

A-19/49



A-19/49

ROBERT SMITSON: RETROSPEKTIVNI PREGLED

ROBERT HOBBS

Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University

K 15007



ROBERT SMITHSON: A RETROSPECTIVE VIEW

ROBERT HOBBS

ROBERT SMITSON: RETROSPEKTIVNI PREGLED

ROBERT HOBS

Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

Izložba je organizovana pod pokroviteljstvom
Informativne službe Sjedinjenih Država uz novčanu
pomoć američke Nacionalne zadužbine za umetnost

Zahvalnost

Sledeće osobe, navedene po abecednom redu, svojim ogromnim trudom doprinele su ostvarenju ove izložbe i kataloga: Jill Aszling, Penny Beale, Paul Canfield, John Coppola, Peggy Cyphers, Virginia Dwan, Carol Mazzotta, Ed McBride, Julia Orden, Ann Trautman, John Scofield, John Weber i Linda Westlund. Posebno se zahvaljujem na priložima koje su dali: Carol Betsch, Peter Chametzky, Nancy Holt, Leigh Knopf, Betty di Robilant, Sterlyn Steele i Rosalind Swenson.

Robert Hobs,
Itaka, država Njujork

Naslovna strana: „Prekinuti krug” — zelenkasta voda, zaravnjene površine žutog i belog peska, prečnika oko 42,6 m; kanal širine oko 3,65 m; dubina dobijenog jezera 3-4,6 m.

Fotografija s dozvolom John Weber Gallery

Fotografija na str. 2: Robert Smitson i Ričard Sera na Velikom slanom jezeru, država Juta, 1970.

Fotografija Gianfranco Gorgoni/Contact

Copyright © Herbert F. Johnson Museum of Art
Cornell University, Ithaca, New York.
Sva prava pridržana. ISBN
Library of Congress Catalogue Card Number 82-80612

Sadržaj

- 4 Robert Hobs: Zahvalnost
- 7 Tomas Levit: Predgovor za izložbu
- 9 Biografska beleška o Robertu Smitsonu
- 11 Robert Hobs: „Robert Smitson — Artikulator neprostora”
- 20 Robert Hobs: Popis izloženih radova sa specifikacijama
- 23 Skulpture
- 55 Crteži
- 95 Radovi sa zemljom



Predgovor

Saradnja Roberta Smitsona sa Kornelovim univerzitetom potiče s kraja 1968. godine, kada je radio na pripremi jednog većeg projekta za izložbu „Radovi sa zemljom” (Earth Art) koja je održana tokom februara i marta 1969. Sa osobljem Muzeja „Herbert F. Džonson” na Kornelovom univerzitetu i profesorom Vilijemom Lipkijem (William Lipke) sa Katedre za istoriju umetnosti ovog Univerziteta realizovao je „Projekat u Rudniku soli u Kajugi” (Cayuga Salt Mine Project). To je jedan složen skulpturalni rad koji se sastoji od grumenova soli, ogledala i fotografija. Na sve nas koji smo s njim tada radili, Robert Smitson je snagom i vrlinama svog uma ostavio dubok utisak. Posebno poštovanje koje je uživao kod svojih kolega — sedmoro drugih umetnika koji su učestvovali na izložbi „Radovi sa zemljom” i kod kritičara — poznavalaca savremene umetnosti bilo je veoma izraženo, a naročito je bilo ispoljeno za vreme simpozijuma koji je bio organizovan uz izložbu. Njegove su ideje nesumnjivo bile u središtu misaone osnove pokreta ambijentalne umetnosti i veći deo diskusije bavio se pitanjima koja je on pokrenuo. Podstaknut uspehom izložbe „Radovi sa zemljom”, Muzej je potom priredio nekoliko izložbi i postavki ambijentalne umetnosti. Stoga je i prirodno što se prva veća retrospektivna muzejska izložba Smitsonovih radova priređuje u Umetničkom muzeju „Herbert F. Džonson” na Kornelovom univerzitetu.

Robert Hobs, kustos za savremenu umetnost ovog Muzeja organizovao je ovu izložbu prema sopstvenoj koncepciji i, zahvaljujući svojoj prilježnosti, poznavanju materije i oduševljenju kojim je pristupio čitavom projektu, zadobio je velikodušnu podršku sa mnogih strana. Taj njegov poduhvat nije se završio samo izložbom. Izdavačka kuća „Cornell University Press” objavila je knjigu profesora Hobsa o skulpturi Roberta Smitsona koja sadrži i eseje Lorensa Eloveja (Lawrence Alloway), Džona Koplensa (John Coplans) i Lusi Lipard (Lucy R. Lippard), kao i popis svih poznatih

Smitsonovih trodimenzionalnih radova. Ova izložba je posvećena skulpturalnim objektima koje je Smitson izveo tokom svog umetničkog veka, objektima kojima su ovaploćene njegove nove i originalne koncepcije o umetnosti, koje su, opet, učinile da njegov uticaj na savremene umetnike bude tako snažan.

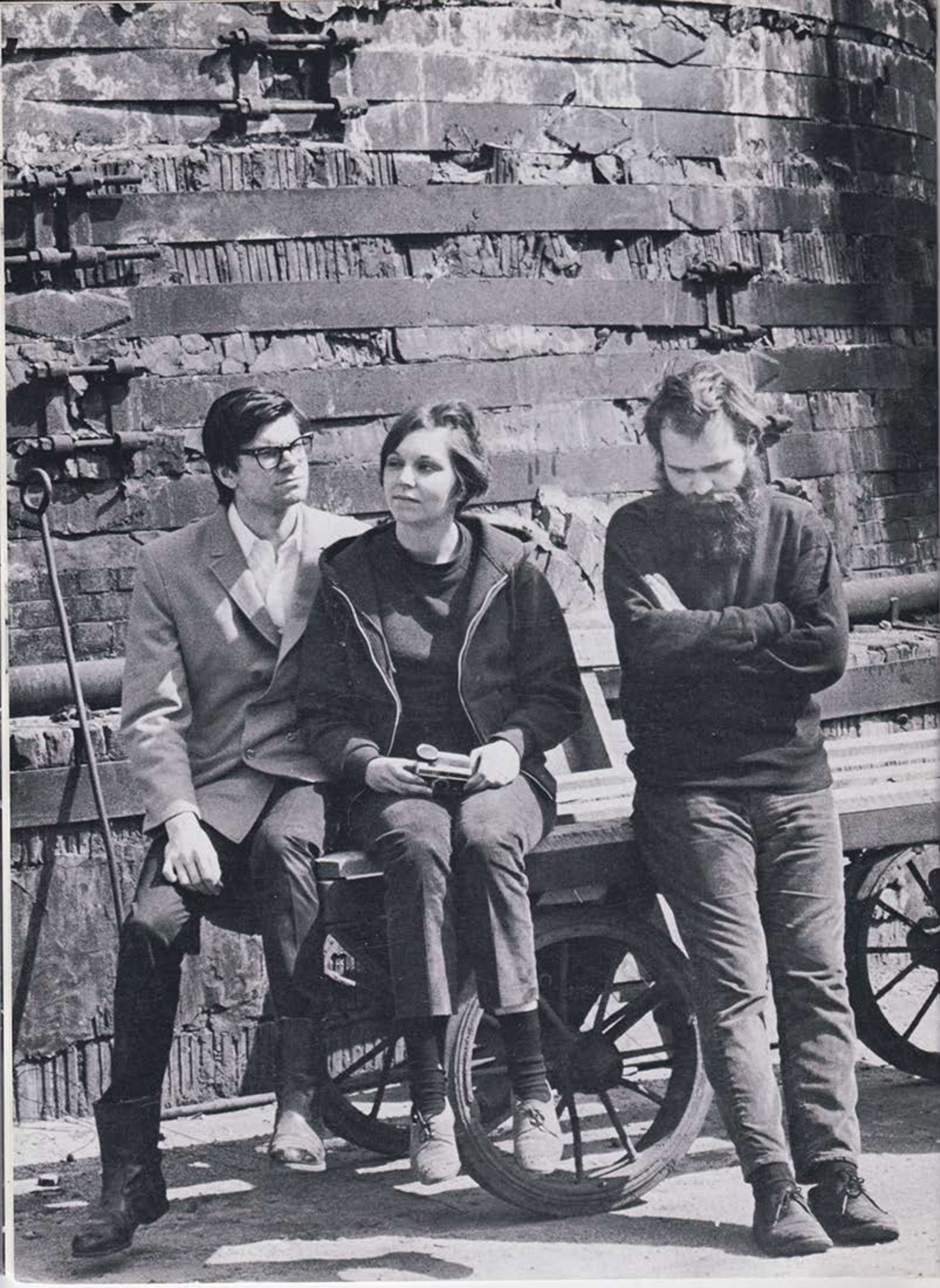
Organizovanje ove izložbe na Kornelovom univerzitetu potpomogle su Nacionalna zadužbina za umetnost, znatnim materijalnim sredstvima iz svog Programa za muzeje, i kompanija „International Salt Company” poklonom povećane količine kristala kamene soli. Posle svog „premijernog prikazivanja” ova izložba je krenula na put po Sjedinjenim Državama da bi bila priređena u još nekoliko uglednih umetničkih institucija kao što su Vokerov (Walker) umetnički centar u Mineapolisu (Minneapolis), Muzej savremene umetnosti u Čikagu (Chicago), Muzej savremene umetnosti u La Hoji (La Jolla), Muzej „Laguna Gloria” u Ostinu (Austin) i Vitnijev (Whitney) muzej američke umetnosti u Njujorku.

Sa velikim zadovoljstvom smo primili vest da je izložba „Robert Smitson: Skulptura” odabrana da predstavlja Ameriku na Venecijanskom bijenalu 1982. godine. Informativna služba Sjedinjenih Država izdvojila je sredstva iz posebnog fonda za finansiranje ovog projekta o Smitsonu. Veoma smo srećni što će delo te ključne ličnosti u razvoju američke moderne umetnosti biti predstavljeno širokoj publici u Evropi, ne samo na Venecijanskom bijenalu već i prikazivanjem u nekoliko evropskih umetničkih centara.

Tomas Levit (Thomas W. Leavitt),
upravnik Umetničkog muzeja
„Herbert F. Džonson”,
američki selektor
za Venecijanski bijenale

„Izmešteni Smitson” dok fotografiše „Stazu ogledala” između Rudnika soli u Kajugi i Muzeja „Endru Dikson Vajt” u Itaki, država Njujork, 1969.

Fotografija William C. Lipke



Rob A B

Rob
New
state.
natu
Mus
trips
and
years
schol
City.
Muse
hitch
settle
in 19

In
sioni
1962
with
sculp
a year
Andr
1966
post-
sites
cons
Tipp
thwe
Regi
large

Th
work
Grea
tion
Circ
no-lo
park

St
Virg
in 19
he v
cong
rant
a cri
The
New
scul
Smil

Rob
izlet
Nju
Foto

Robert Smithson, A Biographical Note

Robert Smithson was born on January 2, 1938 in Passaic, New Jersey and his entire childhood was spent in that state. Throughout his youth he was interested in the natural sciences: he regularly visited the American Museum of Natural History, and he organized family trips to such places as Sanibel Island, Grand Canyon, and Yellowstone National Park. When he was fifteen years of age, he began to focus on art. In 1953 he won a scholarship to The Art Student's League in New York City, and later, in 1956, he attended the Brooklyn Museum School. After high school, in 1957 and 1958, he hitchhiked across the United States, and in 1957 he settled in Manhattan, which was his home until his death in 1973.

In the late fifties Smithson created Abstract Expressionist paintings and associated with Beat poets. But in 1962 he made a major change in his art when he briefly withdrew from the art world and turned from painting to sculpture. His first sculpture exhibition was in 1964, and a year later he started associating with Minimalists Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, and Sol LeWitt. In 1966 he began making regular outings to New Jersey post-industrial sites — trips that culminated in the *Nonsites* of 1968. Also in 1966 he was hired as artist-consultant to the architectural and engineering firm of Tippetts, Abbott, McCarthy & Stratton to propose Earthworks along the landing strips of the Dallas-Fort Worth Regional Airport, then slated to be one of the world's largest airports.

Throughout the late sixties Smithson made Earthworks; his most widely known piece is *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah. In 1971 he initiated land reclamation art and his first major work in this genre *Broken Circle/Spiral Hill*, Emmen, Holland, is located in a no-longer-used dirt quarry that has been turned into a park.

Smithson married artist Nancy Holt in 1963, joined Virginia Dwan's gallery in 1966 and John Weber's gallery in 1972. Throughout the late sixties and early seventies he was a prominent member of the group of artists who congregated at Max's Kansas City, a New York restaurant and bar. Besides being a sculptor, Smithson was also a critic and vanguard author. His writings are collected in *The Writings of Robert Smithson* (edited by Nancy Holt, New York University Press) and the entire range of his sculpture is documented in Robert Hobbs's *Robert Smithson: Sculpture* (Cornell University Press, 1981).

Robert Smitson, Nensi Holt i Karl Andre za vreme dvodnevnog izleta sa Robertom Morisom i Virdžinijom Duen u Pajnu Berensu, Nju Džerzi, aprila 1967.

Fotografija Virginia Dwan

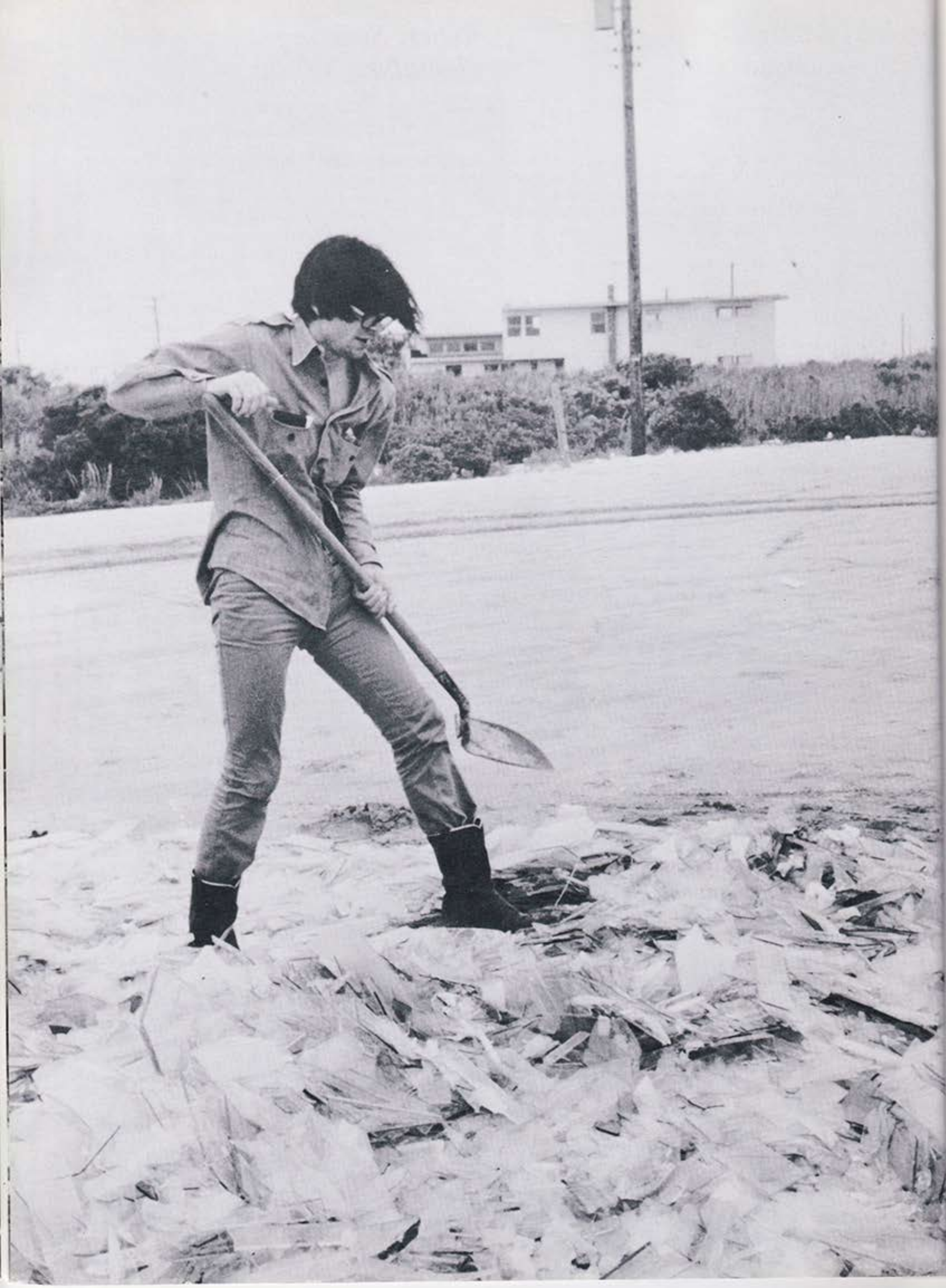
Robert Smitson, biografska beleška

Robert Smitson je rođen 2. januara 1938. godine u Peseiku (Passaic) u državi Nju Džerzi u kojoj je proveo i čitavo svoje detinjstvo. U ranoj mladosti pokazivao je zanimanje za prirodne nauke, bio je redovni posetilac Američkog prirodjačkog muzeja i organizovao je porodična putovanja do poznatih izletišta kao što su ostrvo Senibel (Sanibel), Grend Kenjon (Grand Canyon) i Jeloustonski (Yellowstone) nacionalni park. U petnaestoj godini počinje da se zanima za umetnost. Godine 1953, dobija stipendiju za Ligu studenata umetnosti u Njujorku, a kasnije, 1956, pohađa Školu Bruklinskog (Brooklyn) muzeja. Tokom 1957. i 1958, po završenoj srednjoj školi, auto-stopom putuje po Sjedinjenim Državama, a 1957. godine se nastanjuje na Menhetnu (Manhattan), gde će stanovati sve do smrti 1973. godine.

