

Samantha Schramm

# Land Art

Ortskonzepte und mediale Vermittlung  
Zwischen Site und Non-Site

Reimer

*Für Emil*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl. Dissertation, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin  
Umschlagabbildung: Smithson, Robert, *Spiral Jetty*, 1970  
© The Estate of Robert Smithson/VG Bild-Kunst, Bonn 2013  
Druck: Hubert & Co, Göttingen

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01492-8

# Inhalt

<b>Prolog</b> .....	9
<b>Vorspiel</b> .....	13
1 Et in Utah Ego – Robert Smithsons Spiral Jetty .....	13
Zur Wahrnehmung des Ortes .....	14
Zur Wahrnehmung des Nicht-Ortes .....	19
2 Ortskonzepte und Situierungspraktiken zwischen <i>Site</i> und <i>Non-Site</i> .....	21
<b>I Der phänomenologische Ort der Land Art</b> .....	29
1 Kritik am Museum .....	29
2 „Aligned with Nazca“: Der Bezug zur prähistorischen Kunst .....	32
Robert Morris in Peru .....	34
Von der prähistorischen Kunst zur Land Art .....	37
3 Theorien der Ortsspezifität .....	38
Ortsbezogenheit als Modernismuskritik .....	41
Spezifische Orte: Minimal Art und Land Art .....	43
4 Der Körper im Diskurs: Die phänomenologischen Wahrnehmungstheorien .....	45
Körper-Konzepte in der phänomenologischen Kunstkritik .....	47
Figurationen der Körperpräsenz: Robert Morris im Kontext phänomenologischer Theorien .....	51
5 Phänomenologische Beobachtungen .....	56
Erfahrungsbedingungen eines verkörperlichten Sehens: Michael Heizers Double Negative .....	56
Der Blick nach oben: Nancy Holt und James Turrell .....	63

<b>Zwischenspiel: Diskursive und mediale Inszenierungspraktiken des Ortes</b> .....	67
1 Der Westen und die amerikanische Landschaftsmalerei .....	67
2 Who is afraid of the Lightning Field? Zur Inszenierung des Erhabenen bei Walter De Maria .....	69
Blickregime des Erhabenen .....	72
Enttäuschung: Das Erhabene tritt nicht ein .....	79
3 Bild und Text: Die Bedeutung von Artforum .....	82
<b>II Der Ort als Konzept: Zeichenstrategien</b> .....	85
1 Konzeptuelle Strategien und Dematerialisierungstendenzen .....	87
Meaningless Work .....	90
Ausstellungen der Land Art, 1968–69 .....	92
Konzeptuelle Ortsreferenzen: Die Zeichnungen als Spuren der Land Art .....	100
2 Ortsmarkierungen: Fotografien der Land Art .....	106
Fotografische Dokumentationen: Das Missverständnis der Land-Art-Fotografien .....	107
Ikonische Repräsentation .....	112
Indexikalische Ortsreferenzen .....	118
Den Ort benennen: Der Bezug zur Landschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts .....	124
Die Versetzung der Fotografie: Robert Smithsons Mirror Displacements in Yucatán .....	128
3 Ortskartierungen: Luftbilder der Land Art .....	138
Bilder aus dem Weltraum .....	138
Der Blick von oben: Konzepte der Aerial Art .....	141
Bildstrategien der Luftbildfotografie .....	146
4 Ortsüberlagerungen: Karten der Land Art .....	152
Auf der Suche nach dem Ort: Karten als Wegbegleiter .....	154
Ortsbezüge und Referenzen der Karten .....	154
Die Kartierung des Ortes: Dennis Oppenheim und Robert Smithson .....	156

<b>Nachspiel: Der Verlust des Ortes und die Auflösung des Ortsbezugs</b> .....	169
1 Vergessene Ortsbezüge: Die Filme der Land Art .....	169
2 „Nirgendwo in Überblendungen“: Der Film SPIRAL JETTY .....	170
Kartographische Zeitreisen .....	174
Zeitreisen mit dem eigenen Körper .....	177
Zur Indifferenz des Films: Zeitreisen ins Nirgendwo .....	179
<b>Danksagung</b> .....	191
<b>Anhang</b> .....	193
1 Literaturverzeichnis .....	193
2 Abbildungsnachweise .....	204



# Prolog

Den Ausgangspunkt für die Überlegungen zur amerikanischen Land Art bildet ein augenscheinliches Paradox: während die in den 1960er und 1970er Jahren in menschenleeren Gegenden, vielfach in Wüsten- und Prärielandschaften des amerikanischen Südwestens ausgeführte Land Art vielfach nicht mehr erhalten ist oder sich im Zustand der Auflösung befindet, sind Medien, darunter Fotografien, Zeichnungen und Filme, an die Stelle einer an den Ort gebundenen Wahrnehmung getreten. Die Ortsbezogenheit erhält damit eine weitere Ausfächerung, indem sie nicht alleine durch den Bezug der Projekte zu einem spezifischen Ort, sondern ebenfalls durch mediale Bezugnahmen auf den Ort hergestellt wird.

