest van doen heeft met de voorgestelde ruimte. Smithson, de *planner of social engineer* van dit project, toonde zijn visie van de *Spiral Jetty*, alvorens die gerealiseerd werd, in een schets op papier: de *Spiral Jetty* als concept. Een ander onderdeel, het fysieke sculpturale object, laat zich het beste verklaren met de notie van *perceived space* en het betreft zich op de manieren waarop de ruimte wordt gebruikt en gaat over wijzen waarop productie en reproductie een rol spelen. Het is de ruimte waarin de sociale posities van de deelnemers van deze ruimte worden gedefinieerd en deze posities tegelijkertijd de uitgangspunten vormen voor de productie of totstandkoming van nieuwe sociale relaties. Met relaties bedoelt Lefebvre een aantal verschillende dingen: de sociale relaties van reproductie, die zich centreren rondom de seksen, verschillende leeftijden en de specifieke organisatie van het gezin, maar óók de productierelaties, waarmee hij doelt op de verdeling van arbeid en de hiërarchische organisatie van een samenleving die hiermee gepaard gaat. Deze twee soorten 'relaties' zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en spelen beiden een rol in de *spatial practice*.¹³⁶

Tenslotte is er nog een derde component, de film *Spiral Jetty*. Lefebvre's vorm van *representational space of lived space* geeft een weergave van een mogelijke wijze waarop de ruimte van het sculpturale object kan worden waargenomen en representeert de manier waarop een ruimte beleefd en geleefd wordt. Smithsons deels vanuit een helikopter opgenomen film, toont ons echter een vrij uitzonderlijke vorm van beleving en 'geleefd' kan men de ruimte in het zoutmeer in Utah nauwelijks noemen. Toch hebben we in het museum van doen met een 'representational space' waarin de waarneming van de ruimte door filmische beelden wordt gearticuleerd. Een van de belangrijkste noties van *The Production of Space* is dat deze drie onderdelen van de 'triad' in een constante dialoog of wisselwerking met elkaar verkeren, met als gevolg dat deze aspecten nooit tot één statische categorie

¹³⁴ De spatial turn geldt als een pivotaal punt in o.a. de sociologie en filosofie waarin de aandacht werd verlegd naar de rol van *place en space* in de totstandkoming en verdeling van (machtsstructuren in) het dagelijks leven. O.a. Edward Soja, Henri Lefebvre, Michel de Certeau en Michel Foucault staan bekend als toonaangevende auteurs in deze context. Hun invloed reikte van o.a. sociologie naar geografie, literatuurkritiek en de psychoanalyse.

¹³⁵ Lefebvre (1991): 38

¹³⁶ Lefebvre (1991): 32

terug gebracht kunnen worden.¹³⁷ Lefebvre's categorieën kunnen zeker niet zonder meer van toepassing worden verklaard op Smithson's kunstwerken, maar toch heeft Smithson een soortgelijke opvatting van *space* of ruimte, waarin plaats is voor zowel een mentale als een fysieke perceptie en de conceptie van een bepaalde ruimte. Een object of ruimte in deze zin bestaat dus niet alleen in een fysieke realiteit, maar ook de mentale concepties spelen een prominente rol in de productie en de ervaring van het sculpturale object. Het is deze dialectische aard van een ruimte, die dus zowel mentaal als fysiek bestaat, die ook ten grondslag ligt aan Smithson's earthworks.

Tenslotte is er naar mijn mening nog een andere vorm van dialectiek te herkennen in de earthworks. Deze vorm is veel meer geënt op de fysieke materie van het object en heeft weinig van doen met de wisselwerking tussen de kunstwereld en de maatschappij of met de verschillende wijzen waarop een ruimte mentaal en fysiek tot stand komt. In de earthworks vinden ook in de fysieke materie van het sculpturale object allerlei dialectische processen plaats.

Smithson was een bewonderaar van de geschriften van Uvedale Price, William Gilpin en Frederic Law Olmsted. Zij schreven over verschillende vormen van landschapskunst en vooral de eerste twee auteurs verbonden aan deze verschillende vormen ook kwalificaties. Zonder uitgebreid verder te gaan op de verschillende kwalificaties zoals 'sublime' of 'beautiful', kwalificeerden zij het dialectische landschap, waarin natuurlijke en menselijke krachten en veranderingen een samenspel aangaan, als *picturesque*. Voor deze auteurs gold de synthese die uit de natuurlijke en menselijke invloeden tot stand komt, als *picturesque*. Smithson herkent hierin ook een ideaal van dialectiek. In het essay 'Frederic Law Olmsted and the Dialectical Landscape' spreekt Smithson zijn bewondering uit over deze auteurs, die hij herkent als "forerunners of a dialectical materialism applied to the physical landscape(...)".¹³⁸ Zonder verder in te gaan op Smithson's hantering van de term dialectical materialism – wat een interesse verraadt in de marxistisch-hegeliaanse filosofie die aan veel van zijn ideeën ten grondslag ligt – is de term dialectiek wel betekenisvol.¹³⁹ Smithson beschouwt dialectiek als een 'way of seeing things in a manifold of relations, not as isolated objects'.¹⁴⁰ In een dialectische benadering -van materie of ruimte - worden interne contradicties die een synthese aangaan, als uitgangspunt genomen. In de landschappen die Gilpin en Price als *picturesque* beschouwen, komt deze synthese voort uit de contradicties tussen de menselijke ingrepen in het landschap, zoals gebouwen en infrastructuur en de natuurlijke elementen, waarin verval en slijtage een belangrijke rol spelen.

Het is niet heel lastig om dit uitgangspunt ook in de earthworks gereflecteerd te zien. Door de sculpturen te situeren in een landschap waarin zowel menselijke processen, zoals

¹³⁷ Lefebvre (1991): 14-16.

¹³⁸ Smithson (1973): 160.

¹³⁹ In het artikel 'Entropy and Dialectic: The signatures of Robert Smithson' (1988) maakt kunsthistoricus Gary Shapiro een opsomming van enkele filosofische en theoretische interesses van Smithson: de geschriften van o.a. Jacques Derrida, Michel Foucault, Martin Heidegger en Georg Hegel worden genoemd.

¹⁴⁰ Smithson (1973): 160

industriële bedrijvigheid en recreatie, als natuurlijke elementen zoals weersfactoren, kristalvorming, corrosie en erosie een samenspel kunnen aangaan, incorporeert hij het dialectische aspect van tegenstrijdige krachten of elementen die een synthese aangaan. De earthworks belichamen deze synthese – of ze zijn in elk geval elk moment van elke dag onderhevig aan het samenspel van menselijke en natuurlijke krachten, wellicht zonder dat ze tot een definitieve synthese komen. Juist doordat Smithson zijn sculpturen in niet-museale ruimtes of contexten plaatst, krijgen zijn sculpturen de mogelijkheid de elementen hun natuurlijke gang te laten gaan. In de museale ruimte is er geen manier waarop bijvoorbeeld wind en neerslag op dezelfde wijze hun sporen kunnen nalaten op een earthwork als in de buitenlucht. Smithson plaatste veel van zijn sculpturen bewust in een industrieel landschap, omdat hij hierin zijn idee van dialectiek tot uiting kan brengen. In het artikel ‘Models of Spectatorship’, haalt Novak een uitspraak van Smithson over zijn project in Emmen aan: “A work on this scale, doesn’t end with a ‘show’. It has a way of generating continual movement. Museum shows often neutralize art by taking it out of society – out of circulation- by rendering it ‘abstract’ and ineffective.”¹⁴¹ Smithson verklaart dat zijn sculptuur in *continual movement* is. Hierin schuilt een dialectische opvatting van de ruimte van zijn sculptuur. Hij herkent geen vast of statisch object, maar een sculptuur die aan constante kleine veranderingen, ingrepen en slijtage onderhevig is.

Een goed voorbeeld hiervan is wederom zijn beroemde *Spiral Jetty*. Dit werk is aan verschillende processen onderhevig. Allereerst is het gesitueerd in een landschap dat tot op de dag van vandaag ook nog functioneert als een industrieel gebied waar mineralen worden gewonnen.¹⁴² Er is dus nog volop bedrijvigheid aanwezig op de locatie van de *Spiral Jetty*, al is de sculptuur vanzelfsprekend niet direct onderhevig aan deze industriële processen. Naast de industriële processen, is er ook sprake van menselijke aantasting van de sculptuur. Bezoekers mogen de dam namelijk betreden en er in zijn geheel over heen lopen. Hoewel dit een tergend langzaam proces betreft, zijn de effecten van slijtage door de bewegingen van de beschouwers, wel degelijk een onderdeel van het dialectische proces. Daarnaast speelt de industriële bedrijvigheid in het landschap van de Great Salt Lake ook een rol. De sculptuur is gesitueerd in een groter omliggend gebied dat door één van zijn toepassingen – een industriegebied waar zout en vis wordt gewonnen en gevangen – altijd onderhevig is aan menselijke aanpassingen. Daarnaast is het werk zelf natuurlijk ook tot stand gekomen met behulp van menselijke processen en arbeidskracht. De *Spiral Jetty* is gerealiseerd met behulp van 6650 ton aan aarde, stenen en zand, stortwagens, bulldozers, tractors en ingehuurd arbeidskrachten.¹⁴³ Andere componenten die een wisselwerking aangaan met de menselijke processen, zijn de natuurlijke processen. *Spiral Jetty* is in de loop der jaren bijvoorbeeld bedekt geraakt met een laag zoutkristallen, die afkomstig zijn uit het roodgekleurde

¹⁴¹ Novak (2012): 38, in: Gregoire Muller. ‘The Earth, subject to cataclysms, is a cruel master.’, in: *Arts Magazine*. Vol. 46, nr 2 (November 1971) p. 37.

¹⁴² Gevestigd bij het Great Salt Lake is de Great Salt Lake Minerals Corp., een bedrijf dat op grootschalige wijze mineralen uit het water wint. Daarnaast is er ook een redelijk grote industrie rondom het meer die zich bezighoudt met het vangen van pekelgarnaaltjes, Great Salt Lake Brine Shrimp Cooperative, Inc.

¹⁴³ Østerby (1999): 51

mineraalwater van het Great Salt Lake (afb. 52). Het zand en de stenen van de dam zijn dus in de loop der jaren aangetast door het natuurlijke proces van kristalvorming, dat een gevolg is van de verdamping van het zoute water.¹⁴⁴ Daarnaast laten natuurlijke processen als erosie, neerslag, wind hun sporen achter op het werk. De *Jetty* is bijvoorbeeld ook verschillende jaren onder water verdwenen als gevolg van een hoog waterpeil. Dit zijn factoren waarop de kunstenaar, nadat het werk in de natuurlijke ruimte is geconstrueerd, nauwelijks nog invloed op kan uitoefenen. Dat is ook waar Smithson op doelde toen hij sprak over een kunstwerk dat in een *continual movement* is: het gevolg van inherente dialectische processen.

Entropie

De vraag is nu, waar deze dialectische processen toe kunnen of mogen leiden. Ze krijgen niet louter vrij spel in de earthworks met als doel alleen de dialectiek van menselijk handelen en natuur bloot te leggen die aan de sculptuur ten grondslag ligt. Smithson schreef enkele essays waarin hij sprak over het begrip entropie. Het begrip is afkomstig uit de natuurwetenschappen en staat ook wel bekend als de Tweede Wet van de Thermodynamica. Met deze term wordt de mate aangeduid waarin bruikbare energie wordt omgezet in onbruikbare energie —warmte— binnen een bepaald gesloten systeem.¹⁴⁵ Het geldt tevens als een aanduiding voor de mate van chaos of willekeur in dit gesloten systeem. Smithson was vooral geïnteresseerd in wat dit betekende voor de uiteindelijke oplossing of opheffing van die gesloten systemen door entropie. Smithson voorzag een apocalyptisch wereldbeeld, als de entropische processen vrij spel krijgen, dat hij verwoordde in het essay 'Entropy and The New Monuments' uit 1966: "(...)The Second Law of Thermodynamics, which extrapolates the range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness."¹⁴⁶ Smithson herkent dus een soort onomkeerbaar eindpunt, de ultieme synthese, van deze processen, met als gevolg een compleet uiteenvallen van de gescheiden systemen. Wat Smithson verstond onder dit entropische proces, legde hij eens uit aan de hand van een vergelijking met een zandbak in het essay "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey". Het gaat als volgt: neem een zandbak, voor de helft gevuld met zwart zand, de andere helft bestaat uit wit zand. Laat vervolgens een kind in één richting rondjes rennen in deze zandbak: de aparte delen van zwart en wit zand raken snel vermengd, met als resultaat een zandbak met grijs zand. Dit proces is niet terug te keren, zelfs niet wanneer je het kind vervolgens in de andere richting hetzelfde aantal rondjes laat rennen.¹⁴⁷ Ik ben van mening dat de notie van entropie ook een belangrijke rol speelde voor de constructie van Smithsons earthworks. De sculpturen zijn niet gebouwd om een eeuwigheid te blijven bestaan; ze zijn juist geconstrueerd om zoveel

¹⁴⁴ Tsai & Butler (2004): 97

¹⁴⁵ Warmte geldt hier als onbruikbare energie omdat het niet meer omgezet kan worden in een andere vorm van energie. Het geldt in deze zin als een soort eindpunt van energie.

¹⁴⁶ Smithson (1966): 11

¹⁴⁷ Smithson (1967): 74

mogelijk ruimte te laten voor de dialectische processen. In het hoofdstuk 'Sensuous Ethos' verklaart de kunstcriticus Per Boym dat Smithson's earthwork *Partially Buried Woodshed* (afb. 45) kan worden beschouwd als hét entropie-earthwork van Smithson. Het werk werd gerealiseerd op het terrein van de University of Kent in Ohio, nadat een eerder plan om modder uit te storten door de ijzige winterkou niet kon worden gerealiseerd.¹⁴⁸ In plaats daarvan besloot hij een gebouw deels te gaan begraven, wat resulteerde in *Partially Buried Woodshed*. Met een schuifwagen stortte hij aarde op het dak van een houtschuurtje, net zolang tot het dak instortte en het skelet van het gebouw zichtbaar werd. De kunstenaar gaf de universiteit toestemming het schuurtje op een natuurlijke wijze verder te laten vervallen en vergaan, zodat de dialectische processen vrij spel kregen.¹⁴⁹ Smithson lijkt dus vooral geïnteresseerd in het op elkaar inwerken van de aanvankelijk gescheiden systemen, met wanorde en chaos als gevolg. De verschillende menselijke en natuurlijke processen en factoren dragen uiteindelijk bij aan de aantasting, oplossing of transformatie van de materie van het sculpturale object. In het geval van de *Woodshed* bijvoorbeeld, zou het materiaal van het schuurtje aanvankelijk verdwijnen onder de aarde, door toedoen van menselijke (industriële) handelingen. Uiteindelijk zou het schuurtje niet meer te zijn onderscheiden van deze aarde, door toedoen van natuurlijke processen zoals verrotting. De gesloten systemen van de industriële bouwmaterialen en ruimte van het schuurtje, en de natuurlijke ruimte en de materie van het zand die uiteindelijk vermengd raken, kunnen wellicht ook worden opgevat als een versmelting van cultuur (de menselijke hand) en natuur, een aspect van Smithson's praktijken dat verder wordt toegelicht in het hoofdstuk 'Nurture and Nature' in *Earthworks: art and landscape of the sixties* van Boettger.

Ook in de verschillende *Pours* die Smithson realiseerde, kunnen deze entropische elementen worden herkend. Een goed voorbeeld is wellicht het earthwork *Asphalt Rundown*, dat Smithson realiseerde in een industriegebied buiten Rome. In dit project maakte hij ook gebruik van een stortwagen. Ditmaal stortte hij een vrachtlading asfalt uit over de helling van een steengroeve, dat vervolgens in smalle stroompjes naar beneden droop en langzaam verhardde. Het asfalt vermengde zich deels met de stenen, kiezels en aarde die aanvankelijk het terrein bedekten (afb. 53). Op den duur is het een natuurlijk gevolg dat het verharde asfalt zal breken, scheuren en korrelen, waardoor het zich na tientallen jaren op een soortgelijke wijze als in de zandbak-metafoor, kan vermengen met de natuurlijke materialen die in de groeve aanwezig zijn.