Krajem pedesetih godina ovog veka Smitson slika u stilu apstraktnog ekspresionizma i druži se sa pesnicima bitničkog pokreta. No, 1962. godine on prolazi kroz značajnu promenu u svom umetničkom radu, kada se za kratko vreme povlači iz umetničkog sveta, prestaje da slika i posvećuje se skulpturi. Prvu izložbu svojih skulptura imao je 1964. godine, a godinu dana kasnije počinje da se druži sa minimalistima Karlom Andreom (Carl Andre), Denom Flejvinom (Dan Flavin), Donaldom Džadom (Donald Judd) i Solom Luitom (Sol LeWitt). Godine 1966, počinje redovno da obilazi lokacije nekadašnjih industrijskih postrojenja u Nju Džerziju. Iskustvo tu stečeno kulminiraće 1968. godine u njegovom radu pod nazivom „Nelokacije” (*Nonsites*). Takode 1966, arhitektonsko-građevinska firma „Tippetts, Abbott, McCarthy & Stratton” angažuje ga kao umetnika-savetnika na projektu „Radovi sa zemljom” (*Earthworks*) za uređenje prostora duž pista na Regionalnom aerodromu Dalas-Fort Vort (Dallas-Fort Worth), koji je trebalo da bude među najvećima na svetu.

Krajem šezdesetih Smitson se bavi radovima sa zemljom. Njegov najpoznatiji rad iz tog perioda je „Spiralni nasip” (*Spiral Jetty*), izveden na Velikom slanom jezeru (Great Salt Lake), država Juta. Godine 1971, Smitson je začetnik umetnosti takozvanog oživljavanja tla (land reclamation art) i njegov najznačajniji rad u tom žanru je „Prekinuti krug-Spiralni brežuljak” (*Broken Circle/Spiral Hill*) izveden u Emenu (Holandija) na bivšoj deponiji koja je preuređena u park.

Smitson se oženio umetnicom Nensi Holt (Nancy Holt) 1963. Godine 1966, pristupa galeriji Virdžinije Duen (Virginia Dwan), a 1972. — galeriji Džona Vebera (John Weber). Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina istaknuti je član grupe umetnika koji se okupljaju u jednoj njujorškoj kafani — „Max's Kansas City”. Pored rada na skulpturi Smitson se bavio i kritikom i pisanjem iz oblasti avangardne umetnosti. Njegovi pisani radovi sakupljeni su u zbirku „Spisi Roberta Smitsona” (*The Writings of Robert Smithson*) koju je priredila Nensi Holt (izdanje „New York University Press”), a celokupni skulptorski opus Smitsona dokumentovan je u knjizi Roberta Hobsa „Robert Smitson: Skulptura” (*Robert Smithson: Sculpture*) koju je 1981. objavila kuća „Cornell University Press”.



Robert Smithson: Articulator of Nonspace

An Academic Vanguard

For too long contemporary art has been construed as art for art's sake. It has been locked into the idea of progress, into a desire to discover the essence of art and to view the studio as an analogue of scientists' laboratories. In the twentieth century research has appeared to the lay person as secretive and separate; in art it has become a new mysticism — a mysticism, strangely enough, of the rational and verifiable. Art, however, does not progress; it does not have an essence, and it is not a science. While art may appear to evolve, it actually only changes, becoming in its course new reflectors/indicators of the world around it. The work of art is not an absolute; all possible meanings do not inhere in it. The art object, a tangible manifestation of a historic period, is available for aesthetic speculation, and its meaning depends on the specific context in which it is viewed.

For too long contemporary art has appeared to belong to a self-reflexive class of objects that manifest their own state of being. Whether elaborately decorative or elegantly pared-down, these objects have seemed to present their own constitutive medium as their only subject matter. They have become a group of signs signaling only themselves. Cut off from society and from the world around them, art objects have appeared to be as strange as the giant enigmatic monolith in Stanley Kubrick's film *2001, A Space Odyssey*, a piece of intelligence that communicated in ways people were incapable of deciphering. In a very real sense art in the modernist period became a new religion with museums for temples, artists as prophets, and art historians and critics as ministers of a new gospel.

When art became a primarily formalist endeavor, it was made sacred and separate, specialized and distant. It became the conscience of the technological age only by imitating the excesses of that age: abstruseness, remoteness and the look of experimentation. Instead of dealing with the emotional content of everyday life, art dealt with programs, series, structures; it looked like reasoning but it was instead the remnant of disconnected logic. Most excesses in this distancing of art from experience occurred in the realm of painting, a preeminent mechanism for abstract theorizing. In the early 1960s in the United States, however, art was decisively changed when sculpture reasserted itself as a primary framework for reevaluating humankind's relationship to the world.

The Real

With Minimalists Carl Andre, Donald Judd, and Robert Morris, art's relation to the real world was questioned in a radically new way. Andre's floor pieces, Judd's boxes, and Morris's columns — their works of the sixties — are fundamentally about the difference between a work of art

Robert Smitson pravi „Mapu od stakla (Atlantida)“, Lavlejdís, Nju Džerzi, 1969.

Fotografija s dozvolom Estate of Robert Smithson

Robert Smitson: Artikulator neprostora

Akademaska avangarda

Isuviše dugo je savremena umetnost tumačena kao umetnost radi umetnosti, bivajući zatvorena u ideju progressa, ograničena željom za otkrivanjem biti umetnosti i da se umetnički atelje shvati kao mesto analogno naučnoj laboratoriji. U XX veku, gledano očima laika, istraživački rad deluje kao neka tajanstvena i izdvojena delatnost, dok je u umetnosti stekao status novog misticizma — no jednog misticizma racionalnog i proverljivog, što je dosta čudno. Umetnost, međutim, ne napreduje. Ona nema suštinu i nije nauka. I mada nam može izgledati kao da se umetnost razvija, ona, u stvari, samo trpi promenu, postajući u svom kretanju ogledalo i pokazatelj sveta koji je okružuje. Umetnički rad nije apsolut niti su mu svojstvena sva moguća značenja. Umetnički predmet, ta opipljiva manifestacija nekog istorijskog perioda, otvoren je prema estetskoj spekulaciji, a njegovo značenje zavisi od specifičnog konteksta u kojem se posmatra.

Isuviše dugo izgledalo je kao da savremena umetnost pripada autorefleksivnoj klasi predmeta koji su manifestacija sopstvenog bivstvovanja. Bilo da su bili izuzetno dekorativne ili elegantno jednostavne izrade, ti predmeti su, kako izgleda, kao jedinu temu imali sopstveni konstitutivni medijum, postavši grupa znakova koji znače samo sebe same. Odsečeni od društva i sveta koji ih okružuje, umetnički predmeti su izgledali isto onoliko čudnovato kao i onaj džinovski enigmatski monolit u filmu *Stenlija Kubrika* (Stanley Kubrick) „*Odisēja u svemiru 2001*“ (2001, *A Space Odyssey*), tom inteligentnom delu koje se obraća publici jezikom čije značenje ona ne uspeva da odgonetne. Uistinu, umetnost je u modernističkom periodu postala nova religija sa muzejima umesto hramova, umetnicima umesto proroka i istoričarima umetnosti i kritičarima umesto propovednika novog jevanđelja.

Kada je umetnost postala prevashodno formalistička disciplina, počela je da biva tajanstvena i izdvojena, specijalizovana i daleka. Postala je savest tehnološkog doba upravo podražavanjem krajnosti tog doba, kao što su nejasnost, udaljenost i privid eksperimentisanja. Umesto emocionalnim sadržajima svakodnevnog života, umetnost se bavila programima, serijama, strukturama, ličila je na delatnost uma, a, u stvari, bila je ostatak nepovezane logike. Do većine tih krajnosti koje su dovele do udaljavanja umetnosti od iskustva došlo je na polju slikarstva, tog istaknutog mehanizma apstraktnog teoretisanja. Međutim, početkom šezdesetih godina, u Sjedinjenim Državama dolazi do odlučne promene u umetnosti kada se ponovo potvrđuje uloga skulpture kao osnovnog pojmovnog sistema za preispitivanje odnosa čoveka prema svetu.

Stvarno

Sa pojavom minimalista Karla Andrea, Donalda Džada i Roberta Morisa (Robert Morris), pitanje odnosa umetnosti sa stvarnim svetom se postavlja na korenito drugačiji način. Andreovi radovi na podu, Džadove kutije i Morisovi stubovi — radovi nastali tokom šezdesetih godina — u osnovi se bave pitanjem razlike između umetničkog rada i običnog predmeta. Ti radovi, koji izgledaju skoro kao objekti, deluju nemo i tromo, kao da lebde na misaonoj granici između umetnosti i ne-umet-

and an ordinary object. These works, almost objectlike, appearing dumb and inert, seemed to be poised on the conceptual threshold between art and non-art. What was profoundly important about Minimalism was that it made viewers puzzle over differences between sculpture's presumed theatrical aura and objects' ordinary space. And the question of real versus ideal and conceptual versus conventional space became a central issue for the post-Minimalist Earth Artist Robert Smithson.

The New Space: Nonspace

Before venturing into Smithson's art and analyzing its innovative ways of handling space, we need first to understand something of the new spatial concepts that were originated in the 1950s. In that decade in the U.S. the inauguration of a massive interstate highway system and of the exploration of areas beyond the earth's stratosphere revolutionized concepts of space. No longer was space a void waiting to be filled. No longer was it an emptiness that became vitalized by some presence—be it human beings, giant earth-heaving machines, or static monumental sculptures that vivified, by their sheer concreteness and weight, the blankness around them.

Highways—"superhighways" as they have come to be called—gashed the American landscape and exposed seams of the earth's crust—its synclines and anticlines, its rugged strata of rocks. Driving along any superhighway became synonymous with going nowhere. Even while moving one seemed to be standing still: the everlasting sameness of the view—the same gasoline stations, identical rest stops, repeating clover leaves, and chain motels—turned the landscape into a continuous repetitive strip dotted with clichés. Beat novelist Jack Kerouac in *On the Road* captured the frenetic, almost boundless energy a person expended in crossing America by car—going on a trip from New York to California and simply having a Coke before returning East, thus condensing the passage of thousands of miles of space into an event of no more consequence than crossing the street for a soda. The "nonspace" that superhighways created was perhaps more clearly portrayed—though perhaps not so brilliantly characterized—in the weekly television series, "Route 66." Intended as an update of picaresque novels, "Route 66" was instead a boring reflection of the repetitiveness of the American superhighway landscape: one episode mirrored another, and each new locale along the Interstate appeared drearily familiar. Superhighways, then, formed an interminable strip of asphalt that contracted America's seemingly limitless vistas and recently tamed wilderness into a nowhere place—a nonspace.

nosti. Za minimalizam je od izuzetne važnosti bilo to što je publici izazvao da razmišlja o razlici između zamišljene teatralne aure skulpture i običnog prostora objekata. A pitanje odnosa stvarni-idealni i konceptualni-konvencionalni prostor postalo je osnovno pitanje za Roberta Smitsona, post-minimalističkog umetnika čija su glavna preokupacija radovi sa zemljom.

Novi prostor: Neprostor

Pre nego što se upustimo u svet Smitsonovog umetničkog rada i analizu novina koje je uveo u način tretiranja prostora, potrebno je, pre svega, da razumemo izvesne nove ideje o prostoru do čije pojave dolazi tokom pedesetih godina ovog veka. U tih desetak godina u Sjedinjenim Državama puštena je u saobraćaj jedna razgranata mreža auto-strada čime je završeno povezivanje svih saveznih država; takođe, počelo se sa istraživanjem prostora izvan Zemljine stratosfere, što je sve zajedno dovelo do revolucionisanja ideja i pojmova o prostoru. Prostor više nije bio praznina koju je trebalo ispuniti. Nije to više bila pustoš koja bi počinjala da živi tek nekakvim prisustvom—bili to ljudi, ogromne mašine koje podižu i premeštaju ogromne količine zemlje ili statičke monumentalne skulpture koje, samom svojom konkretnošću i težinom, oživljavaju „nenaseljeni“ prostor oko sebe.

Auto-strade, ti „superauto-putevi“ kako su ih zvali, zasecale su duboko u američki pejzaž izlažući pogledu slojevitost površine Zemljine kore—sinkline i antikline, krševite naslage kamenitog tla. Putovanje bilo kojim od tih superauto-puteva postalo je sinonim za putovanje u nigde. Iako u pokretu, imali ste utisak da stalno stojite u mestu: stalnom istovetnošću prizora—svuda iste benzinske pumpe, identična odmorista, istovetne petlje i restorani—pejzaž je bio pretvoren u traku koja se neprekidno ponavlja i po kojoj su razasuti kliširani objekti. U svom romanu „Na putu“ (*On the Road*) Džek Keruek (Jack Kerouac), književnik i pripadnik bitničkog pokreta, dočarao je tu besomučnu, skoro bezgraničnu energiju koja se potroši u prelasku Amerike, s jedne njene obale na drugu, kolima od Njujorka do Kalifornije, i povratku za Njujork, posle samo jedne popijene koka-kole, i tako sažeo čitavo to putovanje po prostranstvima Amerike, izraženo u hiljadama kilometara, u događaj ništa vredniji od prelaska ulice da bi se popilo piće. Taj „neprostor“ stvoren mrežom auto-strada bio je možda još jasnije prikazan—mada ne sa tako sjajnom obradom likova—u televizijskoj seriji „Put 66“ (*Route 66*). Snimljen sa namerom da predstavlja savremenu verziju pikarskog romana, „Put 66“ je, ipak, bio samo jedna dosadna slika ponavljane istovetnosti američkog pejzaža posmatranog sa auto-strade: svaka sledeća epizoda ličila je na prethodnu, a svaka nova stanica duž super-autoputa izgledala je otužno poznata. Mrežom autostrada je, dakle, bila stvorena beskrajna asfaltna traka kojom su naizgled bezgranični američki vidici i od skora pripitomljena divljina Amerike bili sabijeni u mesto koje ne postoji—u neprostor.

Vasionska istraživanja su na sličan način doprinela sažimanju beskonačnog, no ovog puta u ledenu prazninu. Novi modeli satelita i raketa koji su lansirani uz pompu pred očima

Exploration in outer space likewise contracted the infinite, but this time into a congealed void. The new satellites and rockets that were officially launched with fanfare on television once in orbit seemed frozen: they circled the earth according to prearranged plans—moving without really going anywhere. Although it was a void, space was not open and free—it was not a new, mightier West waiting to be conquered. A lugubrious but waterless sea, outer space as it was conjured in scientists' test chambers buoyed up sprawling, weightless men but also overwhelmed them. Outer space, to the eyes of the late fifties and sixties, made man appear helpless and immobile; and for this reason it was made synonymous with Nowhere.