Die Arbeiten der Land Art stehen in enger Verbindung zum Ort ihrer Ausführung: sie werden durch Entfernen oder Hinzufügen von Material hergestellt, schreiben sich als Markierungen in den Boden ein und beziehen sich zugleich in geographischer, historischer oder klimatischer Hinsicht auf den Ort.<sup>1</sup> Durch diesen konzeptionellen Bezug zum Ort kann Land Art auch als ortsspezifisch verstanden werden. Eine Veränderung des Ortes hat damit zwangsläufig auch Auswirkungen auf die Land Art: Robert Smithsons am Salt Lake von Utah ausgeführte *Spiral Jetty* versank zunächst bereits wenige Jahre nach ihrer Fertigstellung durch einen vorübergehenden Anstieg des Wasserpegels des Salzsees und Michael Heizers *Double Negative* wird durch ein sich ständig ausweitendes Erosionsgebiet immer weiter abgetragen. Auch wenn die meisten Großprojekte der Land Art nicht mehr erhalten oder im Verfall begriffen sind, zeugen zahlreiche Bildbände und Ausstellungen von einer fortwährenden Faszination durch ortsgebundene Kunst.

1 Der Begriff der Land Art wird bereits seit den späten 1960er Jahre für Kunstprojekte, die im Außenraum ausgeführt werden, verwendet. Während sich in Deutschland der Begriff *Land Art* durchgesetzt hat, der insbesondere durch Gerry Schums im April 1969 im öffentlichen Fernsehen gesendeten Film *LAND ART* geprägt wurde, wird die Kunstform in den USA unterschiedlich bezeichnet: Zunächst setzte sich der Begriff *Earth Art* durch, der als Titel für die Ausstellung in der Dawn Gallery in New York im Oktober 1968 verwendet wurde; später wurden auch Begriffe wie *Land Art*, *Environmental Art* oder im weitesten Sinne *Art in the Land* verwendet. Dementsprechend gibt es auch keine einheitliche programmatische Ausrichtung der Land Art und auch die Begriffe, mit denen die Künstler ihre Projekte bezeichnen, variieren. Gilles Tiberghien und Anne Hoormann definieren Land Art als ungenauen Begriff, der sich nicht auf eine bestimmte Gruppierung bezieht, sondern verallgemeinernd für Arbeiten von Künstlern verwendet wird, welche ihre Arbeiten aus natürlichen Materialien wie Erde, Gestein oder Schnee realisieren sowie ein Interesse an der Erfahrung in der Landschaft teilen. Vgl. Patrick Werkner, *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste*, München 1992, S. 13–14; Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris 1993, S. 13; Anne Hoormann, „Land Art“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002.

Die Untersuchung richtet ihren Fokus allerdings nicht in erster Linie auf die strukturellen Verbindungen der Land Art zu ihrem Ausführungsort, sondern auf die Situierung des Betrachters durch die Inszenierung bestimmter Betrachterpositionen sowie auf die medialen Übertragungen des Ortes. Thematisiert werden ortsspezifische Projekte und Aktionen sowie Texte, Zeichnungen, Fotografien, Karten und Filme der amerikanischen Land Art der späten 1960er und frühen 1970er Jahre im Hinblick auf ihre diskursiven und medialen Referenzen zum Ort. Diese Praktiken der Bezugnahme zum Ort offenbaren einen Strukturwechsel im Diskurs von einer auf phänomenologischen Theorien gründenden Kunstwahrnehmung hin zu medialen Ortsreferenzen. Dementsprechend wird auch keine umfassende kunsthistorische Untersuchung der Land Art angestrebt, die bereits vielfach geleistet wurde,<sup>2</sup> sondern zunächst die Bedeutung der phänomenologischen Kunsttheorie aus historischer Perspektive skizziert, um, daran anschließend, die Verwendung der Medien der Land Art als Vermittler der Ortskonzepte zu beleuchten. Es sollen die Diskontinuitäten und Brüche im Diskurs als produktive Elemente aufgezeigt und einzelne Künstlerpositionen herausgegriffen werden, an denen sich die Ambivalenz zwischen phänomenologischen und konzeptuellen Ortsbezügen am deutlichsten ablesen lässt.<sup>3</sup> Eine Schlüsselstellung nehmen die Theorien von Robert Smithson ein, der das Verhältnis von Ort und dessen medialer Übertragung in den Galerieraum verhandelt hat. Smithsons Ansatz bietet die methodische Grundlage für die Untersuchung des Verhältnisses von Ortsspezifität und medialen Figurationen des Ortsbezugs.