Het uiteindelijke gevolg van de dialectische processen in (veel van) zijn earthworks, is dat de werken dus min of meer oplossen in hun omgeving. Een ander belangrijk punt in de notie van entropie is de onvaste staat van materialen en objecten, die het gevolg is van de dialectische interactie tussen de menselijke en natuurlijke aanpassingen die altijd blijft plaatsvinden. Smithson lijkt dus van mening dat al het materiaal in zijn earthworks constant kleine transformaties ondergaat, wat betekent dat het werk dus geen vaste kern of vorm

¹⁴⁸ Boym (1999): 38

¹⁴⁹ Shinn (1990): 2, in: Gidzen, A. "Partially Buried Woodshed: A Robert Smithson Log", in: *Arts Magazine Special Issue: Robert Smithson*. (Mei 1978.) P. 118.

kent. Het sculpturale object of de sculpturale ruimte is onvast en instabiel, omdat de earthworks zich in een vrij letterlijke zin openstellen voor interacties en aanpassingen van 'buitenaf'. Het kunstwerk wordt dus niet door zijn fysieke materie begrensd en het krijgt de mogelijkheid zich zowel fysiek te transformeren als een relatie aan te gaan met andere entiteiten, zoals de beschouwers en natuurlijke factoren als wind.

Wat er op deze manier –op een vrij subtiële wijze—lijkt te gebeuren, is dat de grenzen van het sculpturale object vervagen. Waar houdt de fysieke entiteit van het sculpturale object op, als deze constant wordt aangetast door factoren die niet inherent zijn aan de sculptuur, maar juist behoren tot menselijke of natuurlijke processen? Ook de notie van entropie roept soortgelijke vragen op over de (vaste) vorm van het sculpturale object. Neem bijvoorbeeld de *Partially Buried Woodshed*. Deze is helaas in 1984 definitief afgebroken –het entropische proces heeft zich dus nooit in zijn volledigheid kunnen voltrekken – maar wat als dit wel was gebeurd, zoals Smithson beoogd had? ¹⁵⁰ Op den duur zou er geen sculpturaal object meer over zijn, of beter gezegd: dan zou het sculpturale object niet meer te zijn onderscheiden van de aarde waaronder het aanvankelijk begraven werd. Dat is ook waar Smithson op doelde toen hij sprak over entropie: *an all-encompassing sameness*. Dat betekent ook Smithson aan het eind van de dialectische rit geen helder onderscheid meer maakt tussen de omgeving, de sculptuur en wellicht ook de beschouwer.

Entropie en fenomenologie

Het lijkt tenslotte interessant de fenomenologische aspecten in Smithsons earthworks wat nader te beschouwen. Het werk *Broken Circle/ Spiral Hill* leent zich hier goed voor. Zoals ik al beschreef, spelen in de ruimte van deze sculptuur zowel menselijke processen als recreatie en waterwinning een rol, evenals natuurlijke (weers-)omstandigheden. De menselijke bewegingen alleen al hebben in het geval van *Spiral Hill* grote gevolgen. Het spiraalvormige pad op de *Hill* is gemarkeerd met wit zand (afb. 17). De rest van de kunstmatige heuvel bestaat uit zwart zand, maar zodra beschouwers zich in de ruimte van de sculptuur gaan bevinden en hierin gaan bewegen, zal het zwarte zand met het witte zand vermengen en een onomkeerbaar effect teweeg brengen. De menselijke aanwezigheid krijgt in de ontwikkeling van de earthworks dus een prominente rol. De invloed van de natuurlijke processen, kan goed worden toegelicht aan de hand van de *Spiral Jetty*. De prominent aanwezige kristalvorming op het oppervlak van de dam zijn een gevolg van puur natuurlijke processen die hun sporen achterlaten op het object. In deze zin spelen de menselijke en natuurlijke factoren een belangrijke rol in de –constant veranderende—totstandkoming van het sculpturale object.

Een ander belangrijk aspect is dat de earthworks de beschouwer in de ruimte van het kunstwerk positioneren, in tegenstelling tot veel andere *Land Art* sculpturen, die meer objectgericht en minder ruimtelijk georiënteerd zijn. In het geval van *Spiral Hill* of *Spiral Jetty*, zorgen de spiraalvormige looppaden ervoor dat de beschouwer zichzelf in het midden van de sculpturale ruimte plaatst. Ook *Broken Circle* structureert dankzij de 'looppaden' de

¹⁵⁰ Boym (1999): 38

bewegingen van de beschouwer. De beschouwer wordt op deze manier ook gepositioneerd als een onderdeel van de sculptuur, of in ieder geval: onderdeel van dezelfde ruimte van de sculptuur. De beschouwer krijgt niet alleen de mogelijkheid zijn of haar eigen rol in de totstandkoming van het sculpturale object te beschouwen, hij of zij speelt hier ook in actieve rol in, juist omdat de beschouwer in de dimensie van de sculptuur wordt geplaatst. Het is echter wel zo dat de veranderende vorm van de sculptuur – door toedoen van die dialectische processen—niet direct door de beschouwer is waar te nemen op het moment dat hij of zij zich in de sculpturale ruimte bevindt. Deze processen worden pas in de loop der jaren zichtbaar en zullen dus voor de beschouwer zelf wellicht niet prominent zijn.

De plaatsing van de beschouwer in deze ruimte, in combinatie met de potentie tot aanpassing de vorm van het object, heeft echter wel degelijk gevolgen voor de grenzen tussen beschouwer en sculptuur, ook al is dit een proces dat een lange tijd bestrijkt. De beschouwer heeft invloed op de vorm van de sculptuur, zoals ook de natuurlijke en industriële omgeving invloed heeft op de sculptuur. Hoe kan men nog spreken over één object (de sculptuur), als er ten minste nog twee andere componenten een rol spelen bij de totstandkoming van deze sculptuur? Het is lastig om één vast object te onderscheiden wanneer drie entiteiten—welteverstaan het object, de omgeving en de beschouwer – elkaar blijven beïnvloeden. Ook de notie van entropie speelt hierin mee, want zoals Smithson het zich voorstelde, zullen de gescheiden systemen of entiteiten uiteindelijk samenvallen in die *all-encompassing sameness*. Deze dissolutie van entiteiten heeft grote gevolgen voor de sculptuur. Niet alleen verliest het een groot deel van de autonome status als het werk zijn vaste vorm of materie verliest, maar het betekent ook dat de rol van de beschouwer en de omgeving een geïntegreerd aspect van het sculpturale object vormen. Ze maken immers allen deel uit van eenzelfde dialectische ruimte. Het is deze interactie tussen de entiteit van de beschouwer en die van het object en die van de omgeving, die ik van een fenomenologische interpretatie wil voorzien.

Zoals ik in het hoofdstuk over de spiegelwerken al illustreerde, zit er in de dissolutie van de vaste entiteiten een fenomenologisch aspect. Potts legt uit dat Merleau-Ponty toewerkte naar een fenomenologie waarin de rigide scheiding tussen object en subject uiteindelijk kon worden opgeheven.¹⁵¹ In een van zijn laatste geschreven werken, *Le Visible et L'Invisible* uit 1964, werkte Merleau-Ponty aan een 'texture of visibility, rather than an individual subject's act of seeing'.¹⁵² Deze textuur bestaat uit constant veranderende en elkaar overlappende visuele structuren, in plaats van afgebakende entiteiten. In de spiegelwerken herkende ik een aspect van deze opvatting over waarneming, omdat de werken een manier van waarnemen vooropstellen die raakt aan de verschillende waarnemingsstructuren waar Merleau-Ponty over sprak.

In het geval van de earthworks, zou ik willen zeggen dat de verplaatsing van de beschouwer naar de fysieke dimensie van de sculptuur, grote gevolgen heeft voor deze waarnemingsstructuren. De beschouwer ziet zichzelf namelijk niet als een van de ruimte

¹⁵¹ Potts (2000): 221

¹⁵² Potts (2000): 221-222.

losgekoppelde entiteit, maar als een onderdeel binnen deze ruimte. De beschouwer fungeert niet slechts als een passieve component van de ruimte van de sculptuur, maar heeft hierin ook een kleine construerende rol. De beschouwer kan het kunstwerk namelijk niet op een afstand van hem of haarzelf bekijken, want hij of zij zit er middenin. De beschouwer is ín het kunstwerk en neemt er dus deel aan. Dit heeft als gevolg dat de grenzen tussen het sculpturale object, de ruimte en de beschouwer dus ook vervagen. Het object en het subject worden meer gedefinieerd als onderdeel van een spatiale en temporele momentopname uitmaken, dan dat zij tot een statische entiteit behoren. De beschouwer – alles behalve een *disembodied eye* – wordt tot een tijdelijk onderdeel van de ruimte, waarna er een wisselwerking plaatsvindt tussen de beschouwer en het object. Dit lijkt te raken aan wat Merleau-Ponty verstond onder de beschouwer als een onderdeel van een ‘lake of non-being’: “To the extent that a perceiving subject still persists, it is imagined, not as a definably entity, but as a lake of non-being, a certain nothingness engulfed in local and temporal aperture—as seeing and feeling in fact, not as thinking of seeing and feeling.”¹⁵³ Merleau-Ponty omschrijft de beschouwer hier als een entiteit die, alvorens een complete mentale conceptie van een object of ruimte te maken, eerst een fysieke, tastbare relatie met de wereld om hem of haar heen ervaart, die niet zozeer is gestoeld op logica.

De beschouwer geldt in Merleau-Ponty's opzicht ook als een ‘entiteit’ of ‘being’ dat niet afgebakend is, maar juist afhankelijk is van of ontvankelijk is voor de ruimte waarin het zich bevindt. Dat komt omdat de beschouwer zo’n intrinsiek onderdeel van de dialectische omgeving vormt. De beschouwer krijgt ‘vorm’ in een tijdelijke ontmoeting met het sculpturale object of met de ruimte, maar zodra de temporele of ruimtelijke omstandigheden veranderen – zoals wanneer een beschouwer zich tot een ander object wendt of de sculpturale ruimte op een ander moment betreedt – zal deze ‘vorm’ van de beschouwer zich ook onmiddellijk transformeren, juist omdat deze zich aanpast aan het object of de ruimte waarmee het wordt geconfronteerd. Merleau-Ponty leek deze onvastheid van de beschouwer en het object als inherente kwaliteiten te beschouwen. Hij ontkende immers het bestaan van een vaste, onderliggende, geometrische vorm – de Gestalt – die aan alle materiële zaken ten grondslag zou liggen. De onvastheid van deze entiteit geldt natuurlijk ook voor het fysieke object, dat in deze zin onmogelijk een afgebakende vorm kan aannemen in de constante uitwisseling met het voormalige subject.

In het artikel ‘Models of Spectatorship’ relateert Novak het concept van entropie aan het begrip *oceanic feeling* van psychoanalyticus Sigmund Freud (1856-1939). Deze term slaat op de het Freudiaanse doodsinstinct, wat volgens hem betekende dat elke vorm van leven de neiging heeft terug te keren naar een anorganische (niet levende) staat.¹⁵⁴ Ik zou willen zeggen dat er in beide benaderingen interessante aspecten schuilen. Het is niet mijn bedoeling de entropische processen in Smithson onlosmakelijk in verband te brengen met ofwel de fenomenologie ofwel de psychoanalyse; ik wend mij tot deze benaderingen omdat

¹⁵³ Potts (2000): 221, in: Merleau-Ponty, M. *Le Visible et L’Invisible*. 1965. (ed. C. Lefort). Parijs (uitgever niet vermeld): p. 254.

¹⁵⁴ Novak (2011): 34

ze extra inzicht kunnen geven in Smithsons inzet, die duidelijk is gegrond op een benadering van kunst die zich meer situeert in de dagelijkse fysieke en sociale realiteit. Hij lijkt een kunstvorm te prefereren die zich onlosmakelijk verbonden toont met de menselijke ervaringen en sensaties in de maatschappij en die zich enigszins distantieert van de meer gesloten dimensie van de kunstwereld. Een goede manier voor hem om dit te bewerkstelligen, was de directe incorporatie van de beschouwer en zijn of haar beschouwersprocessen in de fysieke materialiteit van de sculptuur. Dat het sculpturale object uiteindelijk (of idealiter) oplost in een *sameness*, moet niet worden opgevat als een negatie van het sculpturale object. De fysieke materie blijft voor Smithson belangrijk. Het gaat hem niet om het opheffen van het sculpturale object, zoals Novak ook vermeldt, maar wel om een demonstratie van de dialectische aard die aan alle fysieke materie ten grondslag ligt.¹⁵⁵ Het is niet zijn doel het sculpturale object te doen verdwijnen, maar eerder om het te plaatsen in een metafysica die de onvaste en instabiele aard van alle soorten entiteiten, zowel natuurlijke als culturele, onderschrijft, in plaats van het museum, dat deze dialectische processen ontkent en tegengaat.

Het is deze opvatting over de onvaste kern van materie, concepten, objecten of ruimtes, die een groot deel van Smithson oeuvre hebben gevormd en die ook sterke gevolgen kennen voor de autonomie van het sculpturale object. Juist door zoveel nadruk te leggen op de ruimtelijke relatie tussen de beschouwer en de sculpturen, ondermijnt Smithson ook een puur visuele benadering – als door een *disembodied eye* – van zijn sculpturen: “Smithsons project is in many ways opposed to the visual, to the extent that the visual has been practiced and understood within the metaphysics and aesthetics of presence.”¹⁵⁶ Ook Smithsons benadering van de institutionele ruimtes verraden veel van zijn kunstzinnige idealen, die Shapiro in zijn artikel als volgt omschrijft: ‘Smithson dismissal of the avant-garde and his attempt to work beyond the confines of the art world, art history, or more generally, the history of the West.’¹⁵⁷

In het komende hoofdstuk zal ik verder ingaan op de kwesties van autonomie en beschouwersparticipatie en op de vraag in hoeverre deze ook écht een emancipatie van de beschouwer behelsden. Smithsons benadering zal ik vervolgens vergelijken de sculpturen van Tiravanija, die tenslotte zo duidelijk naar Smithson verwees. In hoeverre vertalen de anti-institutionele kunstopvattingen en dialectische elementen zichzelf naar een emancipatie van de beschouwer en een (verdere) dissolutie van de sculpturale autonomie?

¹⁵⁵ Novak (2012): 37

¹⁵⁶ Shapiro (1988): 100

¹⁵⁷ Shapiro (1988): 99

Hoofdstuk 3: Smithson en Tiravanija

In de inleiding van deze thesis introduceerde ik een hedendaagse kunstenaar uit de *relational aesthetics* beweging: Rirkrit Tiravanija. Centraal stonden de spiegelwerken van Tiravanija die duidelijk refereerden naar één werk in het bijzonder: *Mirror With Crushed Shells* (afb.7) van de *Land Art* kunstenaar Robert Smithson. Zoals ik al uitlegde, roept het sterke esthetisch verband tussen deze twee werken vragen op: waarom verwijst de hedendaagse kunstenaar Tiravanija naar een kunstwerk van Smithson dat al meer dan veertig jaar oud is?

Alvorens dit de onderzoeken, was het van belang een overzicht te geven van de manieren waarop sculpturen zich in de laatste twee eeuwen hebben ontwikkeld in relatie tot de beschouwer. De gestage ontwikkeling richting een dissolutie van de sculpturale autonomie en een toename van de beschouwersinteracties waren hierin twee kernfactoren. Vervolgens heb ik in het tweede hoofdstuk een beeld geschetst van de wijze waarop Smithsons sculpturale oeuvre zich ‘openstelt’ voor interacties met (onder andere) de beschouwer. Enkele vragen zijn echter nog niet beantwoord, want hoewel ik heb gepoogd een uiteenzetting te geven van de niet-autonome en beschouwergerichte elementen in Smithsons oeuvre, is het nog niet geheel duidelijk op welke wijze de twee kunstenaars met elkaar in verband staan. Is het zo dat Tiravanija’s benadering een radicalere doorzetting van de beschouwersparticipatie behelst dan Smithsons benadering? En houdt een maximalisering van de beschouwersparticipatie ook automatisch in, dat het kunstwerk minder autonoom wordt? In dit hoofdstuk zal ik deze vragen over Tiravanija en Smithson behandelen.

