

ROBERT SMITHSON

Robert Smithson werkte tijdens zijn korte artistieke loopbaan (hij stierf op 35-jarige leeftijd tijdens een vliegtuigcrash) binnen erg uiteenlopende media, gaande van schilderkunst, beeldhouwkunst, film, fotografie, collage, proza tot poëzie. Hij startte als expressionistisch schilder, debuteerde nadien binnen de gelederen van de minimal art, werd vervolgens geassocieerd met de conceptuele avant-garde, profileerde zich tussendoor als een vernuftig recensent en essayist, en groeide uiteindelijk uit tot een van de goeroes van de land art. Zijn werk varieert in toon van getormenteerde expressie (de vroege, religieuze schilderijen) of afstandelijke *cool* (de spiegelsculpturen) tot strategische luciditeit (de site-nonsite sculpturen) en humor of spitsvondige kritiek (zijn geschriften). In tegenstelling tot tijdgenoten als Daniel Buren, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth of Donald Judd beperkt Smithson zich niet tot één specifieke strategie met een bijbehorend vormelijk idioom. Zijn oeuvre is formeel zeer verscheiden, gaat inhoudelijk alle kanten op, mist ogenschijnlijk elke logische ontwikkeling en valt niet te reduceren tot één overkoepelend thema of narratief. Volgens de auteurs van twee recent verschenen boeken over Smithson ligt de kern van zijn demarche echter juist in die verscheidenheid. Bovendien gaat er één dominant motief achter schuil: de praktijk en de idee van geschiedenis. Smithson viseerde onophoudelijk de traditionele methodes van de geschiedschrijving en de idealistische en lineaire notie van de historische tijd, overgeërfd van de 19de-eeuwse Duitse filosofie. Beide auteurs zijn zich dan ook bewust van het paradoxale karakter van hun opdracht, met name een historische studie maken van een kunstenaar die ooit de geschiedenis bestempelde als een "facsimile van gebeurtenissen die bij elkaar worden gehouden door onnozele biografische informatie".

Al in de eerste zin van *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere* kondigt Ann Reynolds aan dat haar aanpak niet monografisch is. Zij heeft zich geconcentreerd op een beperkt aantal projecten en concepten die ze cruciaal acht om Smithsons bijdrage te kunnen situeren in de historische en culturele context van midden jaren zestig tot begin jaren zeventig. Haar belangrijkste bron was het archief en de bibliotheek van Smithson, die door zijn weduwe Nancy Holt in 1987 aan de Archives of American Art werd geschonken. Terwijl het archief een studieobject vormde, fungeerde de bibliotheek als bibliografisch en theoretisch referentiekader. Voor een kunstenaar van Smithsons generatie is de beschikbaarheid van dit materiaal uitzonderlijk en uniek. Veel generatiegenoten van Smithson zijn nog werkzaam, beheren angstvallig hun archief en controleren nauwgezet de historische receptie van hun werk. Smithsons archief bevat bovendien een hele hoop zaken die niet zomaar als 'bronnenmateriaal' kunnen worden gecatalogeerd, zoals magazines, toeristische brochures, postkaarten, schets- en notaboeken en krantenknipsels. Al die documenten gebruikt Reynolds om de figuur en kunstenaar Smithson te contextualiseren en zijn fysieke en conceptuele universum te reconstrueren. Gezien zijn diletantische natuur en zijn autodidactische aanpak was dat universum trouwens erg omvangrijk. Smithson wilde afrekenen met wat hij de 'rationele categorieën' van de kunst – schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur – noemde om zich op andere domeinen 'in de wereld' te kunnen concentreren. Hij liet zich in met onderwerpen als sciencefiction, de prehistorie, art deco, het landschap van New Jersey of 19de-eeuwse landschapsarchitectuur, citeerde uit het werk van schrijvers en filosofen als A.J. Ayer, Brian W. Aldiss, Lewis Carroll, J.G. Ballard, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett en Roland Barthes, en breidde het regerende klassieke kunsthistorische of -kritische discours uit met onorthodoxe concepten uit de geologie, natuurkunde, kristallografie, archeologie of plantkunde. Reynolds vertrekt van dit eclectische en associatieve amalgaam om morfologische relaties op te sporen tussen documenten in het archief en werken van Smithson. Zo verbindt zij de vroege *Alogon*-werken met schema's van perceptuele psychologie uit boeken in Smithsons bibliotheek, of legt ze een verband tussen de reproductie van een *Mirror Displacement* op de cover van een nummer van *Artforum* uit 1969, en de foto van de maanlanding op de cover van Smithsons exemplaar van *Life* van de maand voordien. Reynolds trekt vier grote trajecten doorheen het oeuvre van Smithson. Elk parcours is gesitueerd binnen een specifieke historische en theoretische context en legt, naar analogie met het werk *Enantiomorphic Chambers* uit 1965, een 'enantiomorfe situatie' bloot. Enantiomorfe slaat op objecten die elkaars spiegelbeeld zijn, zoals de rechter- en linkerhand, en die dus 'gelijk'