Die bisherige Forschung zur amerikanischen Land Art stellt vorwiegend die Erfahrung der ortsspezifischen Projekte in den Vordergrund, auch wenn der Bezug zur Phänomenologie als ideengeschichtliche Grundlage bisher nicht historisch aufgearbeitet wurde. Die Ambivalenz der Land Art, die sich zwischen den Spannungspolen einer der

- 2 Einem Überblick über die Land Art und eine Thematisierung der einzelnen künstlerischen Positionen bieten zahlreiche Publikationen, darunter: Alan Sonfist, *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, New York 1983; John Beardsley, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, New York 1989; Olivier Lussac, *Land art. Sens et non-sens de la sculpture contemporaine*, Diss. 1995 [Mikrofiche-Ausg.]; Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996; Udo Weilacher, *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Basel, Berlin und Boston 1999; Anne-Françoise Penders, *En Chemin. Le Land Art*, Brüssel 1999; Suzaan Boettger, *Earthworks. Art and the Landscape of the 1960s*, Berkeley 2004; Jeffrey Kastner (Hg.), *Land and Environmental Art*, Berlin 2004; Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles 2005; Ben Tufnell, *Land Art*, London 2006; Michael Lailach und Uta Grosenick (Hg.), *Land Art*, Hong Kong u.a. 2007; William Malpas, *Land Art in the U.S.A.: A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture, and Installation Art in the United States of America*, Maidstone 2008.
- 3 Auch wenn es sich bei den Künstlern nicht um eine homogene Gruppierung handelt, sondern die einzelnen künstlerischen Ansätze sich vielfach voneinander unterscheiden, werden für die Arbeit Projekte herangezogen, die zum einen als ortsspezifische Konzepte in abgelegenen Gegenden durchgeführt wurden, zum anderen durch mediale Vermittler in Publikationen und Ausstellungen präsentiert werden. Darüber hinaus liegt der Fokus auf künstlerischen Positionen, die bereits in den späten 1960er Jahren an Ausstellungen der Land Art beteiligt waren. Künstler, die erst in den 1970er Jahren an ortsspezifischen Projekten in der Landschaft arbeiten, wie beispielsweise James Turrell mit seinem Projekt Roden Crater, an dem er seit 1977 arbeitet, werden dementsprechend nicht thematisiert. Aufgrund des zeitlich begrenzten Fokusses werden weibliche Protagonisten der Land Art, wie Nancy Holt, deren Projekte erst in den späten 1970er Jahren entstanden sind, hier nicht oder nur am Rande thematisiert.



körperbetonten Wahrnehmung der Objektstrukturen verpflichteten Minimal Art und den Zeichenstrategien der Konzeptkunst etabliert, wird bisher nicht analysiert. Während in der europäischen Land Art die Wahrnehmung des Ortes durch den Betrachter nahezu keine Rolle spielt, indem die ephemeren Projekte zumeist nur für kurze Zeit – also vielfach nur für den fotografischen Augenblick – sichtbar sind und damit ausschließlich durch Medien repräsentiert werden, situieren sich die in den USA ausgeführten Projekte vielmehr im Spannungsfeld zwischen einer phänomenologischen Kunsttheorie und den medialen Übertragungsprozessen des Ortes.<sup>4</sup>