Kritiek op Tiravanija

In het essay ‘Antagonism and Relational Aesthetics’ uit 2004, bespreekt kunsthistoricus Claire Bishop onder anderen Rirkrit Tiravanija. De ontwikkelingen rond *relational aesthetics* werden door curator en kunstcriticus Nicholas Bourriaud in het begin van de jaren negentig gesignaleerd en geformuleerd in het boek *Esthétique Relationnel* (1998). Hij ziet ‘het terrein van menselijke interacties en hun sociale context’ als een belangrijk uitgangspunt voor kunst uit de jaren negentig.¹⁵⁸ In 1996, kort voordat *Esthétique Relationnel* gepubliceerd werd, stelde Bourriaud in het CAPC musée d'art contemporain in Bordeaux een tentoonstelling samen rondom kunstenaars uit de *relational art* stroming, ‘TRAFFIC’ getiteld. Kunstenaars als Liam Gillick, Gillian Wearing, Cristine Hill en Pierre Huyghe, maar ook Tiravanija, waren in deze tentoonstelling opgenomen. Hun werk was, telkens op een andere manier en in een andere vorm, gebaseerd op een tamelijk ‘open’ structuur en geënt op actief gebruik door bezoekers. Verscheidene installaties van Liam Gillick bijvoorbeeld, zoals *Big Conference Centre Legislation Screen* (afb. 54), centreren zich rondom de verschillende manieren waarop toeschouwers een interactie kunnen aangaan in de kantoor-achtige ruimtes en installaties die Gillick toont. De installaties, vaak gemaakt van aluminium of plexiglas, hoeven niet door de toeschouwers op een bepaalde manier gebruikt te worden en provoceren ook geen ingecalculerde interacties op de manier zoals bijvoorbeeld de minimalistische

¹⁵⁸ Bourriaud (2002): 14

sculpturen een fysieke interactie met het object provokeerden. Het werk is *open-ended*; het behoeft geen begrip of lezing, omdat er geen inherente inhoud is die door de toeschouwer begrepen moet worden. De installaties van Gillick mogen ook gewoon als een decor dienen voor gesprekken of interacties tussen bezoekers. Het feit dat er intermenselijke interacties plaatsvinden tegen de achtergrond van *Big Conference Centre Legislation Screen*, is voor Bourriaud en Gillick de reden om dit werk als relational art te classificeren. Maar hoe functioneert het werk met betrekking tot de intermenselijke relaties?

De installatie is een wand van verschillende vlakken met gekleurd en doorzichtig plexiglas, waarvan de gekleurde vlakken uiteenlopende afmetingen kennen. De verdeling van vlakken en het gebruik van plexiglas zijn elementen die doen denken aan de minimalistische esthetiek van Donald Judd, maar in dit geval wordt de beschouwer niet door de fysieke materialiteit gestuurd, zoals bij minimalistische sculpturen. In plaats daarvan is het de bedoeling dat beschouwers zich tot elkaar gaan richten en met elkaar in gesprek gaan. Het *Big Conference Centre Legislation Screen* zou idealiter dus dienen als een decor in het toneel waarin de bezoekersdialogen en de interacties de hoofdrol spelen, maar de vraag is of dat dit soort dialogen en interacties worden geïnitieerd vanuit een confrontatie met dit *relational art* kunstwerk, of dat deze communicatie binnen de ruimte van elk (soort) kunstwerk kan plaatsvinden. Is het zo dat de formele kenmerken van de *Conference Screen* meer aanleiding geven tot intermenselijk contact dan bijvoorbeeld Rodins *Denker* of Smithsons *Spiral Jetty*? Wellicht lijkt Gillicks werk abstracter, maar dat maakt een sculptuur niet per definitie meer *open-ended*. Daarnaast nodigt een abstracte beeldtaal ook niet per se uit tot meer dialoog, zeker niet als de menselijke interacties zich niet hoeven te betrekken op het kunstwerk zelf, zoals Gillick aangeeft, maar ook kunnen plaatsvinden wanneer beschouwers met hun rug naar het werk gekeerd staan.¹⁵⁹ In principe zou zo elke sculpturale ruimte een platform kunnen vormen voor het aangaan van relaties, zeker omdat zowel Gillick als Bourriaud in de context van *relational aesthetics* geen voorwaarden stellen aan wat dit contact precies behelst. Later zal ik nog uitgebreider ingaan op het probleem met *open-endedness* in de context van relational aesthetics.

Het werk van Gillick en Tiravaijna wordt door Bourriaud geclassificeerd als *relational art*. *Relational art* is gebaseerd op de toepassing en het gebruik door de bezoekers, in plaats van dat de kunstwerken of performances uit zijn op meer afstandelijke reflectie en contemplatie.¹⁶⁰ Vaak plaatsen kunstenaars van de *relational aesthetics* stroming zich ook meer binnen een service-gerichte economie, in plaats van een economie die op goederen is gericht, waarmee de kunstenaars een (nieuwe) ontwikkeling in onze sociale en economische staat van zijn signaleren. Dat wordt ook gereflecteerd in hun zogenaamde *Do It Yourself*-aanpak, waarmee kunstenaars bezoekers in de woorden van Bourriaud de mogelijkheid en middelen geven een eigen universum te creëren.¹⁶¹ Een goed voorbeeld hiervan zijn de kookinstallaties van Tiravanija. Bij een van zijn eerste kookperformances, *Pad Thai*, lag de nadruk op het samenbrengen van mensen in de ruimte van galerie (afb. 3). Dat werd gedaan door middel van de maaltijd die de kunstenaar bereidde voor zijn bezoekers en die men

¹⁵⁹ Bishop (2004): 60

¹⁶⁰ Bishop (2004): 55

¹⁶¹ Bourriaud (2002): 13.

aldaar samen nuttigde. Wanneer Bourriaud spreekt over de mogelijkheid van een eigen universum of microtopie, doelt hij op het samenbrengen van een groep mensen. Zo is dat ook het geval in Tiravanija's installatie *Untitled (Tomorrow is Another Day)* voor de Kölner Kunstverein uit 1996 (afb.55). Hierin herschiep de kunstenaar zijn New Yorkse appartement in een Keulse galerieruimte, dat volgens de curator Udo Kittelman de daaropvolgende dagen volop in gebruik is geweest: "Groups of people prepared meals and talked, took a bath or occupied the bed...Our fear that the art-living space might be vandalized did not come true... The art space lost its institutional function and finally turned into a free social space." Ook sprak hij over een 'impressive experience of togetherness of everybody'.¹⁶² Kittelman schetst een situatie waarin 'iedereen' vrij is om op zijn eigen manier met de ruimte om te gaan of om er zelfs tijdelijk in te 'wonen'. Bishop benoemt echter een belangrijk bezwaar, want 'everybody' is in deze context een erg vage term. Ze wijst er terecht op dat hoewel dit werk in de krant *Kölner Stadt-Anzeiger* werd omschreven als een 'soort van asiel voor iedereen', het verre van een asiel voor iedereen was. De bezoekers vallen niet alleen binnen de beperkte groep van overwegend West-Europeanen, het zijn ook allemaal kunstliefhebbers en actoren in de kunstwereld, waarvan een deel wellicht bekend is met performance- of installatiekunst van een soortgelijke strekking. De term 'everybody' wijst hier op een nogal homogene groep mensen, die niet kan worden vergeleken met mensen die asiel zoeken. Bishop vraagt zich terecht af wat er zou gebeuren met de installatie als mensen die oprecht asiel zoeken, ook gebruik zouden hebben kunnen maken van deze ruimte. Bovendien treedt hier een tweede probleem op, dat Kittelman in zijn opmerking over de interacties te snel wegwuift. Het feit dat bezoekers een dergelijke installatie niet vernielen, maar gebruiken zoals die door de curatoren en kunstenaar is beoogd, kan onmogelijk worden beschouwd als een transformatie van een institutionele ruimte in een *social space*. Dit werk functioneert wat betreft menselijke handelingen en interacties op een harmonieuze wijze, juist omdat het is losgemaakt van een ruimte waarin economische en sociale motieven sterker gelden dan esthetische of institutionele waarden. Het museum of de galerie vormt in dit geval een institutioneel kader voor een homogene vorm van interactie en contact. Dat komt ook omdat er geen of nauwelijks conflicterende belangen aanwezig zijn onder de bezoekers, maar dat is iets waarop ik nog verder zal ingaan.

De nadruk op een directe band met de sociale werkelijkheid, maakt de relational aesthetics kunstenaars, in tegenstelling tot kunstenaars uit de jaren zestig, minder utopisch en meer pragmatisch: ze zijn gericht op het vinden van praktische oplossingen en toepassingen waarvan toeschouwers als participanten zelf deel kunnen uitmaken, door middel van handelingen en interacties. In deze zin gaat het voor Bourriaud om een democratische kunstvorm omdat – op het eerste gezicht – het idee van een autonome status van kunst achter zich wordt gelaten. De manier waarop bezoekers omgaan met het werk en zelfs hoe zij zich tegenover elkaar verhouden, lijkt tamelijk onbepaald en vrij. De relationele kunst heeft volgens Bourriaud een interactieve vorm en is daarom ook een sociale vorm, die in staat om positieve menselijke interacties te produceren.¹⁶³ Dat lijkt te zijn afgeleid van Louis

¹⁶² Bishop (2004): 68, in: Kittelman, U. "Preface", in: *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996. (Tomorrow is Another Day)* (Cologne: Salon Verlag and Kölner Kunstverein, 1996.)

¹⁶³ Bishop (2004): 62

Althussers idee dat (visuele) cultuur een sociale maatschappij in plaats van alleen reflecteert, ook produceert.¹⁶⁴ Omdat relationele kunst dus menselijke sociale interactie voorop stelt, en niet uitgaat van toeschouwerscontemplatie van een enkelvoudig artistiek concept, is relationele kunst volgens Bourriaud dus in staat ook een emancipatoire, interactieve cultuur te produceren.

Deze productie vindt vooral plaats via de structuur van het kunstwerk. Bourriaud definieert de werken van *relational aesthetics* kunstenaars als Tiravanija en Gillick, niet als de tastbare objecten, installaties, videobeelden of überhaupt visueel waarneembare materialen, maar juist als structuren die handelingen of performances uitdagen, zoals het koken voor een publiek, het theedrinken door bezoekers of het spelen van pingpong. De structuur van een *relational art*-kunstwerk, wordt dus bepaald door hetgeen wat door de kunstenaar als inzet wordt gesteld. Het is deze structuur die tot interacties moet leiden.

Het probleem van relational aesthetics

In het artikel 'Antagonism and Relational Aesthetics' (2004) bestudeert kunsthistorica Claire Bishop enkele kunstenaars uit deze *relational-art* stroming en bekritiseert zij Bourriauds beweringen over deze zogenoemde democratische en 'open' kunstvorm. Zij richt zich hierbij voornamelijk op enkele werken van Tiravanija en Gillick, omdat deze in de geschriften van Bourriaud een prominente rol innemen. Bourriaud neemt in zijn verdediging van *relational aesthetics* vaak termen als democratisch of emancipatoir in gebruik, maar Bishop beargumenteert dat kunst uit de *relational aesthetics* stroming zich ten onrechte als democratisch of 'open' definieert. Tiravanija's en Gillicks werken zijn *open-ended* en democratisch in de zin dat ze het gebruik door toeschouwers prefereren boven een contemplatieve houding over een bepaalde visie, maar de fatale denkfout die Bourriaud hierin maakt en die door Bishop wordt toegelicht, is dat Bourriaud er niet in slaagt de *open-endedness* van *alle* kunst op zich te erkennen. Aan de hand van Umberto Eco's definitie van een 'work in movement' en in het kielzog van onder andere Roland Barthes 'La Mort de l'Auteur' (1968) en Walter Benjamins 'Author as Producer' (1934), legt zij uit dat elke vorm van kunst, ook klassieke of romantische vormen van kunst, de potentie heeft op verschillende manieren gelezen of begrepen te worden door de toeschouwer. Bourriaud ziet *open-endedness* echter niet als een inherente kwaliteit van elk kunstwerk, maar als iets wat door een kunstenaar wordt geïmplementeerd in het werk: "Bourriaud misinterprets these arguments by applying them to a specific type of work (those that require literal interaction) and thereby redirects the argument back to artistic intentionality rather than issues of reception".¹⁶⁵ Het idee dat de kunst van Tiravanija en Gillick *open-ended* of interactief is, ontstaat niet uit de verschillende lezingen van het kunstwerk die mogelijk zijn, maar juist uit de intentie van de kunstenaars om een democratisch en 'open' kunstwerk te maken. Het

¹⁶⁴ Bishop (2004): 63. Vervolg noot: Ook de hedendaagse filosoof Jacques Rancière geeft in het boek *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2004) een interessante en diepgravende lezing van Althussers notie over cultuur als producent van een maatschappelijk paradigma. Hij beargumenteert dat elke vorm van visuele cultuur (maar in mindere mate een expliciet politieke visuele cultuur) de potentie heeft een bepaalde vorm van perceptie (wat er gezegd, gezien, gehoord en verbeeld mag worden) te legitimeren en dankzij deze legitimatie en zekere maatschappelijke machtspositie (met bijbehorende actoren) in stand te houden. Hij noemt dit mechanisme 'The Distribution of the Sensible'.

¹⁶⁵ Bishop (2004): 62.

probleem hierbij is dus dat de beleving van de interactieve en 'open' aspecten van het kunstwerk vooral voortkomt vanuit een beweging vanuit het kunstwerk richting de toeschouwer, en niet andersom of heen en weer. De interactieve en democratische werken van de *relational art* stroming zijn in die zin dus veel autonomer en geslotener dan op het eerste gezicht lijkt. Daarnaast verleent het museum een institutioneel kader waarbinnen deze interacties gefaciliteerd worden. De beschouwersparticipatie, die een prominente rol heeft, is minder open en vrij dan op het eerste gezicht lijkt, omdat deze interacties al door de kunstenaars in de structuur van het werk besloten zijn. Zoals Bishop het verwoordt: 'it could be argued that this approach actually forecloses "open-ended" readings, since the meaning of the work becomes so synonymous with the fact that its meaning is open.'¹⁶⁶

Het probleem van dit vooraf implementeren van een *open-ended* vorm of structuur, is dat de *relational-art* werken weinig ruimte bieden voor échte discussie. Bishop legt uit dat de term 'democratisch' daarom niet geheel toepasselijk is voor de vorm die bijvoorbeeld Tiravanija en Gillick kiezen. De werken van Gillick en Tiravanija zijn niet zo democratisch omdat ze zich niet beroepen op een belangrijk uitgangspunt van de democratie: het bestaan van antagonismen, oftewel de aanwezigheid van tegenstrijdige 'krachten' in een samenleving, die pogen samen tot een consensus te komen, maar nooit helemaal samensmelten. Bishop legt uit dat deze tegenstrijdige krachten in een maatschappij noodzakelijk zijn voor een democratie, omdat er in een democratie wordt gepoogd te bemiddelen tussen verschillende paradigma's of idealen. Daarvoor is de aanwezigheid van tegenstrijdige krachten een bestaansvoorwaarde. Hoewel de realisatie van een democratisch ideaal (het samensmelten van de verschillende paradigma's tot een consensus) in zekere zin de onenigheid die inherent is aan een democratische samenleving tempert, is de aanwezigheid van antagonismen de bestaansvoorwaarde van de democratie. In een echte democratische benadering, is er dus altijd een aspect van wrijving aanwezig. "The task is to balance the tension between imaginary ideal and pragmatic management of a social positivity without lapsing into the totalitarian."¹⁶⁷

Bishop beargumenteert – met behulp van de uitgangspunten van Rosalynn Deutsche en in navolging van Jacques Lacans begrip van identiteit en Ernesto Laclau's en Chantal Mouffe's begrip van hegemonie – dat de (toeschouwers-)relaties die door de *relational aesthetics* kunstenaars worden geïnitieerd, niet intrinsiek democratisch zijn: 'they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness.'¹⁶⁸

Dat probleem laat zich ook vertalen naar Bourriauds begrip van de 'structuur' van de kunstwerken uit de *relational art*-beweging. Omdat Bourriaud de structuur of vorm zo

¹⁶⁶ Bishop (2004): 62 (voetnoot)

¹⁶⁷ Bishop (2004): 66

¹⁶⁸ Laclau en Mouffe beargumenteren dat in een functionerende democratie antagonisme niet verdwijnt, maar dat de conflicterende relaties in zekere mate juist behouden moeten worden. Een voorwaarde van deze conflicterende relaties is het besef van identiteit van onszelf en van 'de ander'. Identiteit komt juist voor uit die subjectiviteit (het behoren tot een bepaalde groep) die men aanwendt voor identificatie. De incomplete entiteiten van het 'zelf' en de 'ander' hebben elkaar nodig in de constitutie van elkaar, maar zullen daardoor ook nooit een 'volledig' subject kunnen constitueren. Antagonisme wordt door Laclau en Mouffe begrepen als de mediatie of relatie tussen deze onvolledige identiteiten. Bishop (2004):67.

gelijkstelt aan het doel van de interacties, dat vreemd genoeg elke keer bestaat uit een positieve en louter constructieve homogeniteit onder gelijkgestemden, zoals Bishop opmerkt, is de vorm van het kunstwerk meer autonoom en gesloten dan aanvankelijk het geval lijkt. Omdat het onderwerp, dat door de kunstenaars worden bedacht en geïnitieerd, de vorm van het kunstwerk behelst, zijn de werken ook tamelijk stabiel. De vraag is dus of de werken van Gillick en Tiravanija en die van de *relational art* stroming in het algemeen, wel echt zo democratisch en *open-ended* zijn.