Smithson

In reaction to this new concept of nonspace on earth and in outer space, Robert Smithson created a dialectic mode of sculpture that investigated previously unchallenged polarities. If traditional art had been about vision, why not make art that refuted vision? If sculpture's traditional area of investigation is space, then study its opposite—nonspace. Smithson took many formalist bywords of the period, such as "presentness," "surface," and "sheer opticality," and decided to base his art in their diametric opposites: absence rather than presence; referential points instead of sensuous surfaces; and nonseeing in place of optics. Thus originated the concept of Smithson's Site/Nonsite (a pun on sight/nonsight) sculptures of 1968.

In the mid-sixties Smithson wrote about the nonspaces that highways and outer space have become. In "The Monuments of Passaic," a narrative work of art first published in *Artforum* magazine in December 1967, Smithson took a walking tour of his boyhood home, Passaic, New Jersey. A town turned into a long strip, resembling a shopping center with a highway running through it, Passaic is an area meant to be seen cursorily as one drives to specific spots—Smithson examined it carefully by walking through it, and thus slowed down perception. His essay becomes an investigation in real-time perception and is analogous to scenes in Michelangelo Antonioni's film *L'eclisse*, in which a minute of film time is an actual minute of real time.

Outer space was for Smithson as much a state of mind as an actual place. He pondered the outer reaches of space in such essays as "Towards the Development of an Air Terminal Site." In that work he construed the new

televizijskih gledalaca, u Zemljinoj orbiti su delovali smrznuto: kružili su oko Zemlje prema unapred utvrđenim planovima, krećući se a da, u stvari, nigde određeno nisu išli. I mada je to bila praznina, vasijski prostor nije bio otvoren i slobodan—to nije bio neki novi, moćniji Zapad koji čeka da bude osvojen. U vasioni, tom turobnom iako bezvodnom moru, kako su i zamišljali naučnici u svojim komorama za testiranje, ljudi u bestežinskom stanju plutali su raširenih ruku i nogu, i bili, ipak, njome zadivljeni. Posmatrano iz ugla s kraja pedesetih kao i šezdesetih godina, čovek se u odnosu na vasijska prostiranja osećao bespomoćnim i nepokretnim, i otuda je i razumljivo što je Nigde postao sinonim za vasionu.

Smitson

Reagujući na tu novu ideju neprostora na Zemlji i u vasion-skom prostoru, Robert Smitson je stvorio jedan dijalektički vid skulpture koji se bavio istraživanjem polariteta, koji nisu bili predmet ranijih rasprava. Ukoliko se tradicionalna umetnost bavi videnjem, zašto ne bismo stvarali umetnost koja bi opovrgavala to videnje? Ukoliko je prostor tradicionalno područje istraživanja u skulpturi, istražujmo, onda, njegovu suprotnost—neprostor. Smitson je uzeo mnoge formalističke izraze tog perioda—prisutnost (presentness), površina (surface) i čista optika (sheer opticality), na primer—odlučivši da svoju umetnost zasnuje na pojmovima koji im se dijametralno suprotstavljaju: odsutnost umesto prisutnosti, referentne tačke umesto opipljivih površina i nevidenje umesto optike. Tako je rođena ideja za Smitsonove skulpture iz 1968. godine koje se bave odnosom Lokacija-Nelokacija (Site/Nonsite, što je igra reči na engleskom sa izrazima Sight/Nonsight = vid-nevid, prizor-neprizor).

Sredinom šezdesetih godina Smitson je pisao o neprostorima u koje su se pretvorile auto-strade i vasiona. U "Znamenitosti Peseika" (*The Monuments of Passaic*), narativnom umetničkom radu koji je prvi put objavljen u decembarskom broju časopisa "Artforum" 1967, Smitson opisuje šetnju kroz Peseik, Nju Džerzi, grad u kojem je proveo detinjstvo. Namera "graditelja" Peseika, grada koji je pretvoren u jednu dugačku traku, nalik trgovinskom centru kroz koji prolazi auto-put, bila je da ga vidite samo letimično dok automobilom vozite od jedne određene tačke do druge. Smitson je, pak, Peseik brižljivo proučio tako što je šetao gradom i time usporio percepciju. U svom eseju Smitson pristupa istraživanju percepcije u stvarnom vremenu i to je postupak analogan onome koji je Mike-landelo Antonioni primenio u svom filmu "Pomračenje" u kojem se minut filmskog vremena poklapa sa minutom stvarnog vremena.

Vasijski prostor je za Smitsona predstavljao i stanje duha i jedno realno, postojeće mesto. Svoja razmišljanja o vasion-skim prostanstvima on iznosi u esejima među kojima je i "O razvoju jedne lokacije za vazduhoplovni terminal" (*Towards the Development of an Air Terminal Site*). Tu on razrađuje novo značenje brzine prilikom prelaska nezamislivo velikih razdaljina kao prividno zamrzavanje vozila u vremenu. Smitson je bio fasciniran idejom da je vasijski prostor, inače poistovećivan sa modernim vremenom, zastareo kao i većina predstava o

meaning of speeding across incredible distances to be an apparent freezing of vehicles in time. Smithson was fascinated by the idea that outer space—which had been traditionally equated with modernity—was as out-of-date as most images of the future. Long a fan of science-fiction films, the artist preferred unambitious “grade-B” productions—those whose images, of future invasions, for example, are aborted by sham. Smithson loved to see rational systems collapsing on themselves like so many Towers of Babel and to recognize a film’s “monsters” as obvious Hollywood extras outlandishly dressed. Apocalyptic Cold War science-fiction films of the early fifties frequently presented a dismal picture of outer space. Locked in the grainy gray frames that filled the screen, future time and outer space were essentially boring, depressing places, which even all of Hollywood’s illusions could not excite. Analogous to states of mind, they were images as terrifying in their own way as Renaissance and Romantic renditions of melancholia. For Smithson outer space became equated with the nonspace of the future, and of a certain mental state—one that had little to do with feeling or thinking, but rather was about nonthinking and nonfeeling, a depressing blankness, a vacuity at the heart of being.

In his art Smithson looked for places (nonspaces) that called to mind this out-of-date future, and he found the best locations to be “post-industrial” areas such as retired quarries and strip-mined lands. He also found examples of nonspace in his everyday world: movie houses, shopping centers, and art galleries. Movie houses are centers for vicarious experiences, places where one is transported to somewhere else. Shopping centers are empty shells cloaked in a mélange of merchandise and signs. And art galleries, at least those of the 1960’s, are pristine white frames that purportedly allowed art to be pure, as they freed it from the incidental obstructions of the everyday world.

While Smithson’s *Nonsites* of 1968–69 are known primarily as early examples of Earth Art, their relation to the earth is less important than their demonstration of nonspace. In these sculptures the artist creates multiple plays between hereness and thereness, between outworn conventions and innovations. Smithson used the shape of the trapezoid, as in *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, to play on no longer useful Renaissance concepts of space. One-point perspective is a scheme traditionally intended to form the basis of two-dimensional conceptions of the three-dimensional landscape, but it is a structure seen *through*, not seen as important in itself. Smithson, in *Franklin Nonsite* abstracts the schema of

budućnosti. Kao dugogodišnji ljubitelj naučno-fantastičnih filmova, ovaj umetnik je radije gledao filmove tzv. produkcije B, koji su pravljani bez većih pretenzija i u kojima su snimci futurističkih invazija, na primer, bili neuspeli zbog svog lažnog iluzionizma. Smithson je obožavao da vidi kako se racionalni sistemi sami od sebe ruše, kao i mnoge Vavilonske kule pre njih, i da u čudovištima iz filmova prepozna holivudske statiste „vanzemaljski” odevene. U naučno-fantastičnim apokaliptičnim filmovima iz doba hladnog rata početkom pedesetih godina, vasiona je često predstavljana sumorno. Sabijeni u zrnaste sivkaste kadrove koji su ispunjavali platno, budućnost i vasijska prostranstva su izgledali uglavnom toliko dosadno i depresivno, da čak ni sve holivudsko umeće u pravljenju iluzija nije moglo da ih učini uzbudljivijim. Kao i izvesna stanja duha, to su bile slike koje su zastrašivale isto kao i renesansne i romantičarske predstave melanholijske. Za Smithsona, vasijski prostor je bio isto što i neprostor budućnosti, a i izvesnog stanja svesti — koje je malo čega bliskog imalo sa osećanjima ili mišljenjem i pre bi se moglo reći da se tu radi o nemišljenju i neosećanju, jednoj depresivnoj ispražnjenosti, jednoj praznini u srži postojanja.

Kroz svoju umetnost Smithson je tragao za mestima (neprostorima) koja su podsećala na tu zastarelu viziju budućnosti, a našao je da su najbolje lokacije za to tzv. post-industrijska područja kao što su napušteni kamenolomi i površinski kopovi. Na primere neprostora nailazio je i u svetu u kojem se svakodnevno kreću: bioskopi, trgovinski centri i umetničke galerije. Bioskopske dvorane su centri za doživljavanje raznih iskustava posrednim putem. To su mesta u kojima se „prenosimo” negde drugde. Trgovinski centri su prazne ljuštore prepune raznovrsne robe i natpisa. A umetničke galerije, bar one iz šezdesetih godina, ramovi su obojeni neiskvarenom belom bojom koji tobože omogućavaju da umetnost ostane čista, štedeći je od slučajnih opstrukcija tog sveta svakodnevice.

I dok su Smithsonove „Nelokacije” iz perioda 1968–1969. pre svega poznate kao radovi sa zemljom, njihov odnos sa zemljom manje je značaja no što je demonstracija neprostora koji manifestuju. U tim skulpturama umetnik stvara bezbrojne igre između „onoga što je tu” i „onoga što je tamo”, između isluženih konvencija i inovacija. Smithson je koristio oblik trapezoida, u radu „Jedna nelokacija, Franklin, Nju Džerzi” (*A Nonsite, Franklin, New Jersey*) da bi se poigrao sa renesansnim idejama prostora koje više nisu od koristi. Perspektiva sa jednim nedogledom tradicionalna je šema čija je svrha stvaranje osnove za dvodimenzionalno predstavljanje trodimenzionalnog pejzaža. To je, ipak, struktura kroz koju se gleda, koja se ne vidi kao da je sama po sebi važna. Smithson u ovom svom radu apstrahuje šemu takve perspektive i preobraća je u sredstvo neviđenja. Trapezoidni sanduci, ironično, posmatrani iz jedne od tačaka iskrivljuju prostor galerije stvarajući iluziju njegovog povlačenja, dok iz drugih tačaka oni izgledaju trapezoidno. „Nelokacije”, kao ova frenklinska na primer, odnose se na renesansne koncepcije o prostoru, istovremeno upućujući gledaoca na ono što nije očigledno — a to je stvarna lokacija sa koje je uzet materijal koji čini rad. „Nelokacija” postaje granični beleg odvojen od terena koji treba da omeđava. Gledalac

one-point perspective and turns it into a means of non-seeing. Ironically, the trapezoidal bins from one vantage point warp gallery space and create the illusion of recession, but from other points of view they appear trapezoidal. *Nonsites* such as *Franklin* refer back to Renaissance conceptions of space and at the same time direct the viewer to what is not apparent — the actual site from which the constituent ore was taken. The *Nonsite* becomes a boundary marker separate from the terrain it defines. What the viewer sees is both a sample and a negation of the Site. In one sense Smithson makes the *Nonsite* a record of an extremely interesting activity to which only sculptors have been privy — going to quarries and selecting stones for sculpture. Updating Renaissance stories of Michelangelo the stone mason, Smithson went to quarries and selected raw ore for his sculpture. But unlike his Renaissance counterpart, he chose to leave the ore in a natural state as he piled it into specially constructed bins. Quarries are the age-old source for the traditional sculptural material of stone, but Smithson's emphasis on displaying rocks simply as rocks has a contemporary space-age referent: the exhibition of samples of moon rocks. In the *Franklin* piece, Smithson created a virtual monument to non-space and *Nonsite* in an ultimate form of non-seeing: the drab gray rocks which revealed only under a black light the complementarity of red and green!

Although the *Nonsites* are constructed of physical materials, they are essentially conceptual works of art. In art galleries they serve as documentation of a location and of the artist's journey to that specific place. They are markers relocated in the vacuum or non-space of an art gallery. When viewers approach a *Nonsite*, they are placed on the periphery of an art experience that is largely mental and dialectic in nature. Since a *Nonsite* is the subtraction of a Site into an art context, viewers of the *Nonsite* constantly refer back to the Site. Observers of Smithson's art are encouraged to visit the original Site: maps and photographs, which form part of the *Nonsite*, locate and detail the sources of the rocks used. But even if viewers journey to the Site, they cannot experience the entire work of art because the portion that is the *Nonsite* has already been removed to an art context. The situation of viewing the Site/*Nonsite* dialectic is akin to that of standing alongside obliquely positioned mirrors that reflect each other but not the viewer — a perceptual stance that Smithson actually constructed in the now-lost early sculpture *Enantiomorphic Chambers*.

In the *Cayuga Salt Mine Project*, a work created for the world's first museum exhibition of Earth Art at the Andrew Dickson White Museum, Cornell University,

vidi i uzorak i negaciju same te Lokacije. S jedne strane, Smithson „Nelokacijom” želi da obeleži jednu izuzetno zanimljivu aktivnost u koju su samo skulptori bili upućeni — odlaženje u kamenolom i biranje kamena za buduću skulpturu. Osavremenjujući renesansne priče Mikelandela klesara, Smithson je odlazio u kamenolom i odabirao neobrađeni materijal za svoje skulpture. No, za razliku od svog renesansnog „kolege”, on se odlučio da taj materijal ostavi u prirodnom stanju i naslagao ga u za to posebno napravljene sanduke. Kamenolomi su oduvek bili izvor tradicionalnog materijala za skulpturu — kamena, ali posebna važnost koju Smithson pridaje izlaganju kamena kao kamena ima svoje „uporište” u savremenoj svemirskoj eri, a to je izlaganje uzoraka Mesečevog tla. Frenklinskim radom Smithson je u jednoj ekstremnoj formi neviđenja praktično stvorio spomenik neпростoru i nelokaciji: bezbojno sivkasto kamenje koje tek pri crnoj svetlosti otkriva komplementarnost crvene i zelene!

I mada su „Nelokacije” izvedene u fizičkom materijalu, one su prevashodno konceptualni umetnički radovi. U umetničkim galerijama one služe kao dokumentacija za neku lokaciju i autorovo putovanje do tog određenog mesta. One su obeležja premeštena u vakuum, odnosno neпростor umetničke galerije. Kada gledaoci prilaze nekoj Nelokaciji, oni se nalaze na ivici umetničkog iskustva koje je u znatnoj meri mentalne i dijalektičke prirode. Kako Nelokacija predstavlja izvesno oduzimanje od Lokacije u umetničkom kontekstu, gledaoci Nelokacije se stalno podsećaju Lokacije. Oni koji su videli Smithsonove radove podstaknuti su da posete originalnu Lokaciju: na mapama i fotografijama, koje čine deo „Nelokacije”, data je tačna lokacija na kojoj je nađeno upotrebljeno kamenje i njen detaljan opis. No, čak i ako otputuju do Lokacije, gledaoci ne mogu da steknu iskustvo umetničkog rada u celini zato što je deo koji čini „Nelokaciju” već prenesen u umetnički kontekst. Situacija sagledavanja dijalektike Lokacija-Nelokacija nalikuje situaciji kada stojite pored ukoso postavljenih ogledala koja jedno u drugom možete videti ali sebe, kao posmatrača, ne možete. To je perceptivni položaj koji je Smithson, u stvari, konstruisao u jednom od svojih prvih radova — „Enantiomorfne komore” (*Enantiomorphic Chambers*), koji je danas izgubljen.