Die Projekte der Land Art können als Verhandlungen des Ortes aufgefasst werden und stellen die Frage nach den Prozessen, welche die Orte der Kunst konstituieren. Ortsabhängigkeit wird nicht alleine durch eine – mögliche – phänomenologische Wahrnehmung des Besuchers der ortsspezifischen Land-Art-Werke hergestellt, sondern in unterschiedlichen Medien verhandelt. Im Blickpunkt stehen die medialen Wechsel, also die Transformationen der ortsspezifischen Projekte in mediale Konzepte und deren Wechselverhältnis zum Ort. Land Art zeichnet sich durch ein Wechselspiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aus, zwischen den Bildern, Texten oder Objekten im Ausstellungsraum und den entlegenen, veränderlichen, vielfach bereits verschwundenen Markierungen in der Natur. Dabei stellen sich folgende Fragen: Welche theoretische Grundlage bildet die Phänomenologie im zeitgenössischen Diskurs? Welche Verbindung besteht zwischen den in Ausstellungen und Publikationen gezeigten Bildern und der ortsspezifischen Land Art? Welche Bildstrategien verfolgen die Künstler, indem sie ihre Projekte durch medial vermittelte Bilder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen? Und schließlich: Inwieweit sind die Medien in der Land Art nicht der Endpunkt, sondern der Ausgangspunkt für die Bedingung der Ortsspezifität in der Land Art?

4 Zur besseren Lesbarkeit wird die Bezeichnung „amerikanisch“ zur Kennzeichnung „US-amerikanischer“ Kunst verwendet. Wenn amerikanische Kunst außerhalb der US-amerikanischen Kultur gemeint ist, habe ich das entsprechend deutlich gemacht.



# Vorspiel

## 1 Et in Utah Ego – Robert Smithsons Spiral Jetty

Robert Smithsons *Spiral Jetty* gilt als eine der bekanntesten ortsspezifischen Arbeiten der amerikanischen Land Art. Die aus Geröll und Basaltgestein im Salzsee aufgetragene, insgesamt etwas mehr als 400 Meter lange Spiralform wurde 1970 am Salt Lake in Utah in den USA in der Nähe der Golden Spike National Historic Site realisiert.<sup>5</sup> Der Ausführungsort von *Spiral Jetty* ist von besonderer Bedeutung: Die durch den hohen Salzgehalt des Salzsees hervorgerufene leicht rötlich gefärbte Wasser und die Ausführung der Spirale in der Nähe von alten Baracken, Molen und Überresten von Ölförderanlagen aus den 1970er Jahren bestimmen die Ästhetik des Ortes.<sup>6</sup> Die Grundlage für die Beschreibung der Reise zu *Spiral Jetty* und ihrer Wahrnehmung bildet ein Besuch der ortsspezifischen Spirale im August 2005.<sup>7</sup> Der eigene Körper wird als „Forschungsinstrument“<sup>8</sup> zur Erfahrung der ortsspezifischen Kunst entworfen. Allerdings wird keine ethnographische Forschung zur Land Art angestrebt, sondern vielmehr sollen die eigenen Beobachtungen als Grundlage für eine Thematisierung unterschiedlicher medialer Ortssituierungen verwendet werden.<sup>9</sup>

5 Die Golden Spike National Historic Site (GSNHS) erinnert an den Zusammenschluss des West- und Ostteils der Transcontinental Railroad von 1869. Zum Bezug Smithsons zur Geschichte des Salzsees vgl. Jennifer L. Roberts, *Mirror Travels. Robert Smithson and History*, New Haven und London 2004.

6 Zur Auswahl des Ortes vgl. Robert Smithson, „Spiral Jetty“ [1972], in: Eva Schmidt und Kai Vöckler (Hg.), *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln 2000, S. 178–184.

7 Dieser zunächst auf eigenen Beobachtungen des Ortes fußende Zugang hat seine Parallelen in der Methode der teilnehmenden Beobachtung der ethnographischen Forschung, für die das Verhältnis von Beobachter und Beobachteten als konstitutiv wahrgenommen werden muss. Vgl. Herbert Kalthoff, „Beobachtung und Ethnographie“, in: Ruth Ayaß und Jörg Bergmann (Hg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek 2006, S. 183–219.

8 Ebd. S. 160.

9 Dementsprechend wird auf Beobachtungen von Handlungen anderer Besucher und entsprechende Interviews verzichtet, die aufgrund der Abgelegenheit der Land Art einen anderen zeitlichen Umfang des Ortsbesuchs nötig gemacht hätte.