Santiago Sierra

Bishop beargumenteert dat er andere stromingen en kunstenaars zijn waarin het ideaal van democratische of *open-ended* kunst wellicht beter tot zijn recht komt. Het werk van de Spaanse hedendaagse kunstenaar Santiago Sierra bijvoorbeeld, dat zich eveneens richt op het voortbrengen van intermenselijke relaties, is volgens Bishop veel democratischer van aard, omdat hierin sterk het principe van antagonisme te herkennen is. Ze verwijst daarbij naar een van Sierra's meer extreme werken, *160 cm Line Tattooed on Four People* (2000), dat gedocumenteerd werd in een zwart-wit video (afb. 56). De video toont hoe vier verslaafde prostituees een dunne horizontale streep op hun schouders krijgen getatoeëerd. De tekst bij de video vermeldt dat dit met hun toestemming gebeurde, tegen betaling van een bedrag waar de vrouwen heroïne van konden kopen. Bishop: "His work can be seen as a grim meditation on the social en political conditions that permit disparities in people's 'prices' to emerge."¹⁶⁹ Ze legt uit dat waar Tiravanija zijn voedsel presenteert als een geschenk, Sierra begrijpt dat er niet zoiets bestaat als een gratis maaltijd.¹⁷⁰ Zijn werk belichaamt juist de antagonistische aard van de samenleving: zijn sociale en economische positie als kunstenaar contrasteert met de arbeidskrachten die hij betaalt voor de vaak fysiek zware of nutteloze acties en dat vertaalt zich ook in de beloning en de sociaal-maatschappelijke positie van de kunstenaar en zijn 'arbeiders'. Sierra krijgt vaak als kritiek dat zijn werk een open deur intrapt: iedereen weet dat kapitalisme exploiteert. Maar zo beargumenteert Bishop, Sierra toont tegelijkertijd aan dat niemand aan dit systeem kan ontsnappen. Sierra betaalt anderen om werk te doen, waar hij uiteindelijk zelf meer voor betaald krijgt. Maar vervolgens wordt Sierra door galerieën, handelaars en verzamelaars zelf ook weer geëxploiteerd.¹⁷¹

Het werk van Sierra is volgens Bishop in deze zin meer antagonistisch, en dus ook democratischer, omdat het de spanning tussen de systemen – zoals bijvoorbeeld de kunstwereld en de sociale en economische maatschappij – reflecteert, zonder dat de kunstenaar eraan kan ontsnappen. Het feit dat Sierra zijn object juist situeert binnen die verschillende sociale en economische contexten, geeft ruimte voor de spanning die er tussen de systemen aanwezig is. Deze spanning ligt ook ten grondslag aan het democratische ideaal van dialoog en onderhandeling, in tegenstelling de *relational aesthetics* van Tiravanija,

¹⁶⁹ Bishop (2004): 70.

¹⁷⁰ Ook in 1992 maakte Tiravanija van een galerieruimte een keuken waarin hij gratis maaltijden voor zijn bezoekers kookte. Dit werk is getiteld *Untitled (Free)* en de installatie en handelingen vonden plaats in de 303 Gallery in New York. De titel van dit werk geeft extra nadruk aan het feit dat Tiravanija zijn maaltijden zonder betaling of tegenprestatie bereidde en weggaaf.

¹⁷¹ Bishop (2004): 71

waarin relaties worden opgezet binnen een specifiek homogeen systeem. “Tiravanija’s microtopia gives up on the idea of a transformation in public culture and reduces its scope to the pleasures of a private group who identify with one another as gallery-goers.”¹⁷² Daarvan onderscheiden Sierras praktijken zich. Zijn werken produceren relaties die gekenmerkt worden door een gevoel van ongemak in plaats van een gevoel van herkenbaarheid en identificatie, simpelweg omdat de werken de mogelijkheid van een microtopie verwerpen en de spanningen tussen de systemen in stand houden.¹⁷³

Het is dus niet direct zo dat, zoals Bourriaud lijkt te impliceren, dat het centreren van een kunstwerk rondom de beschouwersparticipatie en interactie automatisch betekent dat de beschouwer meer geëmancipeerd is. Want hoewel de beschouwerinteracties in de werken van Tiravanija veel aandacht krijgen in de ruimte van het kunstwerk, zijn hun interacties en gedragingen zo homogeen, dat zijn de beschouwers gemakkelijk te vervangen zijn door anderen, zonder dat dit iets aan de structuur van het kunstwerk verandert.

Smithson en democratie

Hoe laten deze noties van Bishop over democratische of emancipatoire kunst zich vertalen naar Smithsons sculpturen? Er zijn een aantal redenen om Smithson met de praktijken van Tiravanija en die van Sierra te vergelijken. Allereerst is Bishop’s notie over de noodzaak van het tonen van antagonismen interessant. Zij toonde aan dat Tiravanija zijn emancipatoire kunst niet vanuit tegenstellingen of onderlinge (sociale) conflicten benadert, maar juist vanuit een homogene context. Ik vermoed dat Smithson zich meer bewust toonde van de tegenstrijdige aard van ‘democratische’ of geëmancipeerde kunst. Daarnaast is er nog een andere belangrijke factor, die bij Tiravanija en Gillick bijvoorbeeld in de bespreking van Bishop tamelijk onderbelicht blijft: de rol van de culturele instituten.

Zoals Bishop aantoonde, is een democratisch ideaal slechts haalbaar wanneer tegenstrijdige contexten, ideologieën of paradigma’s de ruimte krijgen met elkaar in conflict te gaan. In de voorgaande hoofdstukken heb ik een uiteenzetting gegeven van de wijzen waarop de sculpturen een interactie aangaan met de omgeving of de beschouwer. In niet al deze benaderingen schuilen vormen van antagonismen, maar ik zou willen argumenteren dat vooral in Smithsons latere praktijken – met name zijn earthworks – verschillende contexten of paradigma’s binnen de ruimte van de sculptuur een rol spelen. Daarnaast is in zijn gehele sculpturale oeuvre tenminste één soort spanning aanwezig, namelijk die van de tegengestelde werelden van de kunst en van de sociale, materiële maatschappij.

Kunst en maatschappij

In Smithsons spiegelwerken ziet men deze tegenstelling wellicht op de meest subtiële wijze verbeeld. De manier waarop de spiegelwerken een interactieve uitwisseling tussen de krachten van de ‘realiteit’ en de krachten van representatie tonen, maakt de beschouwer bewust van de manier waarop waarneming tot stand komt: deze is deels gegrond in de mentale beeldvormingsprocessen en deels afhankelijk van de fysieke confrontatie met het object. De beschouwer wordt dus voor een deel vrijgelaten in het maken van een eigen

¹⁷² Bishop (2004): 69

¹⁷³ Bishop (2004): 70

synthese van deze waarnemingen. De rol van de toeschouwer hierin wordt telkens benadrukt, bijvoorbeeld door in *Leaning Mirror* de spiegel zó op te stellen, dat de beschouwer zichzelf als onderdeel herkent van de ruimte die hij of zij waarneemt (afb. 9). Hierin schuilt een zekere vorm van beschouwersemancipatie, omdat het de beschouwer meer centraal stelt en bij de waarneming en zijn of haar invloed –die er altijd al is geweest– voelbaar maakt. De beschouwer herkent zichzelf dus als deel uitmakend van wijze waarop een ruimte of object vorm krijgt en wordt dus toegestaan een bepaalde scheppende of vormende rol in zichzelf te herkennen. De wijze waarop dit besef tot stand komt, wordt geïnitieerd door de tweedeling tussen representatie en realiteit die Smithson in onder andere zijn spiegelwerken inzet.

De tweedeling laat zich in latere werken nog beter herkennen. Zoals ik eerder schreef, worden de nonsites gekenmerkt door een opsplitsing van de fysieke ruimte: een deel wordt mentaal getransformeerd of overgeheveld naar een niet-museale ruimte. In deze scheiding schuilt naar mijn mening nog sterker het belangrijke antagonisme van de relatie, maar ook de tegenstrijdigheden tussen de museale en culturele instituten en de ‘echte wereld’, die Smithson ook wel herkent als een tweedeling tussen realiteit en representatie.¹⁷⁴ Ook het feit dat de nonsite vooral als aanduiding van het bestaan van de echte site geldt, duidt erop dat de kunstenaar naar een ander systeem buiten de museale en institutionele context verwijst. Hij laat bovendien de relatie die tussen de twee bestaat, als een inherent onderdeel van de sculptuur functioneren. Een dergelijke opstelling staat beschouwers toe een dialoog of discussie aan te gaan, of zichzelf op een bepaalde manier te positioneren tegenover deze systemen, zonder dat de dialoog een directe inzet van de kunstenaar is, zoals het geval is bij Tiravanija. Men zou kunnen beargumenteren dat Smithson zich met zijn werk bewust tussen deze systemen ophoudt en dat dat hem toestaat zowel kritiek te leveren op de museale instituties als dat hij laat zien dat hij ook niet geheel aan dit systeem kan ontsnappen. Dit is overigens een aspect waar ik later nog meer op zal ingaan.

In de earthworks tenslotte, wordt deze spanning tussen het systeem van de kunstwereld en de ‘echte wereld’, of wellicht beter gezegd, de sociale en economische maatschappij, zelfs nog verder buiten de context van de museale instituten geplaatst en meer gelokaliseerd in de samenleving. De spanning wordt echter niet opgelost door de sculptuur buiten het museum te plaatsen, maar er juist door in stand gehouden. De eerder besproken Boettger doelde zeker ook op de tegenstrijdigheid van de systemen toen ze de sculptuur *Broken Circle/Spiral Hill* beschreef als een “dialectical exposition of internal relations (the art world) and external relations (society as a working process) interacting in a manifold way.” De beschouwer wordt, zowel letterlijk als figuurlijk, op het snijvlak van deze twee systemen gepositioneerd. Hij ziet zichzelf in de ruimte van de earthworks zowel opereren binnen een culturele context (het aanschouwen van een sculptuur die hoort bij een sculptuurtentoonstelling, namelijk ‘Sonsbeek Buiten de Perken’) als in een sociale context (de sculptuur vormt een ruimte voor sociale interactie die niet binnen die culturele context

¹⁷⁴ Smithson omschrijft zijn museale sculpturen – voornamelijk zijn nonsites – regelmatig als abstrahering of representatie van de échte fysieke ruimte (het terrein in de buitenlucht). In het essay “A Provisional Theory of Non-sites” (1968) bijvoorbeeld, schrijft Smithson dat een nonsite een driedimensionale logische afbeelding is die *abstract* is, maar wel de echte ruimte *representeert*.

valt, zoals bijvoorbeeld een picknick). De sculpturale ruimte van de earthworks wordt door beschouwer ervaren als een kunstwerk, juist omdat er nog een vorm van institutionele framing aanwezig is in de (museale presentaties van) de earthworks. Beschouwers krijgen op deze wijze ook inzicht in de (conflicterende) systemen en kunnen zich hier wederom tegenover positioneren. Hierin schuilt een wezenlijk verschil met Tiravanijna, die weliswaar sociale interactie als bestaansvoorwaarde van zijn kunstwerken laat gelden, maar daartoe een hele homogene en allesbehalve conflicterende vorm van dialoog inzet. In het geval van een werk als *Pad Thai* (1990) of *Untitled (Free)* (1992) bijvoorbeeld, centreert de gehele handeling of het kunstwerk rondom het samen nuttigen van een maaltijd (afb. 3 en afb. 5). Zoals ik al schreef, presenteert Tirvanija deze zonder tegenprestatie, bij wijze van gift, aan de galeriebezoekers. Daarbij geldt slechts de voorwaarde dat de bezoekers en de kunstenaar deze ervaring, die bestaat uit samen eten en een praatje maken met vrienden of mede-galeriegangers, met elkaar in de ruimte van de galerie of het museum delen. In een dergelijke situatie gaan bezoekers relaties aan op basis van gelijkheid of gelijkgestemdheid. Ze maken allen op dat moment deel uit van het kunstwerk en dat wordt gearticuleerd door middel van het gezamenlijk nuttigen van een maaltijd. De bezoekers worden in de ruimte van een dergelijke installatie allemaal gelijkgeschakeld en functioneren allemaal als ontvangers van de maaltijd als geschenk, waardoor onderlinge verschillen in bijvoorbeeld leeftijd, geslacht, sociaaleconomische positie en etniciteit naar de achtergrond worden verplaatst. Hetzelfde mechanisme is herkenbaar in een ander soort werk, waarin ook een grond van gelijkheid wordt gecreëerd onder beschouwers en participanten, zoals in de installatie *Tomorrow is The Question* uit 2015, waarin de kunstenaar pingpongmaterialen en –tafels in onder andere de museumruimten van het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Garage Museum in Moskou installeerde (afb. 6). Bezoekers worden in dit geval uitgenodigd een potje pingpong met elkaar te spelen, ze worden dus uitgenodigd interacties aan te gaan die zijn gefundeerd op een basis van spel en vermaak. Tirvanija toont zijn bezoekers installaties waarin beschouwers worden uitgenodigd participant te zijn van een gedeelte, op gelijkheid, spel of plezier gebaseerde intermenselijke ervaring, zoals samen eten, samen spelen of samen wonen (bijvoorbeeld *Untitled (Tomorrow is Another Day)* uit 1996).

Zoals Bishop schreef, zijn de relaties die worden geconstitueerd bij deze vorm van *relational aesthetics* niet intrinsiek democratisch, omdat ze te veel leunen op een ideaal van de gemeenschap als een geheel en een immanent samenzijn. Dat betekent dat de interacties en handelingen worden benaderd een principe van gelijkgestemdheid en homogeniteit, en niet vanuit conflicten en tegenstrijdigheden, terwijl dat zoals Bishop aantoonde, essentieel is voor een daadwerkelijke democratie.

Natuur en cultuur

Een tweede aspect van Smithson oeuvre waarin antagonisme een rol speelt, is de relatie die de earthworks aangaan tussen de tegengestelde polen van cultuur en natuur. Boettger benoemt ook dit aspect van Smithson oeuvre in het hoofdstuk 'Nurture and Nature' in *Earthworks: art and landscapes of the sixties*. Ze beschrijft in dit hoofdstuk hoe onder ander land art kunst en earthworks kunnen worden opgevat als een voortzetting van de minimalistische inzet beschouwers te activeren: "Monumental Earthworks intensify the requirement of Minimalism's spatial arrays of multiple units that the physically passive

viewer of discrete works, life-size or smaller, become an active participant in the nature/viewer synthesis.”¹⁷⁵ Ze verklaart dat het waarnemingsproces in een earthwork gelijk loopt aan een waarnemingsproces van interieurarchitectuur. De beschouwer produceert een soort algehele mentale configuratie van de ruimte, terwijl diegene een fysieke gewaarwording van de spatiale en materiële elementen ondergaat. “The knowledge of each help create the other.”¹⁷⁶ De tegengestelde polen tussen het domein van natuur en het domein van cultuur kunnen hier worden opgevat als de tegenstellingen tussen de mentale synthese en de fysieke beleving van de ruimte. Cultuur geldt dan als mentaal bemiddelingsproces dat de omgang met de rauwe fysieke materialiteit van een object of ruimte geleidt. De fysieke of fenomenologische gewaarwording van een object of ruimte, dat zich meer via lichamelijke sensaties (en minder via logica) manifesteert, is gesitueerd in het domein van natuur. Boettger haalt een citaat aan van architectuurcriticus Marc Treib, die deze splitsing onderschrijft: “Perhaps there are *always* two landscapes: one which we physically perceive and one which we mentally construct. (..) ”¹⁷⁷ Het onderscheid dat Treib herkent, heb ik ook al eens benoemd met het oog op de (museale presentaties van de) earthworks. Er is een onderscheid tussen een meer fysieke gewaarwording en de mentale gewaarwordingsprocessen en juist in de synthese van deze twee gewaarwordingen, wordt het gehele object geconstrueerd.