U radu „Projekat u Rudniku soli u Kajugi” koji je Smithson izveo za prvu svetsku muzejsku izložbu radova sa zemljom u Muzeju „Endru Dikson Vajt” (*Andrew Dickson White*) na Kornelovom univerzitetu u Itaki, država Njujork, ogledala i dijalektika čine centralne aspekte njegovog rada. Da bi napravio taj rad Smithson je izučavao geološku istoriju područja Itake i pronašao da su naslage soli ispod jezera Kajuga bile eksploatisane. Ismevajući se logici tradicionalne uloge umetnosti kao ogledala stvarnosti, Smithson je odneo ogledala u rudnik preduzeća „Cayuga Rock Salt Company” i tamo ih fotografisao. Zatim je, suvoparno se izrugujući estetski sistema, obeležio jednu stazu od Rudnika soli do Muzeja koja je kasnije postala poznata kao „Staza ogledala” (*Mirror Trail*). Ogledala koja su prvo fotografisana u Rudniku bila su potom ponovo fotografisana sa utvrđenih punktova u pejzažu, pre no što su prenesena u Muzej i poredana u nekoliko krajnje formalnih konfiguracija, zajedno sa nekoliko tona soli iz Rudnika u Kajugi, koja je

Ithaca, New York, Smithson made mirrors and dialectics central aspects of his art. He researched the geologic history of the Ithaca area for the piece and found that salt deposits underneath Cayuga Lake were being mined. Mocking the logic of art's traditional role as reflector of reality, the artist took mirrors down to the Cayuga Rock Salt Company's mine and photographed them there. Then drily poking fun at systems esthetics, he chartered a course between the salt mine and the museum that became known as the *Mirror Trail*. Mirrors first photographed in the mine were then rephotographed at designated points in the landscape before being shepherded to the museum and arranged, together with several tons of pre-tertiary-grade rock salt from the Cayuga Salt mine, in a number of very formal configurations. The result was a new development on the dialectics of the *Nonsite*: loose rock salt shored up rigid mirrors, and the piece reflected in terms of actual mirrors, photographs, and ore its source of origin. Ironically the salt, which looks irregular, is on the molecular level actually carefully structured while the glass, which appears ordered, is a noncrystalline, amorphous substance. Thus the *Cayuga Salt Mine Project* is literally a nonsight. While the gallery piece might at first seem to be a self-reflexive formalist work, it actually is a contextualist piece that depends on a specific point of origin in Upstate New York and a distinct frame — the art museum — for meaning. The *Cayuga Salt Mine Project*, in addition to continuing the ideas manifested in the *Nonsites*, has affinities with Smithson's series of "Disappearing Continents," Mu, Lemuria, Cathasia, and Atlantis—work that paid homage to no longer existent land masses, nonspaces from earlier geologic times.

Reflecting the abstractness of much contemporary art, Smithson's earlier sculptures were diagrammed nonspaces that depended on the abutment of unreconcilable systems of logic. Perhaps the most representative of these early works is *Leaning Strata*, a white, supposedly logical Minimalistic piece whose profile is framed by overlapping spherical projection with a one-point perspective grid. While both maps and perspective diagrams are conventions for rendering three-dimensional space within a two-dimensional framework, the two systems are not congruent with one another. *Leaning Strata*, the sculpture that resulted from this uneasy conjunction is thus a three-dimensional monument to logic carried beyond its natural purview, a nonspace by virtue of its being an impossible space.

At times in his early works Smithson hoped to straddle formalism and contextualism. Formalism refers to the idea of art as an autonomous qualitative whole, while

poticala iz predtercijarnog perioda. Rezultat je bio dalje razvijanje dijalektike „Nelokacije”: razbacanim grumenjem soli poduprta su bila kruta ogledala, i u tom radu se ogledao — u ogledalima, fotografijama i grumenovima soli — njegov originalni izvor. I ovde, opet, ima malo ironije: so, čiji izgled ukazuje na nepravilan oblik, veoma je uredene molekularne strukture, dok je staklo, koje deluje uredeno, jedna nekristalna, amorfna supstanca. I tako, „Projekat u Rudniku soli u Kajugi” je doslovno jedan neprizor. Dok bi rad predstavljen u galeriji mogao na prvi pogled da izgleda kao autorefleksivni formalistički rad, to je, u stvari, kontekstualni rad čije značenje zavisi od specifičnog mesta njegovog porekla na severu države Njujork i od jasno određenog prostora umetničkog muzeja u kojem je izložen. Pored ideja koje su stalno prisutne u Smitsonovim „Nelokacijama”, „Projekat u Rudniku soli u Kajugi” ima sličnosti sa njegovom serijom radova pod naslovom „Kontinenti koji nestaju” (*Disappearing Continents*) — Mu, Lemurija, Katanzija i Atlantida — kojom odaje poštu iščezlim kopnenim masama, neprostorima iz ranijih geoloških perioda.

Odražavajući apstraktnost koja se susreće kod većine dela savremene umetnosti, Smitsonove ranije skulpture bile su, u stvari, neprostori izraženi dijagramima koji su zavisili od potpore u međusobno neusklađenim logičkim sistemima. „Nagnuti slojevi” (*Leaning Strata*) su možda najreprezentativniji Smitsonov rad iz ranijeg perioda. To je jedna bela skulptura, za koju se može reći da je logičko-minimalistički rad, čiji je bočni izgled dat sfernom projekcijom smaknutih slojeva u mreži perspektive s jednim nedogledom. Iako se i mape i dijagrami perspektive koriste za predstavljanje trodimenzionalnog prostora u dvodimenzionalnom prikazu, to su dva međusobno nekongruentna sistema. Skulptura „Nagnuti slojevi” koja je nastala kao ishod jednog usiljenog spoja, tako predstavlja trodimenzionalni spomenik logici koja je izvedena izvan svog prirodnog okvira, neprostora, stoga što je prostor koji nije moguć.

U tom ranom periodu Smitson se povremeno nadao da će biti u stanju da u svojim radovima zađe i u formalizam i u kontekstualizam. Formalizam bi se ogledao u ideji umetnosti kao nezavisnoj kvalitativnoj celini, dok bi kontekstualizam predstavljao koncepciju umetnosti kao simbola čije značenje, posmatrano kroz različite istorijske okvire, narasta. Smitsonova je namera bila da uspostavi ravnotežu polariteta — formalizma i kontekstualizma, odabiranjem materijala koji podrazumevaju značenje. Značenje u čitavoj jednoj seriji Smitsonovih radova u kojima se bavio asfaltom — „Grumen asfalta” (*Asphalt Lump*), „Prsten od sumpora i asfalta” (*Ring of Sulphur and Asphalt*) i „Slivanje asfalta” (*Asphalt Rundown*) — zavisi od asocijativne vrednosti asfalta kao sirovine za puteve. Studije o tom materijalu žalostivog izgleda, ti različiti radovi, višeznačne su igre o gravitacionim tokovima, zaustavljenom kretanju, a i ironične inverzije američkog slikarstva sa vlažnim bojenim poljem u koje se ubraja i upotreba spreja, sundera i slivanja boje niz platno (*dripping*). Asfalt, ta lepljiva, crna, smolasta materija, dočarava nam prizore sa auto-strada koje su postale „entropijska” katranska okna današnjice. Ima, svakako, i materijala koji ne izazivaju baš jasne asocijacije kao što je to slučaj sa asfaltom. U slojevima stakla i ogledala, na primer,

contextualism is the concept of art as a symbol that accrues meaning when it is viewed through various historic frameworks. Smithson intended to balance the polarities of formalism and contextualism by choosing materials that imply meaning. The series of works dealing with asphalt — *Asphalt Lump*, *Ring of Sulphur and Asphalt*, and *Asphalt Rundown* — depend for meaning on the associative value of asphalt as a primary material for roads. The various works are studies of the material's lugubriousness: plays on gravitational flows, movement arrested, as well as ironic inversions of American wet color-field painting, which involves spraying, sponging, and dripping color on canvas. Asphalt — a viscid, black, bituminous material — conjures up images of highways, which have become "entropic" tar pits of the present. Sometimes the medium's references are not as apparent as those of asphalt. In the glass and mirror stratas, for example, Smithson plays on differences between appearance and actuality. His layers of glass look regular, precise, and crystalline even though on the molecular level their structure is, like all glass, amorphous. Although those works seem to appeal only to visual sensation, they are actually "nonsights" that reveal their structure only after careful analysis. The strata thus function as formalist pieces on one level and conceptual works on another.

After the *Nonsites* and the establishment of Earth Art as a specific genre in 1968, Smithson moved his art into a new realm. Unlike many of his fellow Earth Artists, Smithson did not wish merely to create monuments in dirt. As in his early works, so in his later pieces he was concerned with the dialectics of space and non-space, seeing and nonseeing. When he constructed monumental outdoor works such as *Spiral Jetty*, he was interested in the fact that the traditional art object would be inaccessible to the art audience except to a few who would make a pilgrimage to the Great Salt Lake in Utah. Since the piece was removed from the traditional art network, it assumed an almost mythic status to those who knew about it only secondhand. Since he felt that many significant experiences in the twentieth century are vicarious ones available through secondary media such as film, video, and essays, Smithson decided to make secondary media primary in *Spiral Jetty*. The Earthwork, then, does not consist merely of the spiraling causeway in Utah: the entire piece comprises the several works of art that frame the original *Jetty*. *Spiral Jetty* itself is a formalist piece, the film and essay are art in the contextual/critical mode. These quasi-documentary and critical works assume a similar role to the literary criticism of such French de-

Smithson vešto koristi razliku između privida i stvarnosti. Njegovi slojevi stakla deluju pravilno, precizno, kristalno, iako je na molekularnom nivou njihova struktura amorfna. Mada ti radovi izgledaju dopadljivo samo u vizuelnom doživljaju, oni su, u stvari, „neprizori” čiju je strukturu moguće otkriti tek posle brižljive analize. Slojevi tako funkcionišu kao formalistički radovi na jednom planu, a kao konceptualni na drugom.

Posle „Nelokacija”, i pošto su 1968. godine radovi sa zemljom stekli status posebnog žanra, Smithson svoj umetnički rad seli u jedan drugi domen. Za razliku od ostalih umetnika — svojih kolega koji su se bavili radovima sa zemljom, nije želeo da jednostavno stvara spomenike na otpadu. On je u svojim kasnijim radovima, kao i u prvim, zaokupljen dijalektikom prostor-neprostor i viđenje-neviđenje, odnosno prizor-neprizor. Prilikom „gradnje” monumentalnih radova u slobodnom prostoru, kao što je „Spiralni nasip”, bio je zaokupljen činjenicom da tradicionalni umetnički objekat neće biti pristupačan umetničkoj publici, osim malom broju onih koji bi došli na „poklonjenje” na Veliko slano jezero u Juti. Pošto je rad bio izvađen iz okvira tradicionalne umetnosti, zadobio je skoro mitski status u očima onih koji su o njemu mogli saznati tek iz druge ruke. Pošto je smatrao da su mnoga značajna iskustva XX veka po karakteru posredna i dostupna samo putem sekundarnih medijuma kao što su film, video i pisani eseji, Smithson je odlučio da u radu „Spiralni nasip” sekundarne medijume učini primarnim. Rad sa zemljom se, dakle, više ne sastoji samo od te nasute spiralne staze u Juti već je njime obuhvaćeno nekoliko radova koji upotpunjuju prvobitni „Nasip”. Sam „Spiralni nasip” je formalistički rad, a film i esej predstavljaju umetnički izraz u kontekstualno-kritičkom smislu. Ti naoko dokumentarni i kritički radovi preuzimaju ulogu sličnu ulozi književne kritike francuskih dekonstrukcionista, Žaka Deride na primer, koji ističu značajnost čitanja kao saznanje delatnosti, pošto film i esej tretiraju problem daljeg eventualnog širenja „Nasipa” dok, istovremeno, predstavljaju značenja koja su u vezi sa samim medijumima kojima pripadaju. Film „Spiralni nasip”, na primer, sadrži tananu parodiju na dokumentarne, naučno-fantastične i kriminalističke filmove. U jednoj od glavnih sekvenci parodiraju se scene iz Hičkokovog (Hitchcock) filma „Sever-severozapad” (North by Northwest). Kao novi Rodžer Tornhil (Roger Thornhill), protagonista Hičkokovog filma kojeg prvo avionom za zaprašivanje gone kroz žitno polje, da bi potom morao da beži ispred špijunske potere verući se po likovima spomenika na Maunt Rašmoru (Mount Rushmore) — koji je i sam ovaploćenje američkog rada sa zemljom — Smithson, spotičući se, trči preko svog „Nasipa” dok ga helikopter sledi. Taj deo filma „Nasip” najavljen je jednim natpevanjem glasova koji dolaze sa svih strana i zbore da se „Nasip” jednostavno sastoji od „zemlje, kristala soli, blata, kamenja i vode”. Time se rad oglašava kao formalistički, pre nego što će njegova moguća značenja biti saopštena kroz procese svojstvene filmskom medijumu. Završne scene filma su najzanimljivije s gledišta formalističko-kontekstualne napetosti, jer se snimatelj mnogo trudi kako bi Sunce smestio u središte spirale „Nasipa”. U parodiji na nedavna proučavanja u Stounhendžu kojima se preistorijski radovi sa zemljom tumače kao monumen-

constructionists as Jacques Derrida who stress the significance of reading as cognitive activity; for the film and the essay dwell upon possible ramifications of the *Jetty* while they also present meanings germane to their respective media. The *Spiral Jetty* film, for example, contains subtle plays on documentary, science-fiction, and mystery films. One of its main sequences parodies scenes of Alfred Hitchcock's *North by Northwest*. Becoming a new Roger Thornhill, the protagonist in Hitchcock's film who is chased first through a cornfield by a crop-dusting plane and later by spies across the face of Mount Rushmore (itself an epitome of American Earthwork!), Smithson runs half stumbling over the causeway of his *Jetty* as a helicopter follows him. This section of the *Jetty* film is introduced by a voice-over incanting from all directions that the *Jetty* is simply a composition of "earth, salt crystals, mud, rocks, water." In this manner the work is heralded as a formalist piece before its possible meanings are communicated by the inherent processes of the film medium. The final section of the film is most interesting in terms of the formalist/contextualist tension because the photographer works hard to maneuver the sun into the center of the *Jetty*. Playing on recent studies of Stonehenge, which interpret the prehistoric Earthwork as a monumental calendar, Smithson tries to make his formalist land piece a mechanism for viewing the sun. As he struggles, he recites quotations from Eric Temple Bell's *Time Stream* on spiraling nebulae, hypnotic phrases of a Charles Manson follower, and textbook definitions of sunstroke. Obviously the meanings provided relate more to the type of critical mode employed by documentary film than to the *Jetty* sculpture itself.

The conceptual layering and interpenetration of art and criticism, which make the body of work known as *Spiral Jetty* so challenging, was later again attempted by Smithson in 1971 in *Broken Circle/Spiral Hill*, Emmen, Holland. Unfortunately, the artist lacked the necessary funds to complete the film on the piece. He originally intended to obtain footage of Holland's flood of the 1950s, and so made the creation of the film/*Earthworks*, which consisted of dikes and flooding, emblematic of the country. Because he could not complete the film part of the work, *Broken Circle/Spiral Hill*, as it exists now, is a more formalist Earthwork than Smithson first conceived it to be, even though it has become a park rather than an isolated object in the landscape. Situated in a retired dirt quarry slated for land reclamation as a recreational site, the work was at first intended as a temporary part of the

talni kalendar, Smitson pokušava da od svog formalističkog rada sa zemljom (land piece) načini mehanizam za gledanje Sunca. Dok to pokušava on recituje odlomke iz knjige „Tok vremena” (Time Stream) Erika Templa Bela (Eric Temple Bell) o spiralnim maglinama, zatim hipnotičke fraze jednog sledbenika Čarlsa Mensona (Charles Manson) i udžbeničke definicije o sunčanici. Očigledno je da se ponuđena značenja više odnose na kritički tip izlaganja koji se koristi u dokumentarnom filmu nego na samu skulpturu „Nasipa”.