zijn maar toch 'onverzoenbaar'. Het werk *Enantiomorphic Chambers* bestaat uit twee kamers bekleed met spiegels, die zo gekanteld zijn dat de afzonderlijke blikken die ons linker- en rechteroog in de spiegel werpen, elkaar niet ontmoeten maar een andere kant opgestuurd worden. Onze stereoscopische blik komt niet langer samen in een centraal, illusionistisch beeldvlak, maar wordt geconfronteerd met zijn 'enantiomorfe onverzoenbaarheid' – zijn blinde vlek. Reynolds traceert de ontwikkeling van dit enantiomorfe model vanaf Smithsons vroege sculpturen (begin jaren 1960) tot zijn 'meesterwerk' *Spiral Jetty* (1970). Ze laat nauwgezet zien hoe Smithson het spiegelmodel zowel letterlijk als figuurlijk aanwendt om de blinde vlekken in culturele perceptietradities te reveleren. Ze voert Smithson op als de kunstenaar die de verborgen aannames van onder meer de abstractie in de kunst, de 20ste-eeuwse metropool, het reizen in ruimte en tijd, de natuur en tot slot psychologische en seksuele stoornissen doorprikt. Pas nadat Smithson het modernistische idoom van pure zichtbaarheid (de 'pure opticality' gepredikt door Clement Greenberg en Michael Fried) als een logische en lichamelijke onmogelijkheid had ontmaskerd én het museum als de ruimte die deze fictie institutionaliseert, kon hij volgens Reynolds zijn werkterrein naar 'elders' verplaatsen: van New Jersey en de Nevada woestijn naar het Salt Lake in Utah. Reynolds kiest opmerkelijke stukken uit het archief van Smithson en gebruikt deze om Smithsons positie binnen zijn tijdsgewricht duidelijk te maken. Haar betoog is echter zo drammerig dat het meteen ook verstikt wat het wil bewijzen. Smithson wordt met zoveel stelligheid als de genadeloze criticus van de moderne kunst en kunstkritiek opgevoerd dat het bevrijdend en sprankelend karakter van zijn associatieve aanpak onderbelicht blijft. Reynolds ontrafelt het web van historische motieven en theoretische referenties tot in het kleinste detail, maar vergeet de belangrijke enantiomorfe stelling van Smithson dat 'intens sérieux en intense humor hetzelfde zijn'.