Voor Smithson worden de relaties tussen natuur en cultuur op een soortgelijke wijze als de polen kunst en maatschappij, gescheiden door de institutionele krachten: “Late modernist art criticism has for some time placed all its emphasis on art as on order of particular *things*(...) Critical boundaries tend to isolate the art object into a metaphysical void, independent from external relationships such as land, labor, and class.”¹⁷⁸ In het essay waar dit citaat in voorkomt, ‘Art and Dialectics’, benoemt Smithson nog eens de dialectische relatie tussen cultuur en natuur, die volgens hem nooit tot een uiteindelijke synthese komt, maar een *on-going development* is. Natuurlijke krachten, zoals de menselijke aard en zijn natuurlijke driften bijvoorbeeld, zullen zich nooit schikken naar onze ideeën, filosofieën of religies. De natuur is niet ondergeschikt aan onze systemen. In wat Smithson voorstelt als ‘systemen’, zoals filosofie en religie, kan men culturele constructies herkennen. Smithson pleit in dit essay voor een kunstkritiek en kunstopvatting die de artificiële scheiding tussen kunst (als een vorm van cultuur) en de materiële wereld (natuur) opheft, of waarin in ieder geval aandacht uit gaat naar de relatie tussen deze twee (ogenschijnlijk) gescheiden systemen.¹⁷⁹ In de earthworks ziet men dit ideaal wellicht het beste vertaald. De niet-reguleerbare natuurlijke krachten krijgen (deels) vrij spel, of worden in ieder geval niet geheel gereguleerd door de culture krachten, zoals dat wel het geval is in de museale ruimte.

¹⁷⁵ Boettger (2002): 208

¹⁷⁶ Boettger (2002): 209.

¹⁷⁷ Boettger (2002): 209. In: Marc Treib. 1979. “Traces upon the Land: The Formalistic Landscape”, in: Architectural Association Quarterly (England). 11, no. 4. December 1979.: 28-39.

¹⁷⁸ Smithson (1971): 370

¹⁷⁹ Het is belangrijk op te merken dat wanneer ik spreek over een tweedeling tussen natuur en cultuur, ik duidt op de meest globale definitie van cultuur: het geheel van geestelijke verworvenheden van een beschaving. Ik doel dus niet slechts op een definitie van cultuur die zich slechts betreft op een kunstzinnige of creatieve context, maar de kunstzinnige of creatieve context behoort wel in zijn geheel tot het globale domein van cultuur.

In de earthworks wordt de 'natuurlijke' aard – alle kunst is immers ontleend aan de 'echte', materiële, natuurlijke of sociale maatschappij – niet ontkend of gereguleerd, maar geïncorporeerd in (de fysieke materialiteit van) het sculpturale object, waar het een wisselwerking, krachtmeting of synthese kan aangaan met de structurerende en deels onvermijdelijke effecten van de culturele instituten.

Ook in dit geval situeert de kunstenaar zijn werken in een soort antagonisme. De beschouwer, die letterlijk wordt geplaatst in een door natuurlijke krachten gestuurde ruimte, wordt zich bewust van deze dialectiek omdat de sculptuur alsnog opereert in een culturele context: het blijft immers een kunstwerk. Zo opereren de earthworks ook op het snijvlak van twee gescheiden systemen die met elkaar in conflict gaan. Ook hier geldt dat de beschouwer niet wordt gevraagd een dialoog of discussie te initiëren – menselijke interacties zijn voor Smithson niet het einddoel. Toch zouden de discussies die in deze context worden aangegaan, wellicht een stuk vruchtbaarder zijn voor een democratische kunstbeschouwing dan het geval is bij Tiravanija. Het verschil zit in een andere benadering. Tiravanija ziet de dialoog als democratisch beginsel, als een doel op zich. Smithson prefereert niet zozeer de dialoog per se, maar wel de dialectiek die ten grondslag ligt aan het ontstaan van vruchtbare democratische ontwikkelingen of processen.

Institutionele kritiek

Op dit moment lijkt het voor de hand te liggen te constateren dat Smithsons sculpturale oeuvre meer democratisch ten opzichte van de beschouwer is dan het werk van de hedendaagse Tiravanija. Ik zou in ieder geval willen zeggen dat Smithson zijn werk meer situeert in conflicten (antagonismen) die ten grondslag liggen aan een democratische benadering of een democratisch ideaal. Zoals uit de vorige paragrafen ook bleek, heeft Smithson democratische benadering veel van doen met het losweken van de kunsten uit louter culturele en institutionele paradigma's. Deze inzet is sterk gerelateerd aan een belangrijk aspect van zijn oeuvre, de institutionele kritiek. In de (ogenschijnlijke) verwerping van de institutionele paradigma's schuilt echter ook een groot gevaar. Kunsthistoricus Gary Shapiro licht dit toe in het essay 'Entropy and Dialectic: the Signatures of Robert Smithson' uit 1989: "It has been the fate of a number of twentieth-century artists that the stronger their attacks on the history and tradition of arts, the more joy is taken by the guardians of that history and tradition in demonstrating that their work and thought can be incorporated within it." Ook Smithsons werk laat zich hiervoor lenen. Shapiro benoemt een aantal aspecten waarin hij Smithson afhankelijkheid van de institutionele kunstwereld herkent of juist ziet hoe de instituten Smithsons werk alsnog een onderdeel van hun narratief maken.

Allereerst benoemt hij een aspect waarop Smithson zelf weinig invloed kan uitoefenen. Smithson, zelf een kunstenaar die zich verzette tegen een paradigma dat kunst situeerde binnen een periodiserende, lineaire ontwikkeling, werd steeds vaker beschouwd als een vertegenwoordiger van de avant-garde van de jaren zestig. Maar Smithson verzette zich juist tegen een dergelijke classificatie: "The avant-garde, like progress, is based on an ideological concept of time." Shapiro benoemt hier, naar mijn mening correct, Smithsons angst te worden opgenomen in het narratief van een lineaire geschiedenis van artistieke vooruitgang, maar toont ook aan dat een dergelijke historiserende tendens te groot en overkoepelend is

voor Smithson om aan te ontsnappen: "Presumably Smithson would not be happy with the new comfortable narrative of the Eighties that would place him in the first rank of the avant-garde of the Sixties."¹⁸⁰ Door deze situering binnen het historische ontwikkeling van de avant-garde, die zich laat kenmerken door de voortdurende rebellie tegen dat systeem om vervolgens door datzelfde systeem te worden opgeslokt, wordt Smithsons werk aan het tegenstrijdige, tweeledige systeem van kunstwereld en sociale maatschappij onttrokken en voor een groot deel weer in het narratief van het enkelvoudige systeem van de institutionele kunstwereld opgenomen. Het effect daarvan is dat de emancipatoire implicaties van Smithsons situering van de beschouwer op de snijvlakken van de kunstwereld en de sociale maatschappij, weer wordt afgezwakt, omdat het werk in het kunst(historische) narratief veel meer wordt gepresenteerd als exemplarisch voor een periode van kunstzinnige rebellie dan voor democratische contemplatie over gecompliceerde conflicterende paradigma's en ideologieën.

Een ander belangrijk punt van kritiek dat door Shapiro wordt aangehaald, houdt verband met Smithsons werkprocessen. Shapiro noemt als een belangrijke aspect in het productieproces van de earthworks dat Smithson de taken delegeerde, terwijl arbeidskrachten zoals bedieners van graafmachines en tractoren het daadwerkelijke fysieke werk uitvoerden en het sculpturale object construeerden. De inzet van arbeidskrachten geschiedt bij al zijn earthworks. Shapiro verklaart dat Smithsons werkwijze in dit opzicht kunnen worden vergeleken met conceptuele kunstenaars of makers van ready-mades. Er is nauwelijks sprake van een fysieke nabijheid of intimiteit van de kunstenaar ten opzichte van zijn sculpturale object. Maar de wijze waarop Smithson zich lijkt te distantiëren van zijn artistieke productieproces, staat in contrast met de wijze waarop Smithson zijn gezag uitoefent over het werk. Zo 'doneerde' hij zijn *Partially Buried Woodshed* aan Kent State University, waarbij hij de condities specificeerde waarin het werk 'bewaard' moest blijven. Daarnaast stelde hij een juridisch contract op, waarin zijn eigendomsrechten voor vijftientig jaar werden vastgelegd.¹⁸¹ Bovendien signeerde Smithson de meeste van zijn werken zoals foto's, tekeningen, essay en schetsen ook. Blijkbaar moest Smithson een werk autoriseren als van hem. Shapiro vat deze handelingen echter niet heel eenduidig op: "(...) Smithsons gestures can just as well be read as a dispersal of his signature and identity by submitting that work and signature to the laws of the art market. That is, the official aesthetic tradition has prided itself upon preserving the integrity of the artistic act by treating the economics of the art-market, not to mention the wider economy within which it functions, as secondary and adventitious."¹⁸² Hoewel Smithson zijn werk dus op een traditionele wijze signeert en zijn auteurschap ervan claimt, levert hij het daarna (bewust) over aan de institutionele kunstwereld en de krachten van de economische werkelijkheid in het algemeen. In feite maken Smithsons signatuur en auteurschap deel uit van deze economische werkelijkheid en de gebondenheid van de institutionele kunstwereld daaraan.

Het signeren van zijn werk is echter niet het enige aspect waarin een ambigue relatie van Smithson ten opzichte van de institutionele kunstwereld herkend kan worden. In het essay

¹⁸⁰ Shapiro (1989): 100.

¹⁸¹ Shapiro (1989): 101.

¹⁸² Shapiro (1989): 101.

‘Frederic Law Olmsted and the Dialectical Landscape’, spreekt Smithson zijn afkeer uit over het verval dat hij aantrof in Central Park. Hij noemt boodschappenwagentjes en vuilnisbakken die in het water liggen, graffiti, olievlekken en plastic bekens. “Maintenance is long overdue”.¹⁸³ De kunstenaar lijkt hier een vorm van onderhoud te prefereren, die niet echt in lijn ligt met de door hem geëntameerde entropische processen. Ook in zijn eigen oeuvre blijkt hij zich op ambigue wijze te verhouden tot het onderhoud van zijn werk: *Broken Circle/Spiral Hill* bijvoorbeeld, dreigde ook door menselijk toedoen in verval te raken. Toen jongeren afval achterlieten en de mechanische graafmachines vernielden, werd hen de toegang tot het terrein ontzegd. Er lijken twee soorten verval te zijn, namelijk verval door menselijk toedoen en natuurlijk verval. Entropie lijkt vooral op natuurlijke processen te slaan. Smithson keert zich tegen afval en vernieling maar niet tegen verval, lijkt het. Toch is in Emmen ook natuurlijke overwoekering op de *Spiral Hill* door planten en het afkalven van de *Broken Circle* door water ongedaan gemaakt. In de jaren tachtig klonk de roep om de sculptuur in Emmen te restaureren: “Presently the greatly overgrown shrubbery, obscuring any evidence from below of the existence of a path (as well as the hives of bees whose stings strongly discourage visitors!), and the water reeds growing in and around the Broken Circle indicate a great need for such restoration again.”¹⁸⁴ Boettger noemt het natuurlijke verval dat de bezoekers ontmoedigt naar het werk te gaan kijken (afb. 50). Om deze reden zou het werk gerestaureerd moeten worden. Het entropische ideaal van Smithson zou dus wegens praktische overwegingen plaats moeten maken voor de conservering van het materiaal, dat dan in dienst staat van het cultureel en institutionele paradigma dat Smithson juist poogt open te breken. Aan de andere kant kan men argumenteren dat als het werk niet wordt gerestaureerd, het op den duur ook geen onderdeel van de sociale en materiële werkelijkheid meer zal uitmaken, simpelweg omdat het niet meer bezocht zal kunnen worden.

In Smithson oeuvre zijn er dus een aantal momenten aan te wijzen waarop het werk in bescherming wordt genomen tegen dialectische processen, zoals de confrontatie tussen menselijke en natuurlijke krachten. Zijn oeuvre is dus geen eenduidige belichaming van de entropische en dialectische idealen, die pure *open-endedness* prevaleren, maar bevat ook elementen die binnen een traditioneel kunsthistorisch paradigma vallen. Dat kan ook worden herkend in de wijze waarop hij bijvoorbeeld zijn signering en autoriteit over zijn werken gebruikt. Om deze redenen beargumenteert Shapiro dat Smithson in zijn werken vooral het *idee* van dialectiek en entropie wilde incorporeren in zijn werken, zonder dat ze in werkelijkheid precies aan dit ideaal beantwoordden.¹⁸⁵ Hij zou zo toch meer beantwoordden aan het bekende narratief van de rebellerende kunstenaar die, nadat hij een vorm van succes ervaart, toch een vorm van verzoening met het systeem bereikt waartegen hij zich aanvankelijk afzette.

Shapiro lijkt hier dus te betogen dat Smithson zijn sculpturen wellicht niet goed genoeg wilde of wist te beschermen tegen een institutionele dreiging, maar dat lijkt mij erg kort door de bocht. Het lijkt mij veel aannemelijker, dat Smithson zijn werken bewust op dit ambigue snijvlak plaatste, met alle gevolgen van dien. Niet omdat hij de institutionaliserende

¹⁸³ Smithson (1973):170.

¹⁸⁴ Boettger (2002): 229.

¹⁸⁵ Shapiro (1989): 101.

werking van de kunstwereld compleet wilde vermijden, maar juist omdat hij zijn werk als onderdeel van die ambigue werkelijkheid wilde tonen. Het mag wellicht zo zijn dat enkele van de voorgestelde dialectische processen in tegenspraak zijn met Smithsons uitgangspunten als gevolg van conserverende ingrepen, zoals bijvoorbeeld het geval is bij *Broken Circle/Spiral Hill*, maar dat wil overigens niet betekenen dat zijn werken daardoor inboeten in hun gelaagde werking. Het lijkt me niet dat het Smithsons doel was de tegenstrijdigheden tussen kunstwereld en sociale maatschappij en natuur en cultuur te verenigen of op te heffen. Zijn dialectische ideaal is er immers een van een *ongoing process* en behelst geen definitieve synthese. Door de sculpturen te laten opereren in beide systemen – in wisselwerking met elkaar – houdt Smithson de spanning tussen de tegenstrijdige systemen in stand, wat nodig is om een democratische benadering van de geschillen te bereiken. Tegenstrijdigheden (in dit geval tussen de kunstwereld en de sociale maatschappij) dienen niet geheel te worden opgeheven, omdat deze tegengestelde systemen de basis vormen van een democratie. Ze moeten juist constant in een dialoog met elkaar opereren. Het was niet Smithsons doel zijn werken buiten een institutionele context te plaatsen, in tegenstelling tot wat Shapiro lijkt te betogen, maar wel om deze context te bevragen, zonder dat hij de paradoxen ervan kan opheffen. Hij lijkt eerder aan te tonen dat zijn werken altijd gegrond zijn in een dialectische systeem en stelt de beschouwer in de gelegenheid deze ambigue aard tussen kunstproductie en de sociale werkelijkheid in achtting te nemen of om hierop te reflecteren. In plaatst van de naïeve benadering van institutionele kritiek die Shapiro in Smithsons oeuvre lijkt te herkennen, zou ik willen beargumenteren dat het gaat om een zelf-reflectieve benadering, die zich bij voorbaat onttrekt van een eenzijdige vorm van institutionele kritiek. Het werk (h)erkent zichzelf als een intrinsiek onderdeel van de wereld waaraan het zich voor een deel wil onttrekken.