## Zur Wahrnehmung des Ortes

Ein Besuch von *Spiral Jetty* setzt unterschiedliche Etappen der Reiseplanung und die Suche nach dem Ort voraus.<sup>10</sup> Der Ausführungsort von *Spiral Jetty* befindet sich etwa 90 Meilen von Salt Lake City entfernt, *irgendwo* am Ufer des Salzsees. Eine Anfahrts- und Wegbeschreibung wird auf der Webseite der Dia Art Foundation veröffentlicht.<sup>11</sup> Während *Spiral Jetty* ursprünglich nur mit Hilfe dieser Wegbeschreibung gefunden werden konnte, führen heute zusätzliche Schilder den Besucher, die vor einigen Jahren vom Departement of Natural Resources in Utah als Reaktion auf die zunehmende Anzahl von verirrt Besuchern, die durch Farmen und Privatgrundstücke fuhren und damit die Farmer und Grundstücksbesitzer verärgerten, angebracht wurden.<sup>12</sup> Dementsprechend lautet die Beschreibung der Dia Art Foundation: „The Department of Natural Resources has posted signs at each turn/fork to indicate directions to the Jetty. PLEASE DO NOT TAKE THESE SIGNS AS SOUVENIRS.“<sup>13</sup> Allerdings entspricht diese pragmatische Lösung nicht Smithsons ursprünglicher Konzeption der Arbeit, denn die Suche und das Entziffern der Bedeutung von Zeichen, der Wechsel vom Lesen der Wegbeschreibung und der Erfahrung der Reise sind zweifellos ein zentraler Bestandteil des Besuchs von *Spiral Jetty*.<sup>14</sup>

Ausgangspunkt der Fahrt zu *Spiral Jetty* ist Salt Lake City, die rund 180.000 Einwohner zählende Hauptstadt des US-Bundesstaates Utah. Von Salt Lake City führt die Fahrt zunächst über den Highway I-50 Nord in nordwestlicher Richtung, dann auf einer kleineren Straße vorbei an Corinne, bis der Reisende schließlich am Besucherzentrum der Golden Spike National Historic Site angelangt, dem eigentlichen Beginn der Suche nach *Spiral Jetty*. In der Beschreibung der Dia Art Foundation heißt es dementsprechend: „Go to Golden Spike National Historic Site (GSNHS), 30 miles west of Brigham City, Utah. *Spiral Jetty* is 15,5 dirt road miles southwest of GSNHS’s visitor center.“<sup>15</sup> Vom Besucherzentrum der Golden Spike, das als Informations- und Gedenkstätte für die Vollendung der ersten transkontinentalen Eisenbahnverbindung dient, ist *Spiral Jetty* nur nach einer längeren Fahrt auf steinigem Schotterstraßen in Richtung Rozel Point zu

10 Die Reise zu *Spiral Jetty* wird zuletzt auch von folgenden Autoren thematisiert: Nico Israel, „Non-Site Unseen. How I Spent My Summer Vacation“, *Artforum* 41 (2002) S. 172–177; Philip Ursprung, „Shifting Boundaries of Art. Robert Smithson’s *Spiral Jetty*“, in: Helga Nowotny und Martina Weiss (Hg.), *Shifting Boundaries of the Real. Making the Invisible Visible*, Zürich 2000, S. 79–95; Tiberghien 1996, S. 44–46; Hogan 2008, S. 1–76. Bei Tiberghien spielt die Enttäuschung eine Rolle, die er erfährt, als *Spiral Jetty* nicht sichtbar ist: „Je compare les photos de *Spiral Jetty* que j’ai emportée et ce que je vois. C’est semble-t-il exactement le même lieu mais il n’y a pas trace de spirale. Je prends quelques photos et repars la mort dans l’âme.“ Tiberghien 1996, S. 46.

11 „Robert Smithson, *Spiral Jetty*“, <http://www.diaart.org/sites/page/59/1310> (2. Juli 2010).

12 Gespräch mit Lynne Cooke, Kuratorin der Dia Art Foundation, New York, 06.10.2005.

13 „Robert Smithson, *Spiral Jetty*“, <http://www.diaart.org/sites/page/59/1310> (2. Juli 2010). Großschreibung im Original.

14 Auch in Smithsons Film *SPIRAL JETTY* wird der Weg zum Entstehungsort gezeigt. Im ersten Teil des Filmes wird die Planung und Realisierung von *Spiral Jetty* kontrastiert mit der Autofahrt zum Ausführungsort am Salt Lake, bei der die Kamera jeweils abwechselnd auf den Boden vor und hinter dem Auto gerichtet wird.

15 „Robert Smithson, *Spiral Jetty*“, <http://www.diaart.org/sites/page/59/1310> (2. Juli 2010).