Smitson će se još jednom okušati u suočavanju sa konceptualnom slojevitošću i tumačenjem umetnosti i kritike, koji okosnicu rada poznatog pod naslovom „Spiralni nasip” čine toliko izazovnom, u svom radu „Prekinuti krug-Spiralni brežuljak” koji će izvesti u Emenu (Holandija) 1971. godine. Na žalost, umetnik tada nije imao dovoljno novca da završi i film o tom projektu. Prvobitna mu je namera bila da nabavi dokumentarne filmske snimke o poplavi koja je zahvatila Holandiju pedesetih godina da bi kasnije došao do novog spoja, film-rad sa zemljom, koji se sastojao od nasipa i poplavljenih predela koji su i karakteristični za pejzaž te zemlje. Pošto nije uspeo da završi filmski deo rada, moglo bi se pre reći da je „Prekinuti krug-Spiralni brežuljak”, kakav je danas, jedan rad sa zemljom koji ima više formalističkog nego što je Smitson prvobitno zamišljao, iako je cela lokacija postala park, a ne izolovani objekat u pejzažu. Taj rad, koji se danas nalazi u nekadašnjoj deponiji za koju je bilo planirano da se preuredi u rekreativni park, prvobitno je bio zamišljen kao privremeni „eksponat” u okviru Međunarodne izložbe u Sonsbeku. Kasnije su stanovnici Emena odlučili da ga, zbog popularnosti koju je stekao, stalno zadrže.

Kao umetnik koji se bavi radovima sa zemljom Smitson se tokom cele svoje karijere zanimao za post-industrijske Nelokacije. On je za „Nelokacije” koje je izveo krajem šezdesetih godina birao materijale kao što su šljaka i istrošeni asfalt koji su bili korišćeni za prekrivanje dubrišta i deponija, kao i tucanik sa jedne napuštene tramvajske trase. „Spiralni nasip” je lociran u blizini jedne napuštene bušilice za naftu, a „Prekinuti krug-Spiralni brežuljak” se nalazi na jednom zemljanom kopu koji se više ne koristi. To zanimanje za post-industrijske lokacije kao forme Nelokacije Smitsona je početkom sedamdesetih godina dovelo do toga da oživljavanje tla zamisli kao novu umetničku formu. On nije mario za ekologiju već je bio umetnik opčinjen prizorima nastalim usled zagađenja životne sredine. Zanimalo ga je pitoreskno, ta kategorija estetike XVIII veka koja se posebno bavila pejzažima u transformaciji. Smatrajući da su zagađena i ogoljena područja napuštenih kopova izuzetno pitoreskna, Smitson je rudarskim korporacijama, kao što su „Hanna Coal” u Ohaju i „Kennecott Copper” u Juti, predložio realizaciju svojih projekata u nadi da će moći da dođe do džinovske mehanizacije za zemljane radove koju su te korporacije imale. Njegovi predlozi nisu bili prihvaćeni stoga, kako je mislio, što su neke korporacije htele da fizički prekriju opustošeno tle, dok druge, pretpostavljao je, nisu želele da tragovi njihovog bezobzirnog pustošenja budu „reklamirani” kao umetnost. U poslednje tri godine svog života Smitson nije uspeo da nade mecene za svoje radove sa zemljom, te gargan-

Sonsbeek International art exhibition. Later, because of its popularity, the people of Emmen voted to maintain it permanently.

Throughout his career as an Earth Artist Smithson was concerned with post-industrial *Nonsites*. He had chosen for the *Nonsites* of the late sixties such materials as slag, ripped-up pavement that had been used as landfill, and trap rocks from an abandoned trolley system. The *Spiral Jetty* was located near an abandoned oil rig, and *Broken Circle/Spiral Hill* was situated in a no longer used quarry. This interest in post-industrial Sites as a form of *Nonsite* led Smithson in the early seventies to conceive of land reclamation as a new art form. His concern was never ecological; Smithson was an artist fascinated with the look of pollution. He was interested in the Picturesque, an eighteenth century aesthetic category that focused on landscapes of transition. Feeling that polluted and strip-mined areas were eminently picturesque, he proposed art projects to such corporations as Hanna Coal in Ohio and Kennecott Copper in Utah, with the hope of gaining access to the giant earth-moving equipment owned by these companies. Smithson's proposals were refused, he felt, because some corporations wanted to physically cover over all their plundering of the land, while others, he surmised, did not want tracks of their careless despoliation to be advertised as art. During the last three years of his life, Smithson was unable to find patrons for his gargantuan land-reclamatory Earthworks, and so this phase of his work is limited to drawings and proposals.

Smithson's major contribution as an artist was to enlarge the realm of sculptural space. As a sculptor, he was responsible for several "firsts." Although he was not the first artist to deal with nonretinal art — that distinction belongs to Marcel Duchamp — Smithson did initiate the dialectics of sight/nonsight and space/non-space. Moreover, he originated the first truly abstract sculptures: the *Nonsites*, which emphasize the schema of one-point perspective and also the art object's loss of definite place. When Smithson showed in "The Monuments of Passaic" that slowly walking through a nonspace can be an experience in three-dimensional form, he created the first narrative sculptures. In 1970 he was the first artist to make secondary media primary when he used the documentary/critical mode for the *Spiral Jetty* film and essay. And in the early seventies he started land reclamation art.

tuanske poduhvate oživljavanja tla, tako da je predstavljanje te faze njegovog rada ograničeno na skice, crteže i predloge.

Glavni doprinos Smitsona kao umetnika sastoji se u tome što je proširio domen prostora skulpture. Kao skulptoru, pripisuje mu se u zaslugu što je nekoliko puta probijao led. I mada nije bio prvi umetnik koji se bavio neretinalnom umetnošću (*nonretinal art*) — ta čast pripada Marselu Dišanu — Smitson je bio začetnik razrade dijalektike prizor-neprizor i prostor-neprostor. Pored toga, on je stvorio prve stvarno apstraktne skulpture, „Nelokacije“, u kojima se naglašava šema perspektive sa jednim nedogledom i, ujedno, gubitak definisanog prostora umetničkog objekta. Kada je Smitson u „Znamenitostima Peseika“ pokazao da usporen hod kroz neprostor može da bude iskustvo u trodimenzionalnoj formi, stvorene su prve narrative skulpture. Godine 1970, bio je prvi umetnik koji je učinio da sekundarni medijum postane primarni, upotrebivši dokumentarno-kritički pristup u filmu i eseju „Spiralni nasip“. A početkom sedamdesetih godina bio je začetnik umetnosti oživljavanja tla.

Radovi na izložbi

Ukoliko nije drukčije naznačeno, dimenzije su date u santimetrima i to u sledećem redosledu: visina, širina, dubina.

Skulptura

- S1. **Bez naslova**, 1963-64.
Čelični ram, plastična ogledala;
127 x 30,5 x 47
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork
- S2. **Bez naslova**, 1963-64.
Čelični ram, neonsko-plastična ogledala;
205,7 x 88,9 x 25,4
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork
- S3. **Bez naslova**, 1963-64.
Bojeni metal, ogledala; 15,2 x 38,1 x 254
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork
- S4. **Eliminator**, 1964.
Čelik, ogledalo, neon; 71,1 x 50,8 x 45,7
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork
- S5. **Četvorostrani vrtlog**, 1965.
Nerdajući čelik, ogledala; 88,9 x 71,1 x 71,1
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork
- S6. **Alogon br. 2**, 1966.
Bojeni čelik; deset jedinica od kockastih
delova (visine): 31,7; 38,1; 44,4; 50,8; 57,1;
63,5; 69,8; 76,2; 82,5; 88,9
Dwan Gallery, Inc., Njujork
- S7. **Terminal**, 1966.
Bojeni čelik; 133,3 x 91,4 x 143,5
Dwan Gallery, Inc., Njujork
- S8. **Nedogled bez tačke**, 1967.
Bojeni metal; 101,6 x 101,6 x 243,8
Dwan Gallery, Inc., Njujork
- S9. **Slojevi stakla**, 1967.
Staklo; 45,1 x 30,5 x 274,3
Dwan Gallery, Inc., Njujork
- S10. **Žirostaza (model)**, 1968.
Bojeni čelik; 105,4 x 61 x 76,2
Dwan Gallery, Inc., Njujork

S11. **Nagnuti slojevi**, 1968.
Bojeni čelik; 125,7 x 76,2 x 261,6
Dwan Gallery, Inc., Njujork

S12. **Nelokacija (Ploče iz Bengora, Pensilvanija)**, 1968.
Bojeni drveni sanduk, lomljene kamene
ploče; 15,2 x 101,6 x 81,3
Dwan Gallery, Inc., Njujork

S13. **Nelokacija mono-jezera**, 1968.
Bojeni čelični kontejner, šljaka, mapa;
101,6 x 101,6 (mapa), 20,3 x 101,6 x 101,6
(kontejner)
Zbirka Muzeja savremene umetnosti
La Hoje, Kalifornija

S14. **Dvostruka nelokacija, Kalifornija i Nevada**, 1968.
Bojeni čelik, lava, opsidijan, mapa;
30,5 x 180,3 x 180,3
Privatna zbirka

S15. **Nelokacija (Liskun iz Portlenda, Konetikat)**, 1968.
Liskun; 12,7 x 48,3 x 164,5
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork

S16. **Jedna nelokacija, Pajn Berens, Nju Džerzi**, 1968.
Bojeni metalni sanduci, pesak,
mapa na osnovu vazdušnog snimka;
30,5 x 166,4 x 166,4
Dwan Gallery, Inc., Njujork

S17. **Jedna nelokacija, Frenklin, Nju Džerzi**, 1968.
Bojeni drveni sanduci, kamenje;
41,9 x 208,2 x 279,4
Muzej savremene umetnosti u Čikagu,
Ilinoj; delimični poklon bračnog para
Lewis Manilow

S18. **Nelokacija (Pelisejds-Edžvoter, Nju Džerzi)**, 1968.
Tucanik, bojeni aluminijum;
142,2 x 66 x 91,4
Pozajmljeno iz Vitnjevog muzeja
američke umetnosti u Njujorku; poklon
zadužbine „Howard and Jean Lipman
Foundation, Inc.”

S19. **Rad u uglu sa crvenim pešćarom**, 1968.
Ogledala, pešćar iz kopa u Sendi Huku,
Nju Džerzi; 121,9 x 121,9
Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork

S20. **Grumen asfalta**, 1969.
Asfalt; 78,7 x 99
Zbirka F. Klingbeil

S21. Projekat u Rudniku soli u Kajugi (rekonstrukcija); originalna instalacija na izložbi „Radovi sa zemljom” u Umetničkom muzeju „Endru Dikson Vajt” na Kornelovom univerzitetu 1969. Ogledala, so; različite dimenzije

S22. Kvadrat sa kamenjem i ogledalima II, 1971.
Bazalt, ogledala; 35,6 x 152,4 x 152,4
Zbirka Australijske nacionalne galerije, Kanbera, Australija

Crteži

Ukoliko nije drukčije naznačeno sledeći radovi su deo zaostavštine Roberta Smitsona i izloženi su s dozvolom njujorške galerije „John Weber Gallery”

D1. Kamenolom u Mantkleri, Nju Džerzi, 1960.
Olovka, krejon; 61,3 x 46

D2. Y i Z (studija za Enantiomorfne kamore), 1965.
Olovka, tuš; 28,6 x 34,3 svaki
Zbirka John Weber

D3. Bez naslova, 1966
Fotokopija; 21,6 x 30,5

D4. Jezik na gomili, 1966.
Olovka; 16,5 x 55,9

D5. (Umetnost iz vazduha) Regionalni aerodrom Dalas-Fort Vort, krivudave gomilice zemlje i stazice posute šljunkom, 1967.
Arhitektonski plan, kolaž, olovka; 39,4 x 27,9

D6. Pulverizacije, 1966.
Fotokopija; 21,6 x 27,9

D7. Entropijski pol, 1967.
Mapa; 60,9 x 45,7

D8. Bez naslova (Mer de Canada), 1967.
Kolaž-mapa, fotokopija; 35,5 x 27,3

D9. Preklopljena mapa, oko 1967.
Mapa Bofortovog rukavca i zaliva Kor, Severna Karolina; 91,4 x 78,7

D10. Hipotetični kontinent od školjki: Lemurija, 1969.
Tuš, krejon; 55,9 x 43,2
Zbirka „Dillard”, „Weatherspoon Art Gallery”, Univerzitet Severne Karoline, Grinsboro, Severna Karolina

D11. Mapa od lomljenog stakla (Atlantida), napravljena na ostrvu Lavlejdīs, Nju Džerzi, 1969.
Fotokopija, mapa, olovka; 42,5 x 35,5

D12. Mapa kopnene mase za Meksiko (Gondvana), 1969.
Olovka, krejon, tuš; 55,9 x 43,8

D13. Lepak na staklu (Vankuver), 1969.
Tuš; 25,4 x 20,3

D14. Filmski tretman za „Spiralni nasip”, 1970.
Kombinovana tehnika, kolaž-crtež; dva dela, svaki 63,5 x 73,6
Zbirka kompanije „Gilman Paper Company”, Njujork

D15. Ploveće ostrvo: za putovanje oko Menhetna, 1970.
Olovka; 46,6 x 59,7
Zbirka kompanije „Joseph E. Seagram & Sons, Inc.”, Njujork

D16. Spiralni nasip sa Suncem, 1970.
Olovka; 30,2 x 22,8

D17. Moloh — Bostonski projekat, 1970.
Olovka 47,9 x 60,9
Zbirka Hannelore B. Schulhof, Njujork

D18. Teksaško preliivanje, 1970.
Tuš, olovka; devet crteža, svaki 30,5 x 45,7

D19. Kolica sa asfaltom — Bostonski projekat, 1970.
Olovka; 48,2 x 60,9

D20. Entropijski pejzaž, 1970.
Olovka; 48,2 x 60,9
Zbirka Richard Serra

D21. Delimično zatrpana šupa za drva, Kent, Ohajo, januar 1970.
Olovka; 27,9 x 48,2

D22. Skica za gradnju Bioskopa u pećini (Bioskopski gledalac kao speleolog), 1971
Olovka, fotografije, lepljiva traka; 32 x 39,7

D23. Prekinuti krug, Emen (Holandija), 1971.
Olovka; 32 x 39,7

D24. Spiralni brežuljak, Emen (Holandija), 1971.
Olovka, tuš; 39,7 x 32,4

D25. Kanal u meandrima, Emen (Holandija), 1971.
Olovka; 31,8 x 39,4

D26. Ostrvo u meandrima (ostrvo Litl Fort, Mejn), 1971.
Olovka; 47,6 x 60,1

D27. Probodena spirala, 1971.
Olovka, 48,2 x 36,2

D28. Prsten od sumpora i asfalta, 1972.
Olovka, krejon; 32 x 41,3

D29. Spiralna kula, 1971.
Olovka; 39,4 x 32

D30. Razasuti zasad ruja, oko 1972.
Olovka; 60,9 x 47,6

D31. Srpasti likovi u jezeru, 1972.
Olovka; 48,2 x 60,9

D32. Kop u Rudniku bakra Bingem, država Juta — Projekat oživljavanja tla, 1973.
Masna olovka, lepljiva traka, plastična folija, mapa; 50,8 x 77,5
Zbirka Elmer Johnson