Deze zelf-reflectieve benadering wordt ook duidelijk wanneer we Smithsons praktijken met die van Tiravanija vergelijken. Van Tiravanija wordt regelmatig gezegd dat de werken een vorm van institutionele kritiek leveren, omdat het (materiële) object zo moeilijk verhandelbaar is. Maar, zo citeert Bishop uit het artikel “Tiravanija’s Liability” van Janet Kraynak: “Although Tiravanija’s dematerialized projects revive strategies of critique from the 1960s and ‘70s, it is arguable that in the context of today’s dominant model of economic globalization, Tiravanija’s itinerant ubiquity does not self-reflectively question this logic, but merely reproduces it.”¹⁸⁶ In het werk van Tiravanija geldt de kunstenaar als een spil in de totstandkoming van betekenis, waarbij een geïdealiseerde projectie van de kunstenaar weerklinkt in zijn installaties: “(...) As the artist has thematized details of his ethnic background to references to Thai culture... The artist, repositioned as both the source and arbiter of meaning, is embraced as the pure embodiment of his/her sexual, cultural, or ethnic identity, guaranteeing both the authenticity and political efficacy of his/her work.”¹⁸⁷ Kraynaks kritiek richt zich op een in deze context tamelijk onderbelicht aspect van Tiravanija’s werk: het ogenschijnlijk kritiekloos inzetten van zijn eigen etnische achtergrond. Het werk *Untitled (let them eat mussels)*, waarin de kunstenaar zo duidelijk naar Smithsons spiegelwerk *Mirror With Crushed Shells* refereert, is een goed voorbeeld hiervan (afb. 2 en

¹⁸⁶ Bishop (2004): 57-58, in: Kraynak, J. “Tiravanija’s Liability”, in: *Documents* 13. Autumn 1998. Pp. 39-40.

¹⁸⁷ Kraynak, J. (1998) “Tiravanija’s Liability”, in: *Documents* 13. autumn 1998. Pp. 28-29.

afb. 7). In het werk van Tirvanija ligt de focus op de wijze waarop de materialen kunnen worden genuttigd en gebruikt. Belangrijk is om op te merken dat hoewel de bezoekers zich kunnen voorstellen hoe de mosselen worden geopend en gekookt in de installatie, deze handelingen niet plaatsvonden in de galerieruimte als een soort performance, zoals dat wel het geval was bij bijvoorbeeld *Pad Thai. Untitled (let them eat mussels)* presenteert zo alleen de mogelijkheid tot consumptie; het werk blijft in zijn verschijningsvorm gefixeerd. Dat geldt ook voor een soortgelijk werk van Tirvanija, namelijk *Untitled (let them eat jasmine rice) (south)*, waarin in plaats van mosselen, jasmijnrijst wordt getoond op het snijvlak van de spiegels (afb. 57). Opvallend is dat in beide werken (evenals andere werken, zoals *Untitled (free)*, waarin hij groene curry kookte voor bezoekers van de galerie) elementen uit zijn culturele achtergrond zijn opgenomen (afb. 5). Pad thai, groene curry, jasmijnrijst: het zijn Aziatische consumptiewaren. Dat geldt overigens ook voor bepaalde soorten mosselen, zoals de Aziatische groene mossel, die economisch van grote waarde is voor het continent. Tirvanija presenteert hier de producten aan de bezoekers en participanten als iets wat zij ook kunnen proeven en ervaren, mits er bemiddeling door de kunstenaar plaatsvindt. Tirvanija opereert in *Pad Thai* bijna letterlijk als een doorgeefluik van zijn eigen etnische achtergrond. Dat wil zeggen dat de galeriebezoekers toegang krijgen tot elementen en consumptiewaar uit een andere culturele achtergrond, juist omdat de kunstenaar in de hoedanigheid van een chef-kok als een vertegenwoordiger van deze cultuur optreedt. Dat is op zichzelf een interessant gegeven, waar Tirvanija naar mijn mening te achteloos mee om lijkt te gaan. Tirvanija presenteert in zijn *Untitled (let them eat...)*-serie de jasmijnrijst en mosselen als Thaise of Aziatische fetisjproducten, want ze vertegenwoordigen geen enkele andere waarde dan een verwijzing naar de etnische en culturele achtergrond van de kunstenaar, waarvan bezoekers deel gaan uitmaken zodra ze bijvoorbeeld een schaalkje jasmijnrijst of curry zouden nuttigen. Dit alles gebeurt in de context van een museum of galerie, waarin gelijkgestemden en kunstliefhebbers elkaar ontmoeten. In de installatieruimtes wordt zo gepoogd een homogeen publiek te creëren dat gezamenlijk een “exotisch” cultureel product nuttigt. Beschouwers worden zo echter gemobiliseerd om te participeren in een kritiekloos paradigma van harmonieuze globalisering en multiculturaliteit, waarin zij optreden als consumenten van een cultuur die Tirvanija kritiekloos aan hen lijkt te overhandigen. Bezoekers en participanten krijgen nooit inzicht in de achterliggende culturele processen die te maken hebben met bijvoorbeeld het bereiden van een maaltijd. Ze hoeven er ook niet voor te betalen en kunnen zorgeloos het eindproduct consumeren.

In de installatie *Untitled (let them eat mussels)* wordt, in tegenstelling tot in Smithsons spiegelwerk, de focus minder gelegd op de rol van beschouwers en participanten en hun potentieel construerende rol. Zij treden eerder op in een narratief dat een tamelijk kritiekloze articulatie van een dominant economisch model (globalisering) inhoudt, en waarin ze niet worden uitgedaagd zichzelf te herkennen als een cruciaal onderdeel van de ruimte om hen heen, zoals dit het geval is in Smithsons *Mirror With Crushed Shells*. Een mogelijke reden voor Tirvanija's visuele referentie naar Smithsons *Mirror With Crushed Shells* is dat de beeldtaal van de installatie uit 1996 beantwoordt aan een narratief waarbinnen Tirvanija ook wil opereren. Tirvanija verwijst naar een paradigma van beschouwersemanipatie, het loslaten van het atelier als centrum en motor van de artistieke

productie en de notie dat betekenis van een kunstwerk ook tot stand komt door de inbreng van de beschouwer of participant, wat deels door Smithson in zijn vroege jaren is geïnitieerd met onder andere een spiegelwerk als *Mirror With Crushed Shells*. Het blijft echter moeilijk te beoordelen in hoeverre Tiravanija de door Smithson ingezette focus op de rol van de beschouwer, bewust omkeert naar een meditatie van zijn eigen artistieke en culturele identiteit.

De manier waarop Tiravanija zijn werk als een symptoom en belichaming van een geglobaliseerde maatschappij en economie laat opereren, is in elk geval niet kritisch. De interacties en dialogen die het werk voortbrengen zijn eerder homogeen en aangenaam en centreren zich nooit rondom een kritische omgang met de geglobaliseerde economie, maar centreren zich rondom een eenzijdige meditatie op de etnische en culturele achtergrond van de kunstenaar. Hoewel kunstenaars als Tiravanija in navolging van eerdere generaties werken aan gedematerialiseerde kunstprojecten, wil dat dus niet betekenen dat de werken ook echt hun autonome status opgeven, al daar ze dat wel voorkomen.

Eenzijds zou men kunnen beargumenteren dat kunstenaars als Tiravanija hun werken beter 'beschermen' tegen institutionalisering, omdat ze door hun gedematerialiseerde aard lastig zijn te verhandelen. De sculpturen van Smithson, voornamelijk de spiegelwerken en nonsite-installaties, laten hun waarde bijvoorbeeld gemakkelijker financieel uitdrukken. Maar, zo beargumenteren Kraynak en Bishop, ook Tiravanija's werk laat zich zonder kritische weerslag opnemen in een sterk (economisch) geïnstitutionaliseerde context. Het werk en de kunstenaar zelf stellen zich te kritiekloos op tegenover het ideaal van globalisering en de museale ruimte verzekert hierbij een context waarbinnen deze boodschap in een homogeen gezelschap van beschouwers en relaties wordt herbevestigd. Dat heeft als gevolg dat de beschouwers zelf ook slechts optreden om het narratief van de (geglocaliseerde) economie en de museale instituties te herbevestigen. Dit gebeurt dus slechts ogenschijnlijk in een zeer democratische en *open-ended* context. Uiteindelijk behelzen de interacties en relaties het resultaat van artistieke intentionaliteit.

Het vooropstellen van beschouwersinteracties, heeft dus niet direct een democratiserende beweging richting de beschouwer als gevolg. Cruciaal hierbij is dat democratie niet als een artistieke intentie moet worden gepresenteerd. Bij Smithson speelt de beschouwer, soms meer mentaal en soms meer fysiek, een construerende rol: hij heeft invloed op de receptie van het sculpturale object. Die invloed is inherent aan de materie van Smithsons sculpturen, in tegenstelling tot Tiravanija. Daarnaast wordt de beschouwer bij Smithson (soms letterlijk) gesitueerd in conflicterende contexten, wat de beschouwer toestaat zich tegenover dit antagonisme te verhouden. In de homogene contexten die Tiravanija construeert, dienen de beschouwers ondanks hun ogenschijnlijke macht in de totstandkoming van de intermenselijke relaties, vooral om de artistieke intentie van de kunstenaar te articuleren.

Conclusie

In deze thesis heb ik onderzocht of en waarom het werk van de Amerikaanse *Land Art* kunstenaar Robert Smithson relevant is met het oog op hedendaagse sculpturale ontwikkelingen. Uitgangspunt voor een dergelijk onderzoek was de hedendaagse *relational aesthetics* kunstenaar Rirkrit Tiravanija, wiens werk *Untitled (let them eat mussels)* uit 2007 een sterke visuele referentie naar Robert Smithsons *Mirror With Crushed Shells* uit 1969 vertoont. Omdat de *relational aesthetics* voornamelijk geënt zijn op beschouwersinteractie en -participatie, en de hedendaagse kunstenaar Tiravanija zo duidelijk verwijst naar een werk van de ruim veertig jaar eerder overleden Smithson, kwam de vraag op wat het oeuvre van Smithson interessant en zelfs relevant maakt met het oog op de ontwikkelingen van de beschouwersparticipatie. Daartoe werd ook onderzocht hoe het sculpturale oeuvre van Smithson zich verhoudt tot ontwikkelingen in de (post-)moderne sculptuur, zoals het verdwijnen van de autonome status van sculptuur en een toenemende focus op interactie tussen werk en beschouwer.

Alvorens deze vragen te kunnen beantwoorden, was het noodzakelijk eerst een helder beeld te vormen van wat deze sculpturale ontwikkelingen precies behelzen. Het boek *The Sculptural Imagination* van kunsthistoricus Alex Potts biedt een uitvoerig overzicht van uiteenlopende sculpturale praktijken vanaf de late achttiende eeuw tot de late twintigste eeuw, waarin ook aandacht is voor de veranderende houding ten opzichte van de kwestie van sculpturale autonomie. Het boek, dat concludeert met de constatering dat in de twintigste eeuw de autonome, gesloten en stabiele sculptuur steeds meer plaats heeft gemaakt voor een instabiele, meer op de beschouwer gerichte en minder autonome vorm van sculptuur, vormt het uitgangspunt om het oeuvre van Smithson verder te onderzoeken.

Vervolgens heb ik onderzocht hoe het sculpturale oeuvre van Smithson, onderverdeeld in drie soorten sculpturen, zich verhoudt tot de notie van autonomie en zich openstelt voor beschouwersinteractie of -participatie. Opvallend is dat Smithson in zijn vroege sculpturale oeuvre al elementen opneemt die de geslotenheid en stabiliteit van zijn sculpturen ondermijnen, zoals wanneer de beschouwer zichzelf en de museale omgeving kan terugzien in de spiegels van bijvoorbeeld *Leaning Mirror* en *Mirror With Crushed Shells*. In de serie *Yucatan Mirror Displacements* weet Smithson zijn sculpturale objecten, afgebeeld op foto's, verder te destabiliseren door de grenzen tussen object en omgeving te laten vervagen. In de *Yucatan Mirror Displacements* gaat het meer om een vorm van documentatie en staat de spiegeling van de directe omgeving minder centraal, omdat het foto's van eerder geplaatste en later weer verwijderde spiegels betreft. Bij de *displacements* komt wel erg sterk de vervaging van de grenzen tussen de verschillende entiteiten naar voren. Deze vervaging van de grenzen tussen beschouwer, object en omgeving kunnen ook worden begrepen in fenomenologische termen.

Deze destabiliserende praktijken zette Smithson door in zijn nonsites, die de beschouwer – nog meer dan de spiegelwerken – bewust maken van de manier waarop de museale ruimte zich verhoudt tot 'de echte wereld'. Een belangrijk aspect hierbij is dat Smithson inzet op een wisselwerking tussen de museale ruimte en de kunstwereld en de sociale en materiële maatschappij, zowel door middel van titels als tekstuele verwijzingen,

kaarten en afbeeldingen in de sculpturale installaties zelf. Hierbij destabiliseert Smithson het sculpturale object nog verder en biedt hij tevens een vorm van institutionele kritiek, waarin hij zich voornamelijk richt op de wijze waarop museale en culturele instituten en de wereld daarbuiten op artificiële wijze van elkaar zijn losgekoppeld.

In de earthworks lijkt Smithson verschillende elementen van zijn sculpturale oeuvre te concentreren. Zo zorgen Smithsons bewuste incorporatie van dialectische en entropische processen ervoor dat een earthwork nooit stabiel is, maar onderhevig aan elementen van de natuurlijke omgeving en zelfs menselijke handelingen en aanpassingen. In de wisselwerking tussen beschouwer, omgeving en object kunnen daarnaast zowel fenomenologische uitgangspunten worden herkend, als dat deze kunnen worden verklaard aan de hand van de *Spatial Triad* van de socioloog en filosoof Henri LeFebvre, die beschreef hoe ruimtelijke gewaarwording en beleving het resultaat is van de wisselwerking tussen *conceived space*, *perceived space* en *lived space*. Tenslotte zorgt de wisselwerking tussen het earthwork, dat gesitueerd is buiten de museale ruimte en met de materiële middelen van een bepaalde plek is uitgevoerd, en de presentaties in de museale ruimte ervoor dat Smithsons kritische houding ten opzichte van museale en culturele instituties in stand wordt gehouden. Sommige van de earthworks verhouden zich daarbij ook expliciet tot de sociale ruimte, zoals *Partially Buried Woodshed*, dat is gesitueerd op de campus van een universiteit en in zekere mate ook een werk als *Broken Circle*, terwijl andere werken zoals bijvoorbeeld *Spiral Jetty*, zich op afgelegen plekken juist aan deze sociale ruimte lijken te onttrekken.

In het laatste hoofdstuk tenslotte, heb ik onderzocht hoe het oeuvre van de *relational aesthetics*-kunstenaar Rirkrit Tiravanija zich verhoudt tot de praktijken van Robert Smithson, die in de jaren zestig en zeventig eigenlijk al grote stappen maakte richting de emancipatie van de beschouwer en het loslaten van sculpturale autonomie. De vraag was, welke van de twee kunstenaars of welke werken, eigenlijk autonomer en meer op de beschouwer gericht waren. Een belangrijk uitgangspunt in deze analyse was het artikel 'Antagonism and Relational Aesthetics' van kunsthistorica Claire Bishop, waarin zij uitlegt hoe belangrijk de aanwezigheid van antagonismen zijn in een democratie. Dat principe vertaalt zij naar de kunstpraktijken van Tiravanija, die volgens bijvoorbeeld *relational aesthetics*-curator Nicholas Bourriaud heel democratisch en emanciperend ten opzichte van de beschouwer of participant zouden zijn. Maar, zo toont Bishop ook aan, kunstenaars als Tiravanija en Liam Gillick vermijden juist sterk deze antagonistische basis en werken met een homogeen publiek dat nauwelijks conflicterende belangen of achtergronden kent. De nadruk op vrije beschouwersparticipatie is ook niet geheel terecht, omdat die beschouwersparticipatie niet voortkomt uit een vrije omgang met de sculptuur vanuit de beschouwer zelf, maar uit een artistieke intentie die al van te voren is geformuleerd. Daarnaast accepteert Tiravanija de museumruimte als een gegeven op zich en situeert hij zijn handelingen en praktijken zonder kritiek in deze ruimte.