Abb. 1: Schotterstraße Richtung Spiral Jetty, Gatter, Utah, USA

erreichen. In der Wegbeschreibung der Dia Art Foundation heißt es: „From the Visitor Center, drive 5.6 miles west on the main gravel road to a fork in the road. Continue left, heading west. (From this vantage, the low foothills that make up Rozel Point are visible to the Southwest).“<sup>16</sup>

Die einzelnen Viehgitter und die nachträglich aufgestellten Schilder haben Signalbedeutung. Der eingeschlagene Schotterweg führt den Besucher auch zum ersten Viehgitter (Abb. 1): „Immediately you cross a cattle guard. Call this cattle guard #1. Including this one, you cross four cattle guards before you reach Rozel Point and *Spiral Jetty*.“<sup>17</sup> Den Blick immer in die Ferne gerichtet, in der Hoffnung das Ufer des Salt Lakes auftauchen zu sehen, passiert der Reisende Viehgitter, Weidezäune und Schilder, die auf eine Ranch verweisen. Nach dem letzten der beschriebenen Viehgitter und einem Durchfahrtsverbotsschild mit dem Hinweis: „No Trespassing“, heißt es in der Wegbeschreibung: „If you choose to continue, drive south for another 2.7 miles, and around the east side of Rozel Point, you will see the Lake and a jetty (not *Spiral Jetty*) left by oil drilling explorations that ended in the 1980s.“<sup>18</sup> Nach dem letzten Gatter biegt der Weg nach links und steigt leicht an. Hinter einer Wegbiegung erscheint plötzlich ein verlassener Trailer mit einem alten Dodge und einem Amphibienfahrzeug (Abb. 2). Nun begibt sich der Reisende auf den letzten Wegabschnitt: „Travel slowly – the road is narrow, brush might scratch your

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.



Abb. 2: Verlassener Trailer, Rozel Point, Utah, USA

vehicle, and the rocks, if not properly negotiated, could high center your vehicle or blow out your tires. Don't hesitate to park and walk. *Spiral Jetty* is just around the corner.<sup>19</sup>

Nach dem Lesen der Zeichen auf dem ersten Wegabschnitt steht bei der näheren Suche nach *Spiral Jetty* die Wahrnehmung des Ortes im Vordergrund. Die Umgebung von *Spiral Jetty* erscheint merkwürdig verlassen und erweckt den Eindruck eines überhasteten Aufbruchs in vergangener Zeit. Von dem verfallenen Trailer ragen nur noch einige verbliebene Wände hervor. Im Inneren des Fahrzeugs haben bereits Vögel ihre Nester gebaut und Hasen suchen Schutz unter dem alten Dodge. Die Fahrzeuge erscheinen wie Ruinen in einer aufgegebenen und verlassenen Gegend. Ölgestank erfüllt die Luft und verrottende Ölfässer, Holzpalisaden und Stangen verweisen als Überreste auf eine aufgegebene Ölförderanlage. Wie ein künstlicher Hafen ziehen sich die Ausläufer einer Mole als Spiralform aus Erde und Steinen ins Wasser. Der Boden ist von Öllachen durchtränkt und erweckt keinerlei Bedürfnis diesen Platz weiter zu erkunden. Dennoch bleibt die Spannung weiter bestehen, jedoch ist die Spirale nicht erkennbar und damit auch ihre Sichtbarkeit noch im Ungewissen: „Drive or walk 6/10th of a mile west around Rozel Point and look toward the Lake. *Spiral Jetty* may be in sight. The lake's levels vary several feet from year-to-year and from season to season, so *Spiral Jetty* is not always visible above the water line.“<sup>20</sup>

Ein steiniger Weg führt oberhalb des Ufers entlang. Nach einer leichten Wegbiegung, während der Reisende den Blick suchend auf das Wasser richtet, gibt sich *Spiral Jetty* als weißes Gekräusel auf dem Wasser zu erkennen. Vom Standpunkt auf dem Pfad,