Dit geldt niet voor Jennifer L. Roberts, de auteur van het boek *Mirror Travels. Robert Smithson and History*. Reynolds portretteert Smithson als een radicale deconstructivist van het modernistische project, Roberts biedt het meer genuanceerde beeld van de spitsvondige dilettant die zichzelf geregeld tegenspreekt. Smithsons iconoclastische reputatie is voor haar slechts de helft van het verhaal. Via een briljante analyse van de religieuze schilderijen uit de vroege jaren 1960, met hun drang naar devotieele verlichting, toont Roberts dat het Smithson niet alleen ging om de enantiomorfe 'blinde vlek', maar ook om de transcendentale implicaties van die notie. Ook in zijn late werk zinspeelt Smithson op de onoplosbaarheid van het enantiomorfe vraagstuk – de verzoening van de twee spiegelbeelden – in onze driedimensionale realiteit, en daarbij speculeert hij meermaals over een oplossing in een 'hogere', vierde dimensie, een *hyperspace*. Hij trekt de ruimtelijke implicaties van het enantiomorfe model door in de tijd, naar een tijdloze en posthistorische ruimte waar verleden en toekomst elkaar opheffen. Smithson gaat vrijelijk te leen bij de kristallografie, de wetenschap waaruit het begrip 'enantiomorf' afkomstig is, en beschrijft geschiedenis als een entropisch proces waarbij alle tijd uiteindelijk 'sendimenteert' als in een kristal. Vandaar zijn fascinatie voor het postindustriële en suburbane landschap van Passaic. Alle tijd is daar definitief neergeslagen. Passaic heeft geen noemenswaardig verleden noch een luisterrijke toekomst, het draagt enkel "herinneringsspooren van voorbijgestreefde toekomstplannen".

Roberts geeft een inzichtelijk beeld van Smithsons complexe engagement met specifieke historische discussies. Haar aanpak staat dan ook haaks op die van Reynolds. Ze onderzoekt hoe Smithson in enkele van zijn belangrijkste werken aansluiting vond bij de onmiddellijke historische context. Wat betekent het dat Smithson zijn rondleiding langs de monumenten van Passaic uitstippelt net na de invoering van een nationale wet op de monumentenzorg? Hebben recente bevindingen omtrent de geschiedenis van de Mayacultuur invloed uitgeoefend op zijn ingrepen in het landschap van Yucatan; en tot slot, welke impact hebben de raciale controverses rond het Golden-Spikemonument in Utah gehad op de conceptie en de realisatie van *Spiral Jetty*? Met opmerkelijk beeld- en bronnenmateriaal en met een aanstekelijke originaliteit toont Roberts dat Smithsons omgang met de geschiedenis zich niet louter op een abstract niveau situeert, maar zich concretiseert in enkele bijzonder complexe en bovenal 'beeldende' ingrepen in sites met een historische gelaagdheid. Tegelijk oppert ze dat Smithson zich zeer dubbelzinnig tot de geschiedenis verhoudt. Terwijl hij enerzijds al een postmodern geschiedenisbegrip ontwikkelt, met de geschiedenis als een entropische kracht van noodlottige fragmentatie en verlies, pleit hij anderzijds voor een finale toestand van ultieme verlichting, van entropisch evenwicht of totale 'dedifferentiatie'. Zowel ethisch als politiek is dat uiterst

problematisch. Smithson lijkt een toestand te suggereren waarin alle wanorde is verdwenen, en elk verschil is opgeheven in een posthistorische stilstand. Roberts laat zich dan ook niet betrapen op de celebrerende toon die het gros van de recente kritische receptie van Smithson kenmerkt, en waarbij de kunstenaar afgeschilderd wordt als de ultieme anti-idealist of de eerste postmoderne kunstenaar. Ze legt haarscherp enkele tegenstrijdige, maar daarom niet minder boeiende facetten van zijn werk bloot. Ze bespaart zich de moeite om Smithsons aanpak van een waterdichte onderbouw te voorzien en doet zijn gewiekste dialectiek zo alle eer aan. Als intellectueel was Smithson nu eenmaal té eigenzinnig om dogmatisch te zijn.

Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere van Ann Morris Reynolds verscheen in 2003 bij MIT Press, Fitzroy House, 11 Chenies Street, London WC1E 7EY (020/7306.0603; www.mitpress.mit.edu). ISBN 0262182270; *Mirror-travels. Robert Smithson and History* van Jennifer L. Roberts verscheen in 2004 bij Yale University Press, 47 Bedford Square, London WC1B 3DP (020/7079.4900; www.yalepress.yale.edu). ISBN 0300094973.

(Wouter Davidts)