De sculpturen van Smithson bleken een veel democratischere inslag te kennen. Smithson situeert zijn sculpturen, met name zijn nonsites en earthworks, vrijwel altijd op het snijvlak van conflicterende systemen en antagonismen. Het museum of de galerie is voor Smithson nooit een 'neutrale' ruimte, maar is altijd onderhevig aan de krachten en wetten van de kunstwereld, die volgens hem conflicteren met de krachten en wetten van de

(sociale) maatschappij. Zijn nonsites en earthworks worden mijns inziens bewust geplaatst of tentoongesteld in beide contexten, zodat het antagonisme niet wordt opgeheven, maar in stand wordt gehouden. Ook is in een groot deel van zijn sculpturen een krachtmeting tussen natuur en cultuur gaande, een ander belangrijk antagonisme. Het lijkt er op dat Smithson antagonismen en tegenstrijdige belangen als een inherent deel van zijn sculpturale praktijken beschouwt, terwijl Tiravanija juist zoveel mogelijk poogt de aanwezigheid van antagonismen te vermijden. Ook de wijze waarop Tiravanija's praktijken steunen op artistieke intentionaliteit en zich overlevert aan een institutioneel kader, is verre van democratisch of emanciperend.

Hoe verhoudt Smithson oeuvre zich tenslotte dus tegenover de actuele sculpturale ontwikkelingen met betrekking tot beschouwersparticipatie en autonomie, zoals die van de *relational aesthetics*-beweging? Men zou kunnen zeggen dat Smithsons praktijken van ruim veertig jaar geleden, zich bewuster tonen van de wijze waarop beschouwersparticipatie en –emancipatie vergroot kan worden, zonder de sculptuur daarbij tegelijkertijd te voorzien van een meer autonome en op-zichzelf-staande status dan Tiravanija's praktijken. Tiravanija en andere relational aesthetics-kunstenaars als Gillick lijken zó gefocust op een vorm van interactieve beschouwersparticipatie, dat de beschouwers eigenlijk alleen maar meer worden gestuurd in de wijze waarop zij zich tot het kunstwerk verhouden. Smithsons sculpturen daarentegen, behandelen *open-endedness* en instabiliteit als inherente kwaliteiten van de sculpturen, met als gevolg dat de beschouwer een construerende rol krijgt toebedeeld, zonder dat dit het onderwerp of de daadwerkelijke vorm van het kunstwerk betreft, in tegenstelling tot bij Tiravanija.

Smithsons oeuvre geeft dus meer blijk van een democratiserende beweging naar de beschouwer toe dan de praktijken van de *relational aesthetics*-kunstenaar Rirkrit Tiravanija. Zijn sculpturale praktijken leggen uiteindelijk meer macht bij de beschouwer, dan de kook- of pingponginstallaties van Tiravanija. Dat komt omdat Smithson zich meer bewust toont van de antagonismen waarop een democratie is gestoeld en deze tegenstrijdigheden als een inherent onderdeel van de sculpturen behandelt. Het resultaat hiervan is tweeledig: enerzijds krijgen beschouwers de mogelijkheid zich te verhouden tegenover conflicterende systemen, wat meer emanciperend is dan de beschouwersinteracties die door Tiravanija onder tamelijk strikte voorwaarden worden opgezet. Anderzijds hebben de dialectische processen – ook een vorm van antagonismen – als gevolg dat de construerende rol van de beschouwer en omgeving groter en meer zichtbaar wordt. Smithsons sculpturale praktijken zijn dus erg relevant met betrekking tot de hedendaagse focus op beschouwersinteractie, -participatie en –emancipatie. Zijn spiegelwerken, nonsites en earthworks geven blijk van een sterke interesse in een vorm van sculptuur die meer geëngageerd, op de beschouwer gericht en minder autonoom is, zonder dat de sculpturen daarbij formeel compleet samenvallen met een artistieke intentie.

Abstract

In this paper, I reconsider the relevance of the sculptural practices of the American *Land Art*-artist Robert Smithson. Although his work was created over forty years ago, it still counts as a source of reference for contemporary artists, such as the relational aesthetics-artist Rirkrit Tiravanija, who for example recreated Smithson's mirror-installation *Mirror With Crushed Shells* (1969). Even though the relational aesthetics-practices deviate from Smithson's practices because they are focused much more on setting up relationships between viewers and the artist, Tiravanija clearly uses Smithson as a point of departure.

In this paper I examine the reason underlying this reference, focusing mainly on the way Smithson's sculptures seek viewer interaction or participation and the extent to which sculptural autonomy maintained. In many of his works, mainly his Nonsites and Earthwork-sculptures, the work's autonomy is partly lost due to the fact that these works have a formal instability, based on notions such as dialectics and entropy. Also, in his sculptures, notions such as phenomenological perception are integrated, which indirectly involves an undermining of the formal stability of the object, the viewer and its surroundings. After analyzing Smithson's attitude towards the notions of autonomy and viewer interaction or participation, an comparison with contemporary practices is made. To which extend can we relate Smithson to Tiravanija and how can Tiravanija be understood in comparison to Smithson's practices, considering the notions of autonomy, viewer interaction and viewer emancipation?

It appears Smithson is less focused on setting up particular kinds of relations, where Tiravanija defines these particular relations as the core of his sculptures and installations. This leads to the question whether more specified viewer interactions or participation also lead directly to a more open and democratic form of viewer interaction. In accordance with an essay by art historian Claire Bishop, I argue that the provocation of viewer interaction and participation doesn't directly lead to more viewer emancipation, since the core of these interactions and relations are defined in advance by the artist himself, which leads to a homogenous group of viewers acting out artistic intentionality rather than playing on the inherent open-endedness of a work of art. The works of Smithson are inherently more embedded in a democratic, heterogeneous principle and less artist-orientated, than the works of relational aesthetics-artists such as Tiravanija.

Literatuur

- Alloway, L. "Roberts Smithson's Development", in: Artforum 11, nr. 3 (November 1972) pp. 52-61.
- Alloway, L. "Sites/Nonsites", in: Hobbs, R. Robert Smithson: Sculpture, Ithaca en Londen (Cornell University Press) 1981.
- Bishop, C. "Antagonism and Relational Aesthetics". October (2004) najaar, vol. 110. Pp. 51-79.
- Boettger, S., 'Return to the Park', in: Boettger, S. Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties, Berkeley, Los Angeles, Londen (University of California Press) 2002
- Boettger, S. Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties, Berkeley, Los Angeles, Londen (University of California Press) 2002
- Bourriaud, N. *Relational Aesthetics*. (vert. Pleasance, S., Woods, F. & Copeland, M). Dijon (Les presses du réel) 2002. Origineel verschenen in het Frans, 1998, onder de titel *Esthétique Relationnelle*.
- Butler, C. 'A Lurid Presence: Smithson's Legacy and Post-Studio Art', in: tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art Los Angeles), Robert Smithson, Berkeley, Los Angeles, Londen (samengesteld door Eugenie Tsai en Cornelia Butler) 2004
- Boym, P., 'Sensuous Ethos', in: tent. cat. Oslo, Stockholm, Ishøj (Museum of Contemporary Art, Modern Museum Stockholm, Arken Museum of Modern Art), Robert Smithson Retrospective : works 1955-1973, 1999, <z.p.>, (samengesteld door Per Boym).
- tent. cat. Oslo, Stockholm, Ishøj (Museum of Contemporary Art, Modern Museum Stockholm, Arken Museum of Modern Art), *Robert Smithson Retrospective : works 1955-1973*, 1999, <z.p.>, (samengesteld door Per Boym).
- Dreher, T. "Robert Smithson: Land Reclamation and the Sublime", in: Artefactum nr. 45. (september-oktober-november 1992), pp. 26 – 30.
- tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art Los Angeles), Robert Smithson, Berkeley, Los Angeles, Londen (samengesteld door Eugenie Tsai en Cornelia Butler) 2004
- Gilpin, W. Three essays : on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: to Which is Added a Poem, on Landscape Painting, Londen (uitgever onbekend) 1792.
- Hobbs, R. Robert Smithson: Sculpture, Ithaca en Londen (Cornell University Press) 1981.
- Jones, C. 'Machine in the Studio', in: Constructing Postwar American Artists. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- Lefebvre, H. The production of Space (vert. D. Nicholson-Smith), Malden, Massachusetts, VS/ Oxford, Verenigd Koninkrijk/ Victoria, Australië (Blackwell Publishing) 1991.
- Meyer, J., Minimalism: art and polemics in the sixties, New haven en Londen (Yale University Press) 2001.
- Novak, A. 'Engaging Environments: The Practice of Robert Smithson and Olafur Eliasson as an Instance of Environmental Aesthetics', In: I. Commandeur, & T. van Riemsdijk-Zandee (eds.), Robert Smithson: Art in continual movement (2012). Amsterdam: Alauda Publications, pp.19-39.

- Østerby, A. 'Spiral Jetty', in: tent. cat. Oslo, Stockholm, Ishøj (Museum of Contemporary Art, Modern Museum Stockholm, Arken Museum of Modern Art), Robert Smithson Retrospective: works 1955-1973, 1999, <z.p.>, (samengesteld door Per Boym).
- Petersen, V., "Europe/ Site – The Museum/ Nonsite", in: Tent. cat. Oslo, Stockholm, Ishøj (Museum of Contemporary Art, Modern Museum Stockholm, Arken Museum of Modern Art), *Robert Smithson Retrospective : works 1955-1973*, 1999, <z.p.>, (samengesteld door Per Boym).
- Potts, A., *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and Londen (Yale University Press) 2000.
- Price, U. *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful: And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, vol. 1, Londen (uitgever onbekend) 1810.
- Roberts, J.L., *Mirror Travels: Robert Smithson and History*, New Haven en Londen (Yale University Press) 2004.
- Roberts, J.L., "The Taste of Time: Salt and Spiral Jetty", in: tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art Los Angeles), Robert Smithson, Berkeley, Los Angeles, Londen (samengesteld door Eugenie Tsai en Cornelia Butler) 2004
- Rose, B. 'ABC ART', in: Perl, J. (ed.) *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism*, New York (Library of America) 2014.
- Shapiro, G. "Entropy and Dialectic: The Signatures of Robert Smithson". *Arts Magazine (New York)*, (1988), pp. 99 -104.
- Shapiro, G. "Entropy and Dialectic: The Signatures of Robert Smithson". *Arts Magazine (New York)*, (1988), pp. 99 -104.
- Shaw, P. *The Sublime*. Abingdon and New York (Routledge Francis & Taylor Group) 2006.
- Shinn, D. "Robert Smithson's Partially Buried Woodshed". *Robert Smithson – Partially Buried Woodshed* (tent. cat. Kent State University School of Art). Kent, 1990, pp 1-19.
- Sieburth, R., 'A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphics', in: tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art Los Angeles), *Robert Smithson*, Berkeley, Los Angeles, Londen (samengesteld door Eugenie Tsai en Cornelia Butler) 2004
- Smithson, R. 'Incidents on Mirror Travel in the Yucatan', in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R. 'Pointless Vanishing Points', in: Flam, J. (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R. 'Frederic Law Olmstead and the Dialectical Landscape', in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R. 'A Provisional Theory of Nonsites', in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R., 'Some Void Thoughts on Museums', in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R., "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey, in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R., 'Cultural Confinement', in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.
- Smithson, R., 'Entropy and The New Monuments', in: Flam, J. (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles (University of California Press) 1996.

Bijlagen



1. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Cooking Corner Version No. 3)* 2005. Metaal, chroom, rubber. 100 x 100 x 100 cm. Centre Pompidou, Parijs.



2. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (let them eat mussels)*. 2007. Spiegels, gasfles en kookpan, mosselschelpen. 90 x 90 x 90 cm. Gallerie Chantal Crousel.



3. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Pad Thai)*. 1990. Impressie van het koken en de resterende installatie in de Paula Allen Gallery, New York. 1990.



4. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (BBQ)*. 2010. Spiegels, chromen roestvrijstalen panelen, barbecue, gasfles. 90 x 90 x 90 cm. 1301PE Gallery, Los Angeles.



5. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Free)*. 1992. Impressie van de installatie in de 303 Gallery in New York.



6. Rirkrit Tiravanija. *Tomorrow is the Question*. 2015. Pingongtfels, -balletjes en batjes. Garage Museum of Contemporary Art, Moskou.



7. Robert Smithson. *Mirror With Crushed Shells*. 1969. Spiegels, zand, gebroken schelpen. The Menil Collection, Houston. 90 x 90 x 90 cm.



8. Robert Smithson. *Red Sandstone Corner Piece*. 1968. Spiegels en zandsteen. 120 x 120 x 120 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



9. Robert Smithson. *Leaning Mirror*. 1969. Twee spiegels, aarde en stenen. 83.8 x 223.5 x 274.3 cm. Dia Art Foundation Partial Gift, Lannan Foundation, 2013.



10. Robert Smithson. *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*. 1969. Twaalf spiegels, aarde. 90 x 180 x 190 cm. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



11. Robert Smithson. *Chalk and Mirror Displacement*. 1969. Zes spiegels, kalk. Diameter 300 cm, hoogte 25 cm. Art Institute of Chicago, Chicago.



12. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970. modder, steen, zoutkristallen, water, 3810 x 381 cm. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.



13. Robert Smithson. *Asphalt Rundown*. 1969. Asphalt. Rome, Italië.



14. Robert Smithson. *Glue Pour*. 1969. Lijm. Vancouver, Canada.



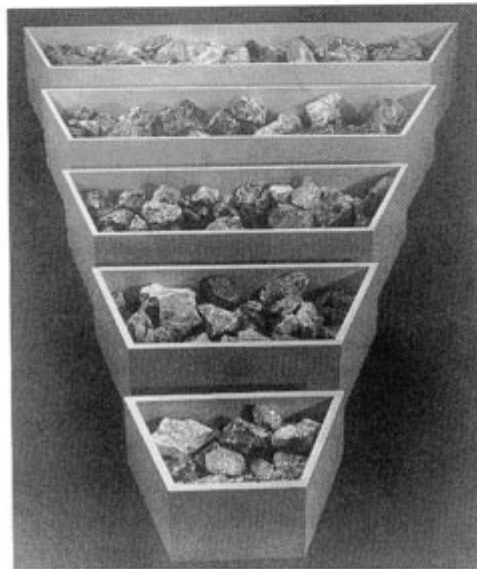
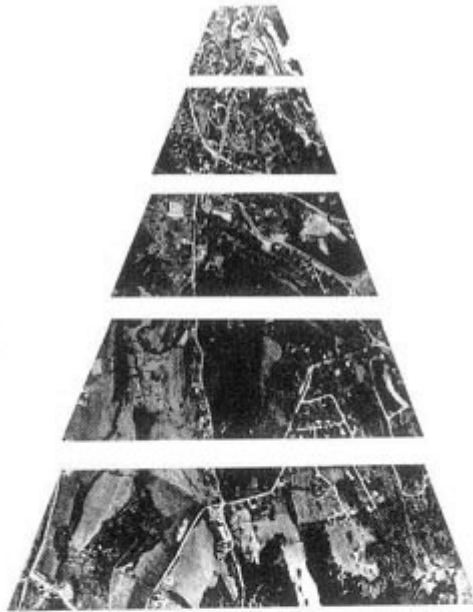
15. Robert Smithson. *Concrete Pour*. 1969. Cement. Chicago, Illinois.



16. Robert Smithson. *Broken Circle*. 1971. Groen water, geel zand, wit zand. diameter 335,6 cm. Emmen, Nederland.



17. Robert Smithson. *Spiral Hill*. 1971. Aarde, zwart zand, wit zand. ong. 190,5 cm hoog. Emmen, Nederland.



18. Robert Smithson. *Nonsite (Mica from Portland)*. 1968. Mica, houten containers.
Afm. Onbekend.



19. Antonio Canova. *Venus Italica*. 1819. Marmer, 175,3 cm hoog. Metropolitan Museum of Art, New York.



20. Beeldhouwer onbekend. *Venus de' Medici*. 1e eeuw v. Chr. Marmer. 153 cm. Uffizi Galerie, Florence.



21. Antonio Canova. *Hercules en Lichas*. 1795-1815. Marmer. 335 cm hoog. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome.



22. Antonio Canova. *Hebe*. 1816-17. Marmer. 161 cm hoog.



23. Auguste Rodin. *Iris, messagère des dieux*. 1890-91. Brons, 95 x 87 x 40 cm. Privécollectie.



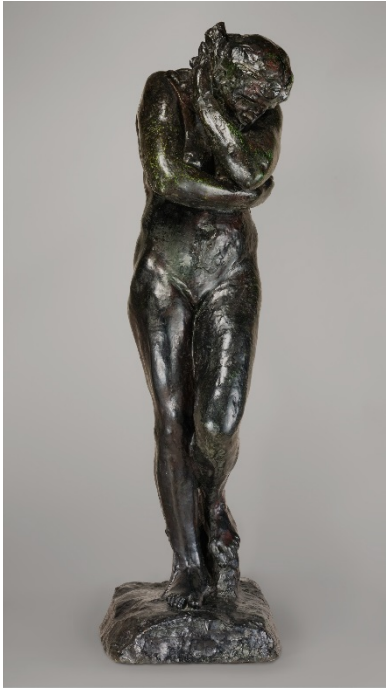
24. Auguste Rodin. *Balzac*. 1897. Gips, 200 x 120 cm. Musée d'Orsay, Parijs.