D33. Kružnice u jezeru — Forest Park, Ilinoj, 1973.
Olovka; 48,2 x 60,9

D34. Kridi, Kolorado, „Jezero” od šljake (prva faza), 1973.
Olovka; 30,5 x 22,8

D35. Terasa od šljake sa četiri bazena, 1973.
Olovka, ugalj; 48,2 x 60,9

D36. Bašta od šljake, 1973.
Olovka; 47,6 x 60,9

D37. Škriljasta brusna tablica br. 1, 1973.
Škriljac; 8,2 x 48,2 x 33

D38. Škriljasta brusna tablica br. 3, 1973.
Škriljac; 3,8 x 68,6 x 27,9

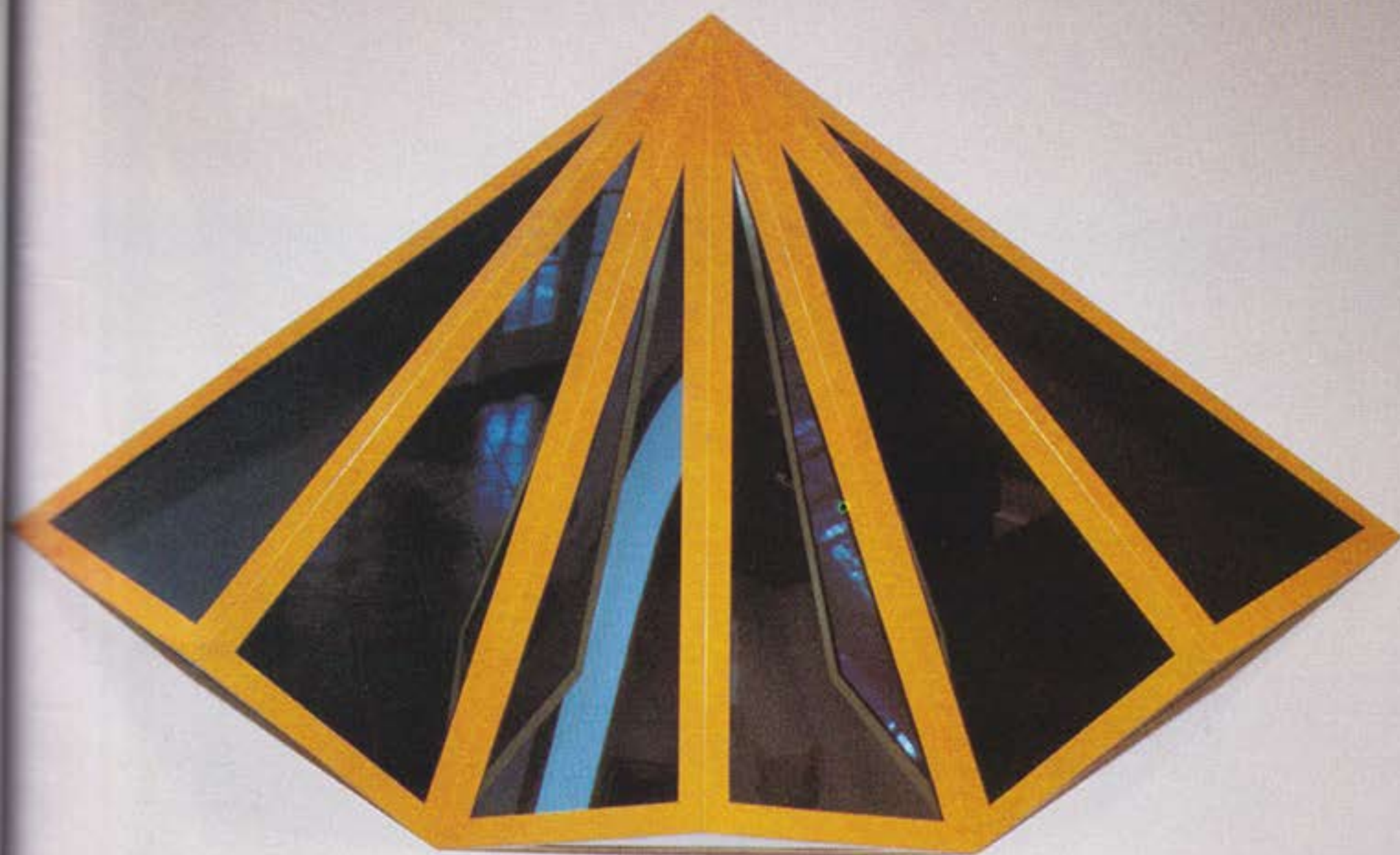
D39. Fosili u škriljcu, 1973.
Škriljci, fosili; 45,7 x 27,9
Pozajmljeno od bračnog para Harris K. Weston



Robert Smitson prikuplja opsidijan za rad „Dvostruka nelokacija, Kalifornija i Nevada”, 1968, u blizini Montgomerijevog prevoja, Nevada, u okrugu Mineral, 26. i 27. jula 1968.

Fotografija Virginia Dwan

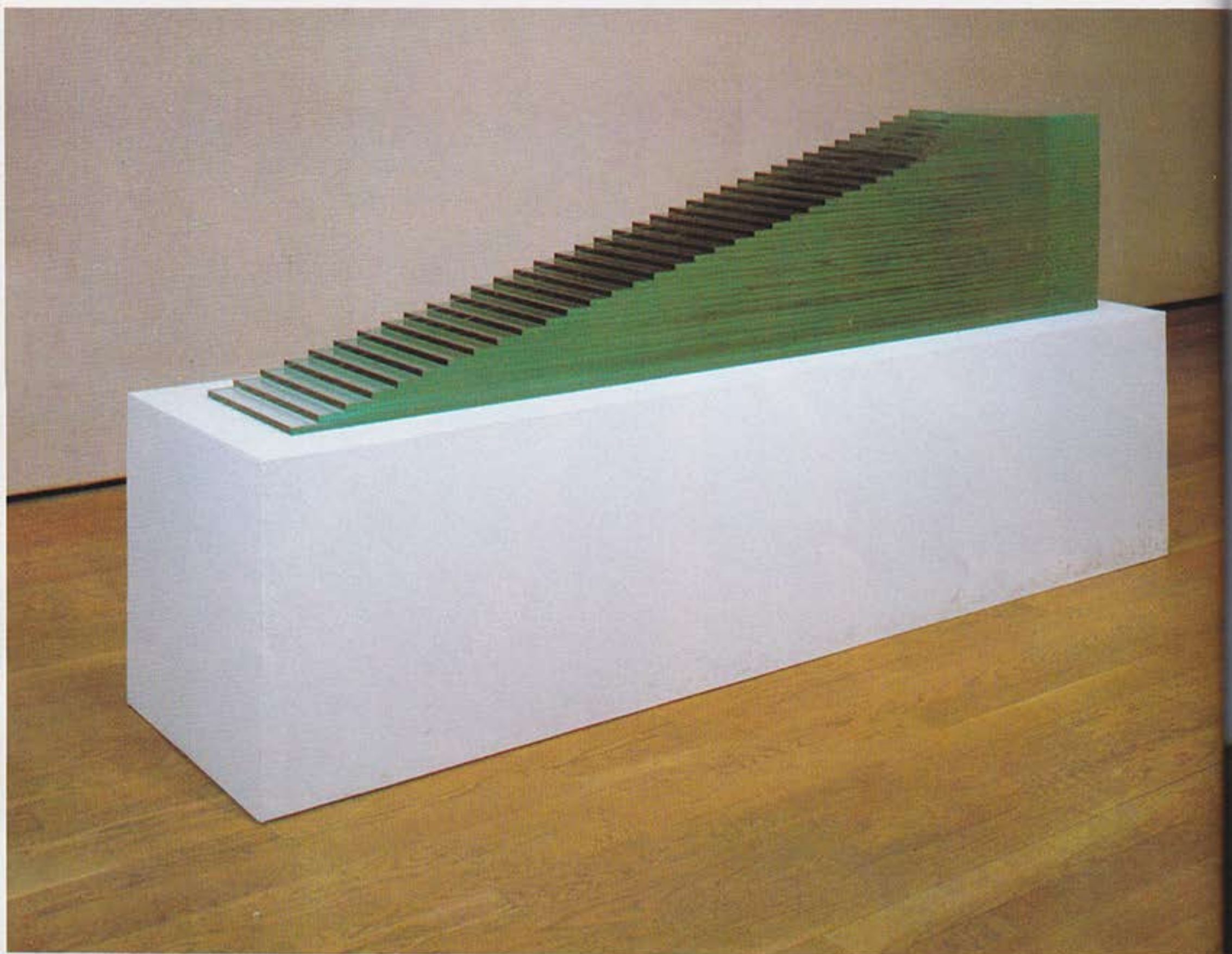
SKULPTURA



SL. Bez naslova, 1963-64.

Čelični ram, plastična ogledala;
127 x 30,5 x 47

Estate of Robert Smithson; s dovolom
John Weber Gallery, Njujork



S9. Slojevi stakla, 1967.
Staklo; 45,1 x 30,5 x 274,3
Dwar Gallery, Inc., Njujork

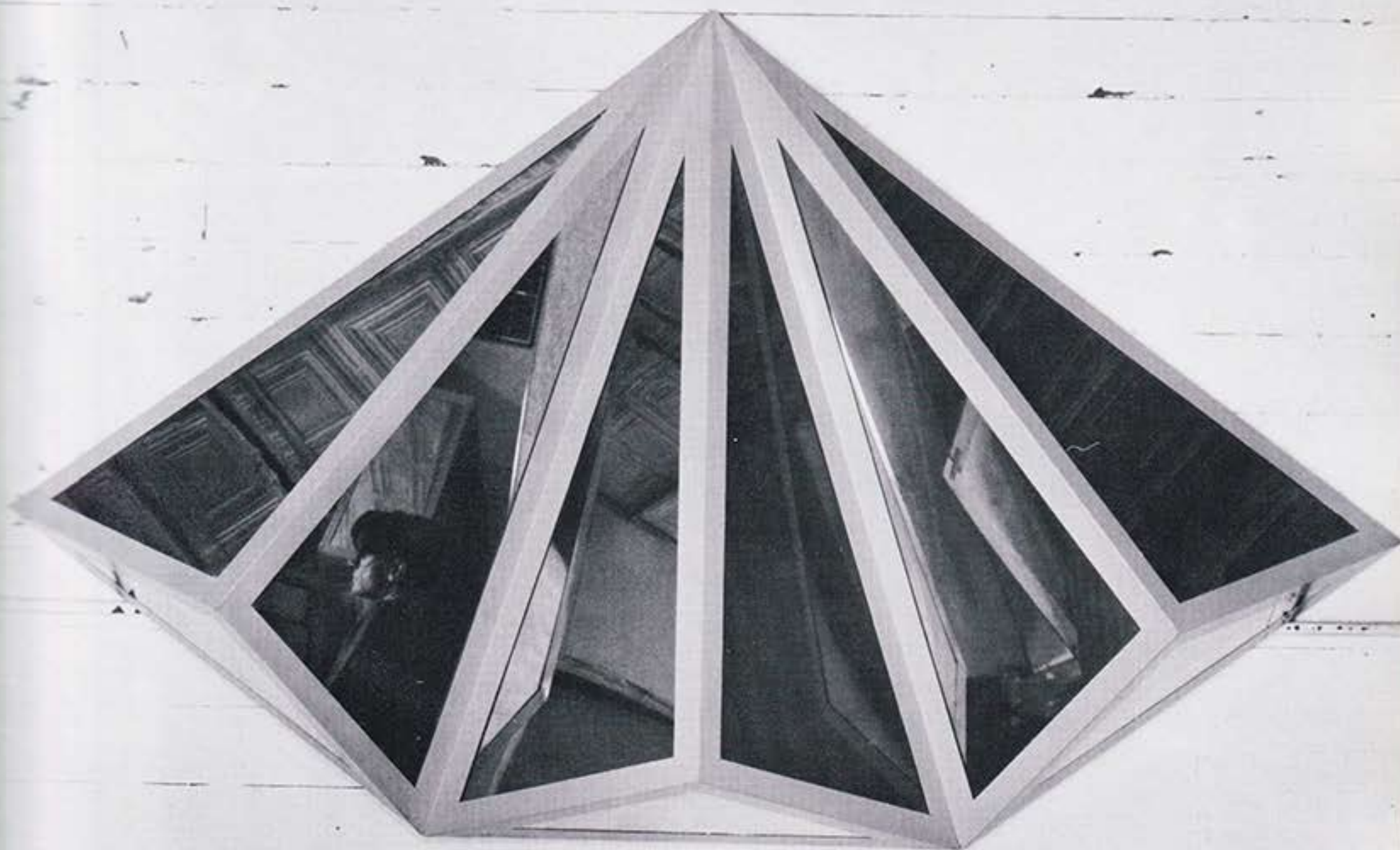


519. Rad u uglu sa crvenim pešćarom, 1968.

Ogledala, pešćar iz kopa u Sendi Huku,
Nju Džerzi; 121,9 x 121,9

Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork





St. Bez naslova, 1963-64.

Četiri ram, plastična ogledala,
127 x 30,5 x 47

Estate of Robert Rauschenberg; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork

The early untitled wall sculptures turn shaped canvases into their literal equivalent, shaped sculptures. Mirrored surfaces play on art's traditional role of reflecting reality.

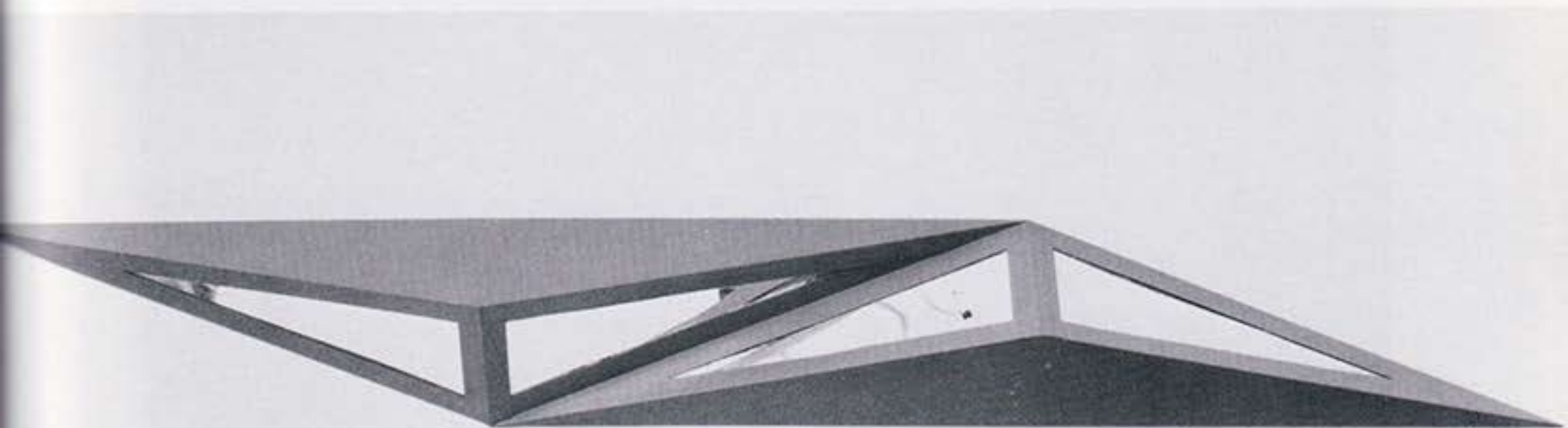
U prvim zidnim skulpturama bez naslova oblikovana platna su preobraćena u njihov ekvivalent — oblikovane skulpture. Površine ogledala poigravaju se sa tradicionalnom ulogom umetnosti koja treba da odražava stvarnost.

Levo:

Rad u osam delova (Projekat u Rudniku soli u Kajugi), 1969.

Foto Yale Joel, „Life” © 1969 Time, Inc.





Bez naslova, 1963-64.

Bojeni metal, ogledala; 15,2 x 38,1 x 254

Estate of Robert Smithson; s dozvolom

John Weber Gallery, Njujork

Levo:

Bez naslova, 1963-64.