19 Ebd.

20 Ebd.



Abb. 3: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 (Blick vom Weg auf den Salzsee), Rozel Point, Utah, USA

oberhalb der Spirale erscheint die *Spiral Jetty* zunächst sehr filigran, fast unscheinbar in Anbetracht des panoramaartigen Blicks über den Salzsee (Abb. 3). Durch lavaartige, schwarze Gesteinsbrocken und trockenes Gras nähert sich der Besucher der Spirale. Am Wasser ist der Ölgeruch besonders intensiv. Getrocknete, dunkelbraune Öllachen bedecken Teile der Spirale und bilden einen starken Kontrast zu den Salzkristallen, die sich wie Schnee um die Spirale winden. Der Steg aus Geröll, von dem aus die Spirale betreten werden kann, zieht sich relativ weit in den Salzsee hinein, bis der Betrachter den Punkt erreicht hat, von dem aus sich die Spirale einrollt. Beim Laufen zwischen den Gesteinsbrocken wandert der Blick hin und her zwischen dem Mittelpunkt der Spirale, der sie umgebenden Landschaft und dem steinigen, aufgeschütteten Weg, auf dem sich der Besucher vorwärts bewegt. Die schwarzen Gesteinsbrocken sind an einzelnen Stellen mit Salzkristallen überzogen. Je nach Sonneneinfall und Wassertiefe variiert die Farbe des Wassers zwischen trübem Grau-Blau und leichtem Rosa. Der Blick des auf der Spirale laufenden Besuchers bewegt sich fortwährend zwischen Land, Wasser und dem Mittelpunkt der Spirale. Beim Abschreiten von *Spiral Jetty* scheint sich die Umgebung mit dem Besucher kreisförmig um die Spirale zu drehen. Eine zweite Blickrichtung führt zum Ende der Spirale, die gleichsam als das Ziel der Begehung erscheint. Dort angekommen, muss der Betrachter allerdings feststellen, dass der eigentliche Mittelpunkt von *Spiral Jetty* im Wasser liegt und damit nicht betretbar ist. Auf der Spirale stehend verharrt der Besucher, zunächst auf seine Füße blickend (Abb. 4); sodann schweift der Blick wiederum nach Halt suchend hinaus auf den Salzsee.

Trotz des erfolgreichen Ausgangs der Reise – denn immerhin wurde *Spiral Jetty* gefunden – bleibt eine gewisse Leere zurück. Auch wenn die Spirale im Wasser zu sehen ist,



Abb. 4: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 (Blick vom Ende der Spirale auf den Salzsee)

wirkt sie dennoch verlassen und im Zustand der Auflösung und des Zerfalls begriffen. Die Steinbrocken, die in den 1970er Jahren noch einen soliden Steg gebildet haben, sind bereits teilweise abgetragen und die Gestalt der Spirale wirkt zerklüftet. Die Steine sind vielfach von einer dreckigen Öl und Schlammschicht überzogen und auch die ungewöhnliche Rosafärbung des Wassers kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Färbung von durch Umweltverschmutzung verursachten Mikrobakterien hervorgerufen wird.

Der Besuch von *Spiral Jetty* zeigt, dass es verschiedene Betrachtungsweisen der Land Art gibt. Im Zentrum steht nicht allein die körperliche Erfahrung, sondern die Anreise und die Spurensuche sind ebenfalls wichtiger Teil der Wahrnehmung der Land Art. Bei der Erschließung des Objektes vermischen sich bereits semiotische und phänomenologische Wahrnehmungsweisen, indem zunächst die Suche nach Zeichen und Spuren im Vordergrund stehen, die dann beim Auftauchen der Arbeit von einer phänomenologischen Wahrnehmung abgelöst wird. Zugleich ist der Besuch der Land Art mit gewissen Interventionen verknüpft. Es bleibt dem Betrachter verwehrt, das Zentrum der Spirale zu betreten. Die Illusion einer ungehinderten Sichtbarkeit und Begehbarkeit der Land Art wird gebrochen. Zurück bleibt ein durch die Gegebenheiten des Ortes prädestinierter und zugleich gelenkter Blick, vergleichbar mit den verbreiteten Bildern von *Spiral Jetty*. Dementsprechend gibt es keine ungehinderte Sichtbarkeit der ortsspezifischen Land Art, sondern der Betrachter wird verortet, indem die Arbeit bestimmte Blick- und Bewegungsrichtungen entwirft. Der Ort von *Spiral Jetty* gibt also Sichtweisen vor, lenkt den Blick des Besuchers und verweigert wiederum andere Ansichtsmöglichkeiten. Der Besucher muss gewisse Standpunkte einnehmen, indem er sich beispielsweise, um nicht