25. Auguste Rodin. Homme qui marche. 1907. Brons, 213,5 cm x 71,7 cm.



26. Auguste Rodin. *La Jeunesse Triomphante*. 1896. Brons, 52,1 x 45,7 x 32,4 cm.



27. Auguste Rodin. *Eve*. 1881-1910. Brons, 174 cm hoog. Metropolitan Museum of Art, New York.



28. Constantin Brancusi. *Princess X*. 1916. Gepoetst brons, kalkstenen sokkel, 61.7 x 40.5 x 22.2 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



29. Constantin Brancusi. *Leda*. 1926. Gepoetst brons, sokkel van nikkel. 53 x 79 x 24 cm. Centre Pompidou, Parijs.



30. Constantin Brancusi. *Bird in Space*. 1928. Gepoetst brons. 184 cm hoog. Museum of Modern Art, New York.



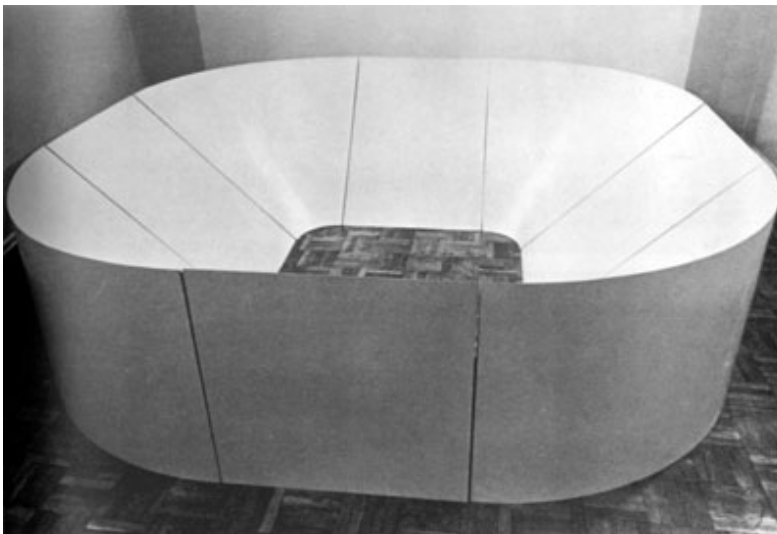
31. Tony Smith. *Die*. 1962. Staal, 183.8 × 183.8 × 183.8 cm. Whitney Museum of American Art, New York.



32. Carl Andre. *144 Zing Square*. 1967. 144 zinken platen, 1 x 30,5 x 30,5 cm. Gehele oppervlakte: 1 x 365,8 x 365,8 cm. Milwaukee Art Museum, Milwaukee.



33. Robert Smithson. *Non Site (Oberhausen, Germany)*. 1968. Staal, metaalslak, fotonapier. Afmetingen onbekend. Konrad Fisher Gallery



34. Robert Morris. *Untitled (Stadium)*. 1967. Glasvezel, acht delen: 122 x 53 x 153 cm (vier stuks) en 122 x 122 x 122 cm (vier stuks) Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



35. Robert Smithson. *The Eliminator*. 1964. Materialen en afmetingen onbekend. Collectie onbekend.



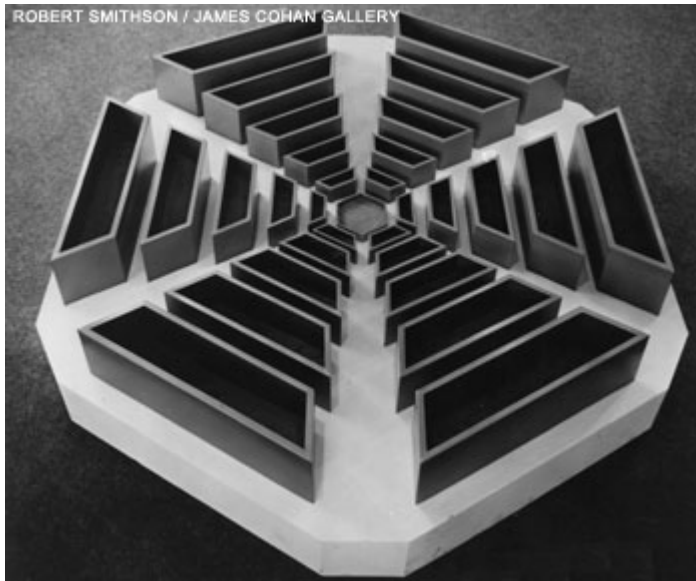
36. Robert Smithson. *Yucatan Mirror Displacements*. 1969. Negen fotoprints, 61 x 61 cm. Collectie: Solomon R. Guggenheim Museum.



37. Robert Smithson. *Seventh Mirror Displacement*. 1969. Fotoprint, 61 x 61 cm.
Collectie: Solomon R. Guggenheim Museum.



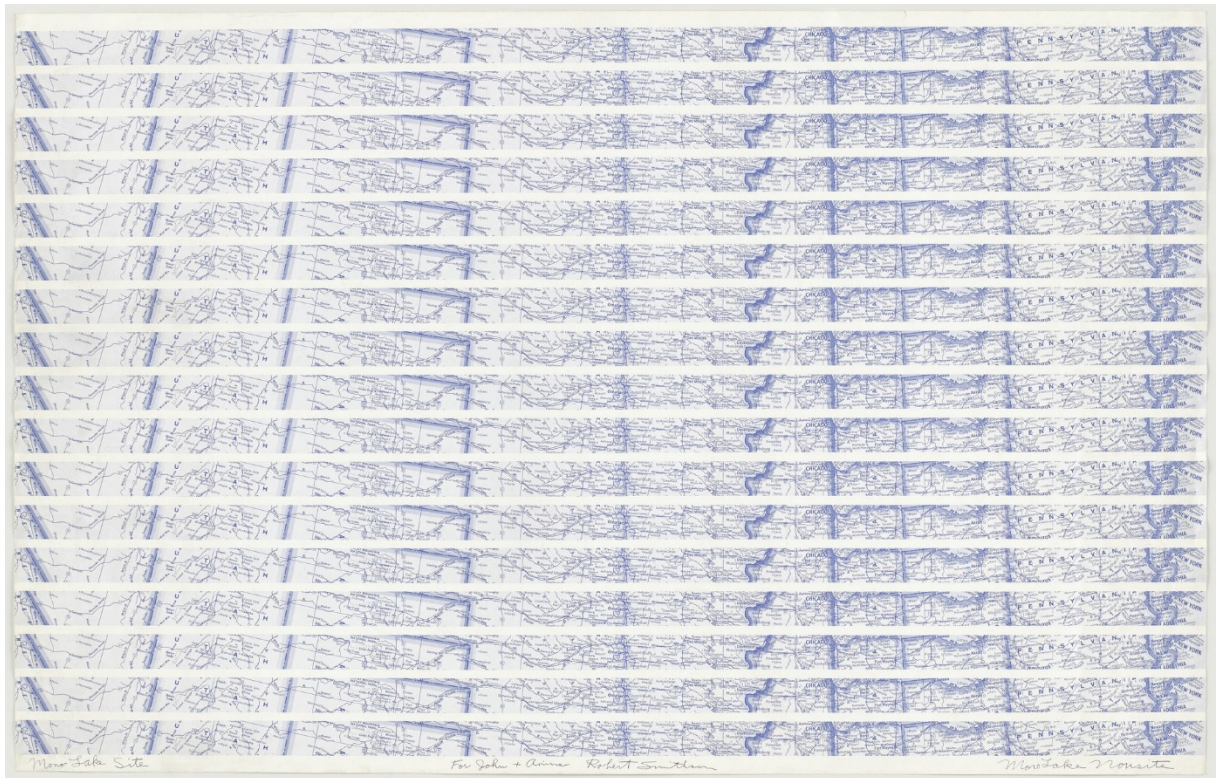
38. Robert Smithson. *Enantiomorphic Chambers*. 1965. Staal en spiegels, elke component 61 x 76 cm. Collectie: Estate of Robert Smithson.



39. Robert Smithson. *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*. 1968. Aluminium containers, zand, fotopapier. 35 x 165 cm. Collectie: National Gallery of Art, Washington DC.



40. Robert Smithson. *A Nonsite, Franklin, New Jersey*. 1968. Geverfde houten containers, kalksteen, zilvergelatine fotopapier. Afmetingen onbekend. Collectie: Museum of Contemporary Art, Chicago.



43. Robert Smithson. *Mono Lake Site Nonsite*. 1969. Doek met print. 55,9 x 87 cm.
Collectie: The Museum of Modern Art, New York.



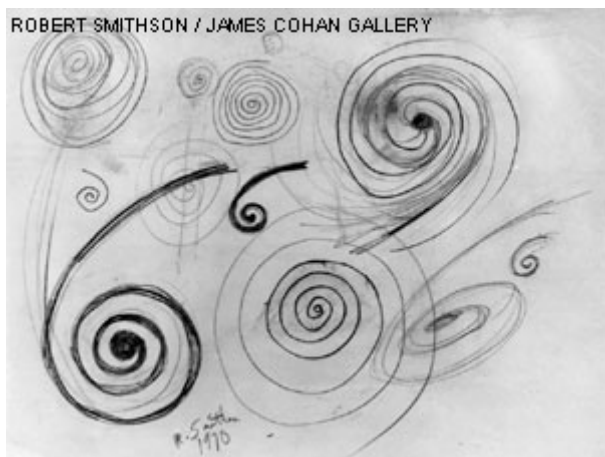
44. Robert Smithson. *Broken Circle/ Spiral Hill*. 1971.



45. Robert Smithson. *Partially Buried Woodshed*. 1970. Twintig truckladingen zand, houtschuurtje, afmetingen onbekend. Kent State University, Kent, Ohio. Collectie: Kent State University.



46. Robert Smithson. *Amarillo Ramp*. 1973. Tecovas Lake, Texas. Zand, aarde, steen, afmetingen onbekend. Collectie: onbekend.



47. Links: Robert Smithson. *Spirals*. 1970. Grafiet op papier. 23 x 30,5 cm. Privécollectie.
 Rechts: Robert Smithson. *Spiral Jetty in Red Salt Water*. 1970. 23 x 30,5 cm. Grafiet op papier. Privécollectie.



48. Robert Smithson. *Spiral Jetty* (film). 1970. 35 min, kleur, geluid. Collectie: Department of Film of the Museum of Modern Art, New York.



49. Robert Smithson. *Amarillo Ramp*. 1973. Potlood op papier. 23 x 30,5 cm. Collectie Estate of Robert Smithson.



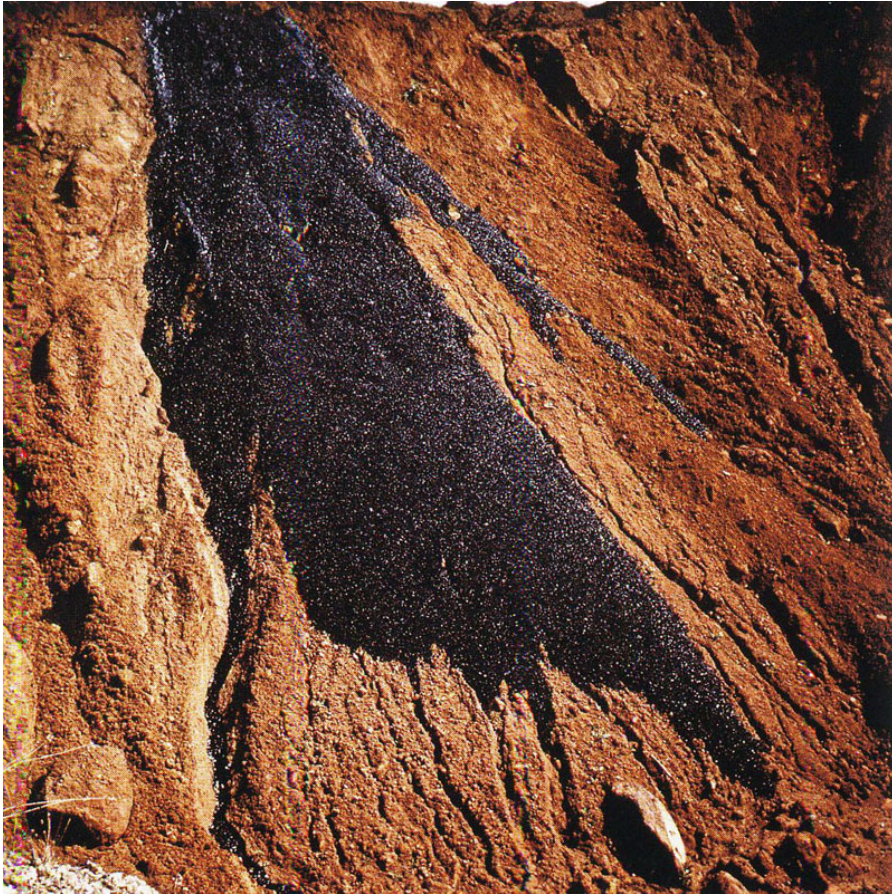
50. Impressie van een dichtgegroeide Spiral Hill.



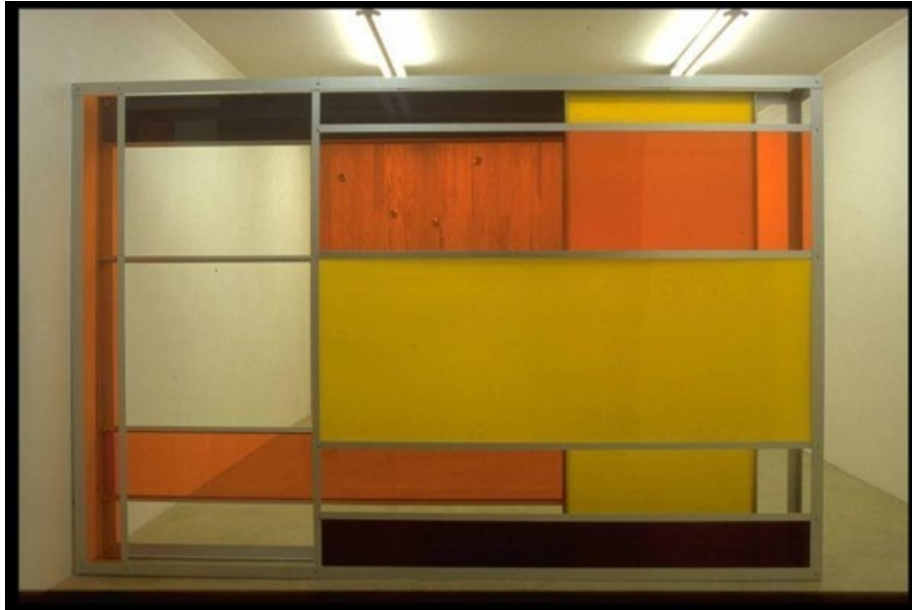
51. Spiral Hill met op de achtergrond een werktuig.



52. Detail van *Spiral Jetty*: kristalvorming op de oppervlakte



53. Detail van *Asphalt Ruwndown*: verkorrelend en scheurend asfalt.



54. Liam Gillick. *Big Conference Centre Legislation Screen*. 1998. Afmetingen onbekend. Geanodiseerd aluminium, gekleurd plexiglas. Privécollectie.



55. Rirkrit Tiravanija. *Untitled 1996 (Tomorrow is Another Day)*. 1996. Afmetingen onbekend. Installatie in de Kölnischer Kunstverein in Keulen, 1996. Collectie onbekend.



56. Santiago Sierra. *160 cm Line Tattooed on Four People*. 2000. Variabele afmetingen. Video, projectiemonitor, zwart, wit, geluid. 63 minuten. Tate Modern, Londen.



57. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (let them jasmine rice) (south)*. 2007. Spiegels, jasmijnrijst. 90 x 90 x 90 cm. Gallerie Chantal Crousel.