Čelični ram, neonsko-plastična ogledala;

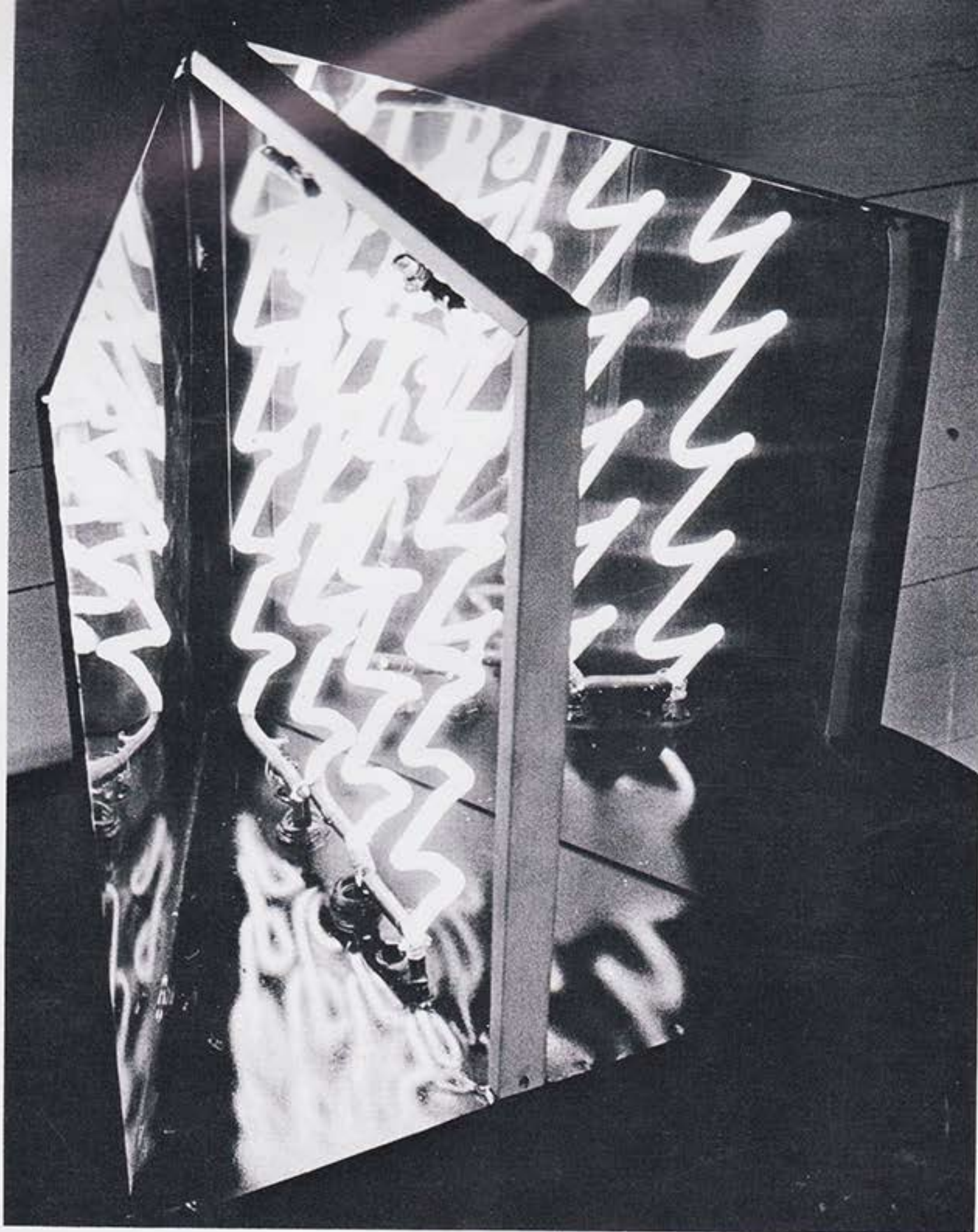
26,7 x 88,9 x 25,4

Estate of Robert Smithson; s dozvolom

John Weber Gallery, Njujork

In a working drawing for this industrially fabricated sculpture Smithson wrote that in the center a "double vanishing point exists as a solid reversal of traditional illusionistic perspective. Infinity without space."

Uz radni crtež za ovu industrijski fabrikovanu skulpturu Smithson je napisao da u njenom središtu „postoji dvostruki nedogled perspektive kao čvrsti pandan tradicionalnoj iluzionističkoj perspektivi. Beskonačnost bez prostora”.



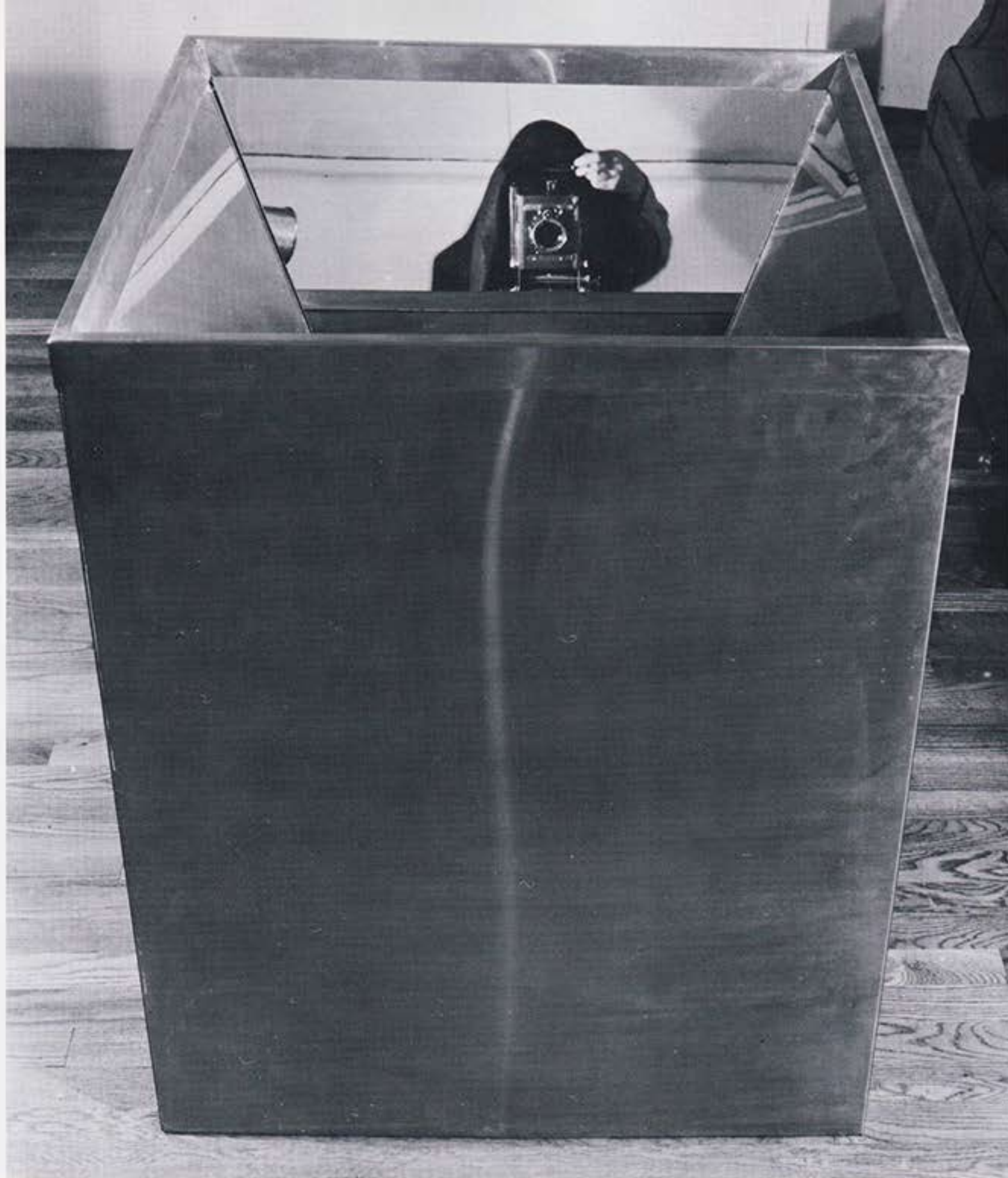
S4. *Eliminator*, 1964.

Čelik, ogledalo, neon; 71,1 x 50,8 x 45,7

Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork

"The Eliminator overloads the eye whenever the red neon flashes on," Smithson wrote, *"and in so doing diminishes the viewer's memory dependencies or traces. ... The Eliminator is a clock that doesn't keep time, but loses it. The intervals between the flashes of neon are 'void intervals' or what George Kubler calls, 'the rupture between past and future.'"*

"'Eliminator' napuni naše oči čim crveno neonsko svetlo zabljesci", zabeležio je Smithson, "i tako smanjuje pouzdanost i trag gledaočevog sećanja... 'Eliminator' je sat koji vreme ne beleži, već ga gubi. Intervali između bljesaka neona su 'prazni intervali' ili 'raskidi prošlosti sa budućnošću', kako ih Džordž Kubler naziva."



S.5 Četvorostrani vrtlog, 1965.

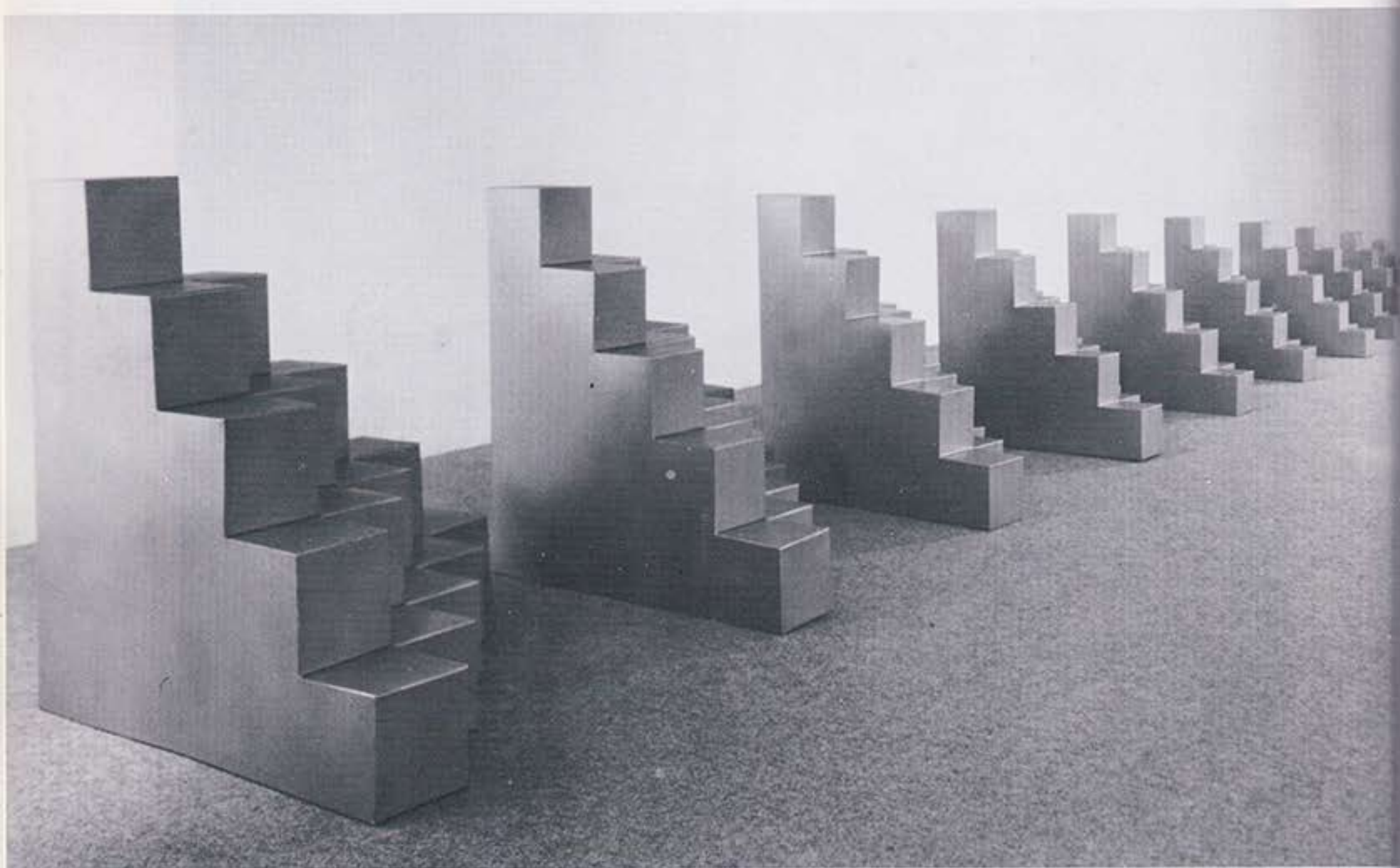
Nerdajući čelik, ogledala: 88,9 x 71,1 x 71,1

Estate of Robert Smithson; s dozvolom

John Weber Gallery, Njujork

In a preliminary drawing of 1964 for a mirrored vortex, the artist emphasized the way the sculpture functions: it is "a well of triangular mirrors," he wrote, "an object may be placed in here. . . . Put a circle in—you get an upside down pyramid. In the words of Jorge Luis Borges, I have set out 'to design that ungraspable architecture.'"

U prvoj skici za vrtlog u ogledalima iz 1964. godine, Smitson je posebno istakao način na koji skulptura funkcionira: to je „vrela trouglastih ogledala”, pisao je on, (u koje se) „može postaviti objekat... Postavite jedan krug — i dobićete izvrnutu piramidu. Ili, kako bi Horhe Luis Borhes rekao, latio sam se „poduhvata da projektujem tu neuhvatljivu arhitekturu’.”



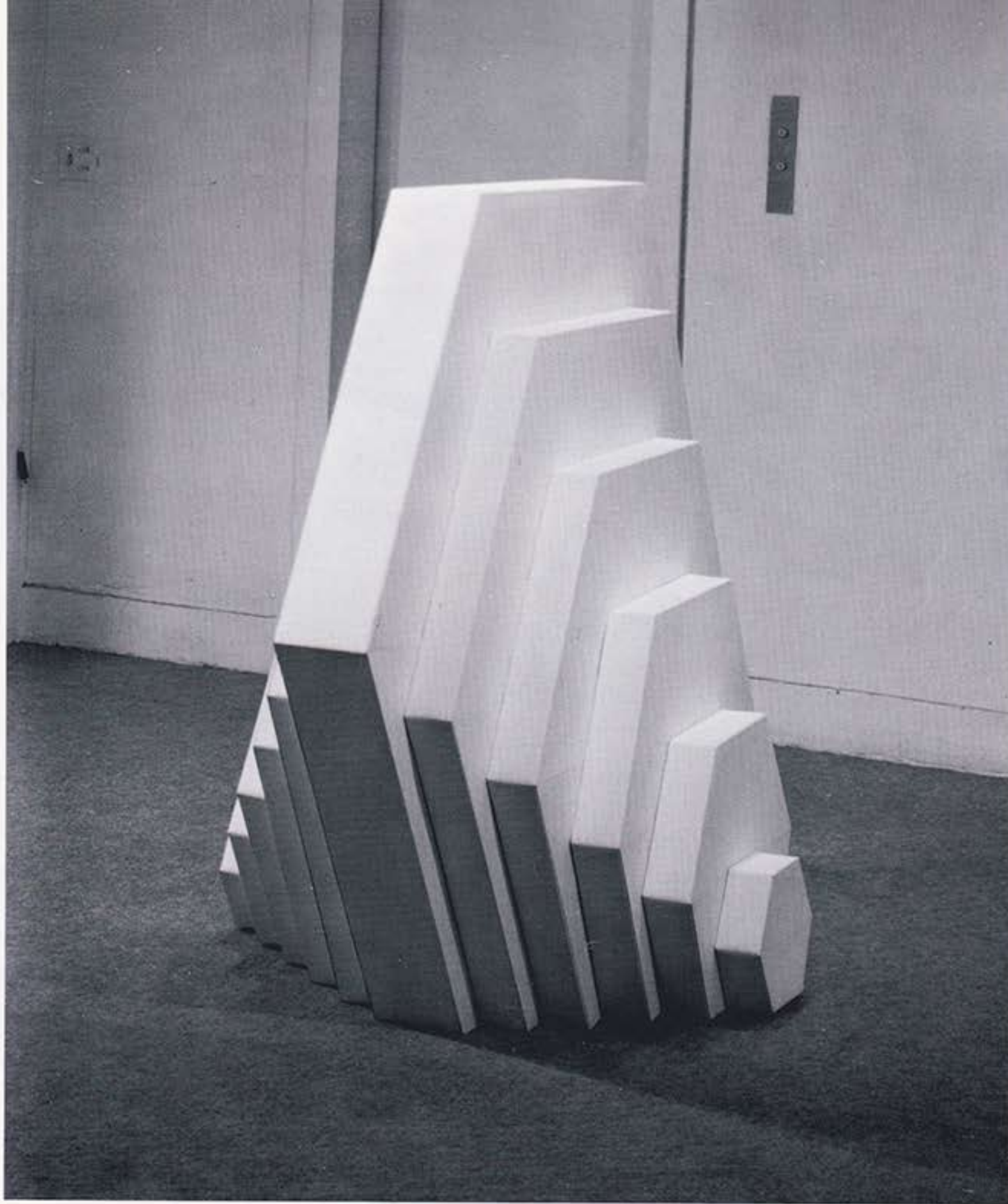
S6. Alogon br. 2, 1966.