in dem öligen Salzwasser zu versinken, auf dem Steg der Spirale bewegt. Anstelle der erhofften Erhabenheit des Kunsterlebnisses, die durch viele der bekannten Fotografien vermittelt wird, tritt die Ernüchterung über den verfallenen Zustand des Ortes. Während der verlassene Trailer, der Abfall und die Ölsuren sowie die herunterbrennende Sonne einer genussvollen Kunstbetrachtung im Weg stehen, stellt sich umso mehr die Frage nach der Bedeutung der Medien für die Existenz des Ortes von *Spiral Jetty*. Auch wenn der Besuch von *Spiral Jetty* zu einem nachhaltigen Erlebnis geworden ist, so vermittelt dieser doch eine andere Erfahrung, als die häufig verbreiteten Reproduktionen. Die durch bekannte Fotografien der Arbeit hervorgerufene Erhabenheit der Land Art konnte in diesem Fall vor Ort allerdings nicht erfahren werden. Vielmehr wird der Weg zum Werk zum eigentlichen Ziel der Reise und selbst wenn durch die Launen der Natur *Spiral Jetty* nicht sichtbar sein sollte, bleiben die Erfahrungen des Ortes erhalten.<sup>21</sup>

## Zur Wahrnehmung des Nicht-Ortes

Auch wenn *Spiral Jetty* als exemplarisch für die amerikanische Land Art angesehen werden kann, ist dies gerade nicht ihrer konstanten Sichtbarkeit zu verdanken, sondern mit der Tatsache verbunden, dass die Spirale über Jahrzehnte im Wasser versunken und damit vor Ort nicht begehbar war, sondern ihre Gestalt lediglich vom Flugzeug aus erahnt werden konnte. Aus diesem Grund haben die Fotografien das ortsspezifische Projekt in Erinnerung gehalten und sind zu Ikonen der Land Art geworden. In den 1990er Jahren tauchte *Spiral Jetty* sporadisch aus dem Salzsee auf und ist seit 2002 wieder kontinuierlich sichtbar. Ihr Wiederauftauchen wurde in den Medien euphorisch gefeiert.<sup>22</sup> Auch wenn der Ausführungsort von *Spiral Jetty* heute noch besucht werden kann, hat sich ihre Gestalt im Laufe der Zeit stark verändert. Sichtbarkeit, Unsichtbarkeit und die mediale Vermittlung von Smithsons Projekten

- 21 Die Nebensächlichkeit einer kompletten Sichtbarkeit des Projektes beschreibt auch Beat Wyss, indem er hervorhebt, dass es im Grunde genommen unerheblich ist, wieviel ich vom Werk gesehen habe, „[w]ichtig ist nur, daß ich mich bemüht habe“. Beat Wyss, „Kunst und Denkmal. Die Geschichte eines ästhetischen Problems“, in: ders., *Die Wiederkehr des Neuen*, Hamburg 2007, S. 297–326, S. 312. Die Suche nach *Spiral Jetty* als eigentliche Erfahrung betont auch die Künstlerin Tacita Dean in ihrem Film TRYING TO FIND SPIRAL JETTY (1997, 27 Min.). Der Film besteht aus einer Tonaufnahme ohne Bild, welche die Reise von Dean und einem Freund zu *Spiral Jetty* dokumentiert. Auch wenn sie den Beschreibungen zur Spirale folgen, so enden sie im Nirgendwo und *Spiral Jetty*, das ursprüngliche Ziel der Reise, wird nicht gefunden. Dabei bleibt unklar, ob die Protagonisten des Films den Beschreibungen überhaupt richtig gefolgt sind und sich deshalb verirrt haben, oder ob *Spiral Jetty* zum Zeitpunkt ihres Besuchs nicht sichtbar gewesen ist.
- 22 An dieser Stelle sei nur auf eine Auswahl zahlreicher von Auferstehungsrhetorik zeugender Berichte der Sichtbarkeit der Spirale verwiesen: Vgl. Jean-Pierre Criqui, „Rising Sign“, *Artforum International* 32, Nr. 10 (1994), S. 80–81; William F. Chase, „Pink Water, White Salt Crystals, Black Boulders, and the Return of *Spiral Jetty*“, *Utah Geological Survey* 35 (2002), S. 10–11; Michael Kimmelman, „Out of the Deep“, *New York Times Magazine*, October 13, 2002, S. 40. Zwei Jahre später sorgt eine Trockenheit für das vollständige Auftauchen der Spirale: Vgl. Brandon Griggs, „Upward Spiral“, *The Salt Lake Tribune*, September 23, 2004.