Bojeni čelik; deset jedinica od kockastih delova (visine): 31,7; 38,1; 44,4; 50,8; 57,1; 63,5; 69,8; 76,2; 82,5; 88,9

Virginia Dwan
Njujork

Alogon which refers to the greek word for the unnamable and irrational number, refutes the clear rationale of Logos. This seemingly rational, mathematically formulated sculpture from one vantage point warps the surrounding space and makes it recede illusionistically.

„Alogon“ koji se odnosi na grčku reč koja označava broj koji je iracionalan i koji se ne može imenovati, opovrgava jasne postavke Logosa. Ta naizgled racionalna, matematički formulisana skulptura s jedne tačke posmatranja iskrivljuje okolni prostor i stvara iluziju njegovo povlačenja.



S7. **Terminal**, 1966.

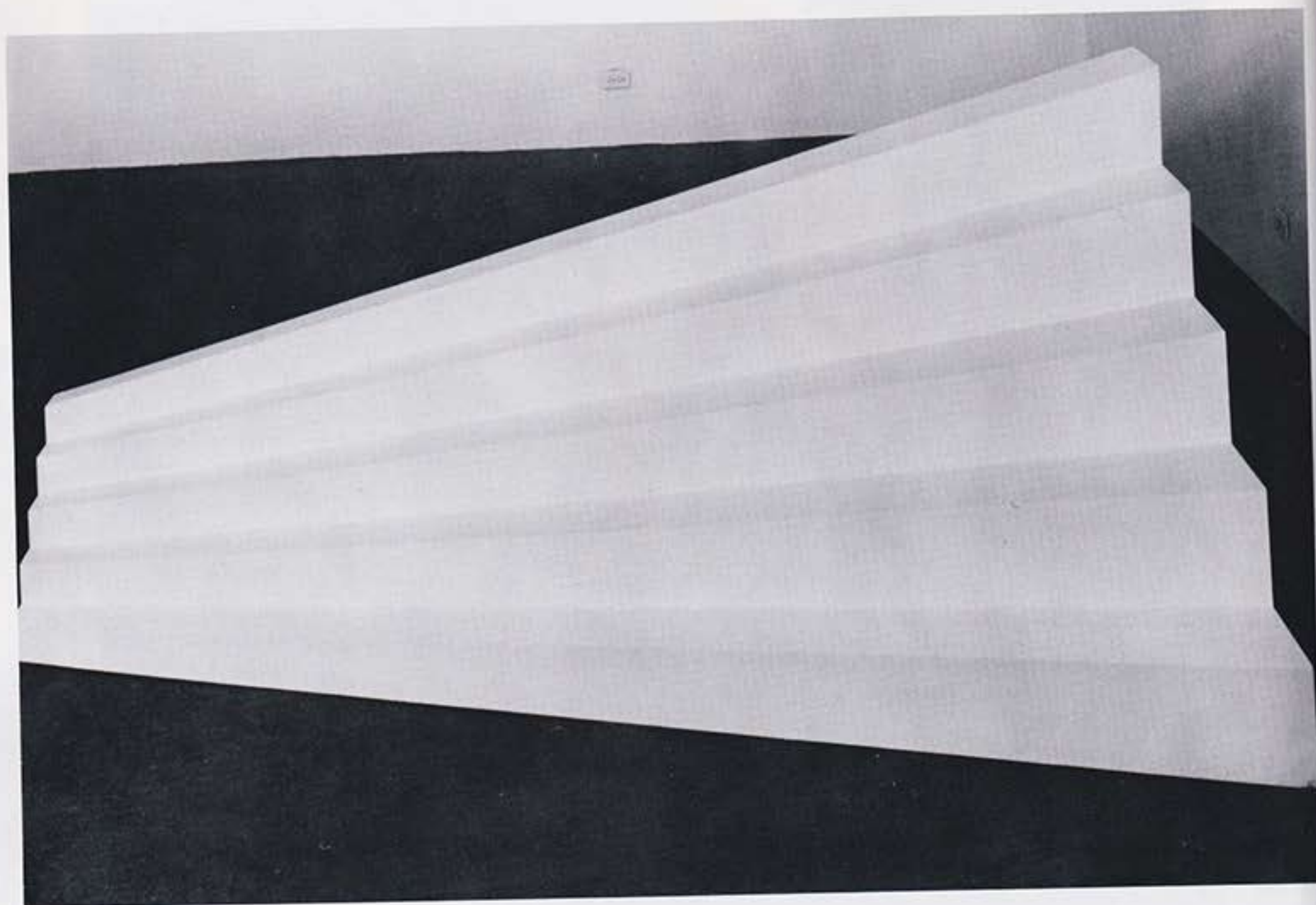
Bojeni čelik; 133,3 x 91,4 x 143,5

Virginia Dwan

Njujork

The sculpture develops ideas originated for the Dallas-Fort Worth (Texas) Regional Airport project, another terminal. The piece, crystalline in form, is indicative of the new "freezing" of space and time by spacecraft traversing unimaginable distances. Smithson conjectured that the streamlined shapes of space vehicles might be crystalline like *Terminal* and called them such names as "Rhombohedral T.2; Orthorombic 60; Tetragonal Terror; Hexagonal Star Dust 49. . . ."

Skulptura razvija ideje prvobitno izložene u projektu za jedan drugi terminal — Regionalni aerodrom Dalas-Fort Vort, Teksas. Ovaj rad, kristalan po formi, ukazuje na novo „zamrzavanje“ vremena i prostora dok vasijske letilice prelaze nezamislivo velike razdaljine. Smitson je pretpostavio da aerodinamični oblici vasijskih letilica moraju biti kristalni po formi, kao što je i "Terminal" i nazvao ih je sledećim imenima: „Rombohedralni T.1“, „Ortorombični 60“, „Tetragonalni užas“, „Heksagonalna zvezdana prašina 49“, itd.



S8. Nedogled bez tačke, 1967.
Bojeni metal; 101,6 x 101,6 x 243,8
Dwan Gallery, Inc., Njujork

A three-dimensional manifestation of the two-dimensional schema for perspective, this sculpture is truncated at the end near the traditional vanishing point because a piece of sculpture does not vanish. The work is a monument to the ways that logic can be real and yet illogically conceived.

Kao trodimenzionalna manifestacija dvodimenzionalne šeme za perspektivu, ova skulptura je presečena pri kraju u blizini uobičajenog nedogleda stoga što se skulptura ne može prostirati u nedogled. Ovaj je rad spomenik načinima na koje logika može biti realna i pored toga što je nelogično zasnovana.

S. Slojevi stakla, 1967.

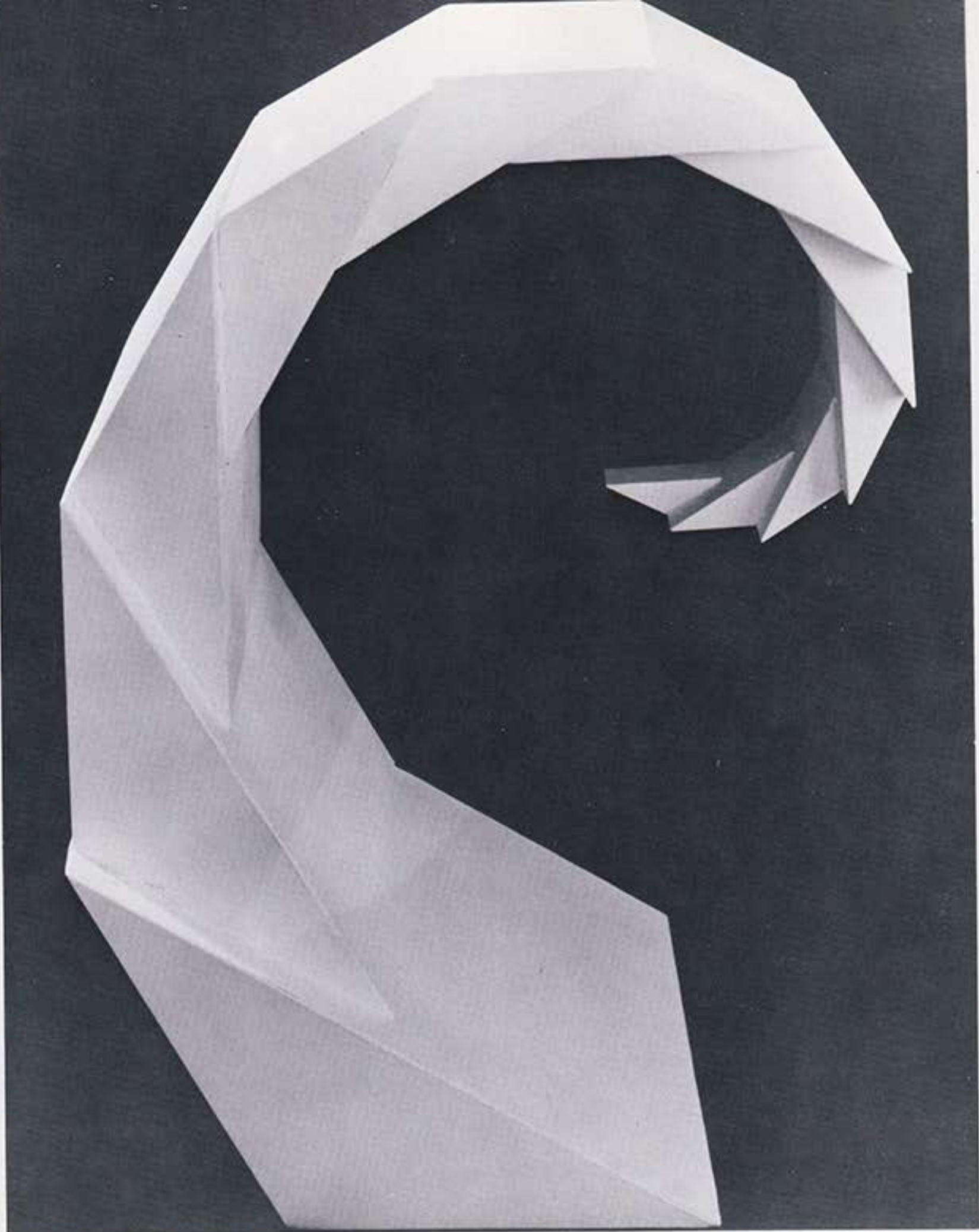
Staklo; 45,1 x 30,5 x 274,3

Dwan Gallery, Inc., Njujork

The work is a "nonsight." In spite of its regularity and clarity, glass is not crystalline: on a molecular level it is amorphous.

Ovaj rad je jedan „neprizor”. Uprkos pravilnom i prozirnom izgledu struktura stakla nije kristalna. Na molekularnom nivou ona je amorfna.





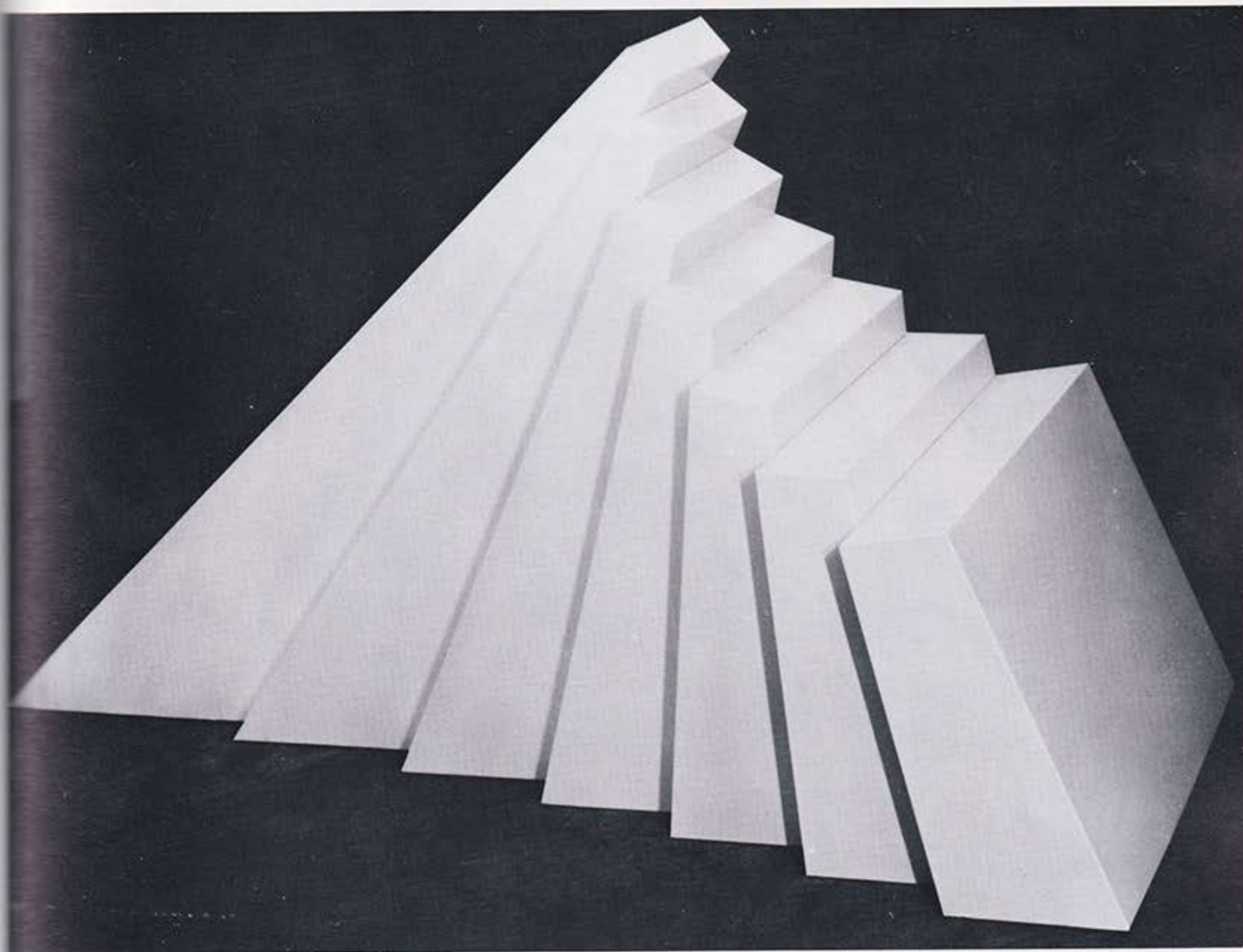
S10. *Žirostaza* (model), 1968.

Bojeni čelik; 105,4 x 61 x 76,2

Dwan Gallery, Inc., Njujork

"The title *Gyrostasis*," Smithson wrote, "refers to a branch of physics that deals with rotating bodies, and their tendency to maintain their equilibrium. . . . When I made the sculpture I was thinking of mapping procedures that refer to the planet Earth. One could consider it as a crystallized fragment of a gyroscopic rotation, or as an abstract three-dimensional map that points to the *Spiral Jetty*. . . ."

"Naziv 'Žirostaza' ", pisao je Smithson, "odnosi se na granu fizike koja se bavi telima koja rotiraju i njihovom tendencijom da ostanu u stanju ravnoteže... Kada sam radio ovu skulpturu imao sam na umu postupak pravljenja mape za planetu Zemlju. Ovaj rad bi mogao da se shvati kao kristalizovani fragment žiroskopske rotacije ili kao apstraktna trodimenzionalna mapa koja nas upućuje na 'Spiralni nasip'..."



SL. Nagnuti slojevi, 1968.
 Bijeli čelik; 125,7 x 76,2 x 261,6
 Dwan Gallery, Njujork

Even though the title refers to a geologic structure, the sculpture is white and abstract. The shape of this piece results from the abutting of two conventions for representing space: cartography and perspective. While both conventions are consistent and acceptable within limits, their overlapping is inconsistent and illogical, making the sculpture a nonspace.

Iako se naslov odnosi na geološke strukture, ova je skulptura bela i apstraktna. Njen oblik proističe iz dodirivanja dve koncepcije o predstavljanju prostora: kartografije i perspektive. I dok su obe ove koncepcije dosledne i prihvatljive u određenim granicama, njihovo preklapanje nije dosledno i nelogično je, te i sama skulptura postaje neprostor.

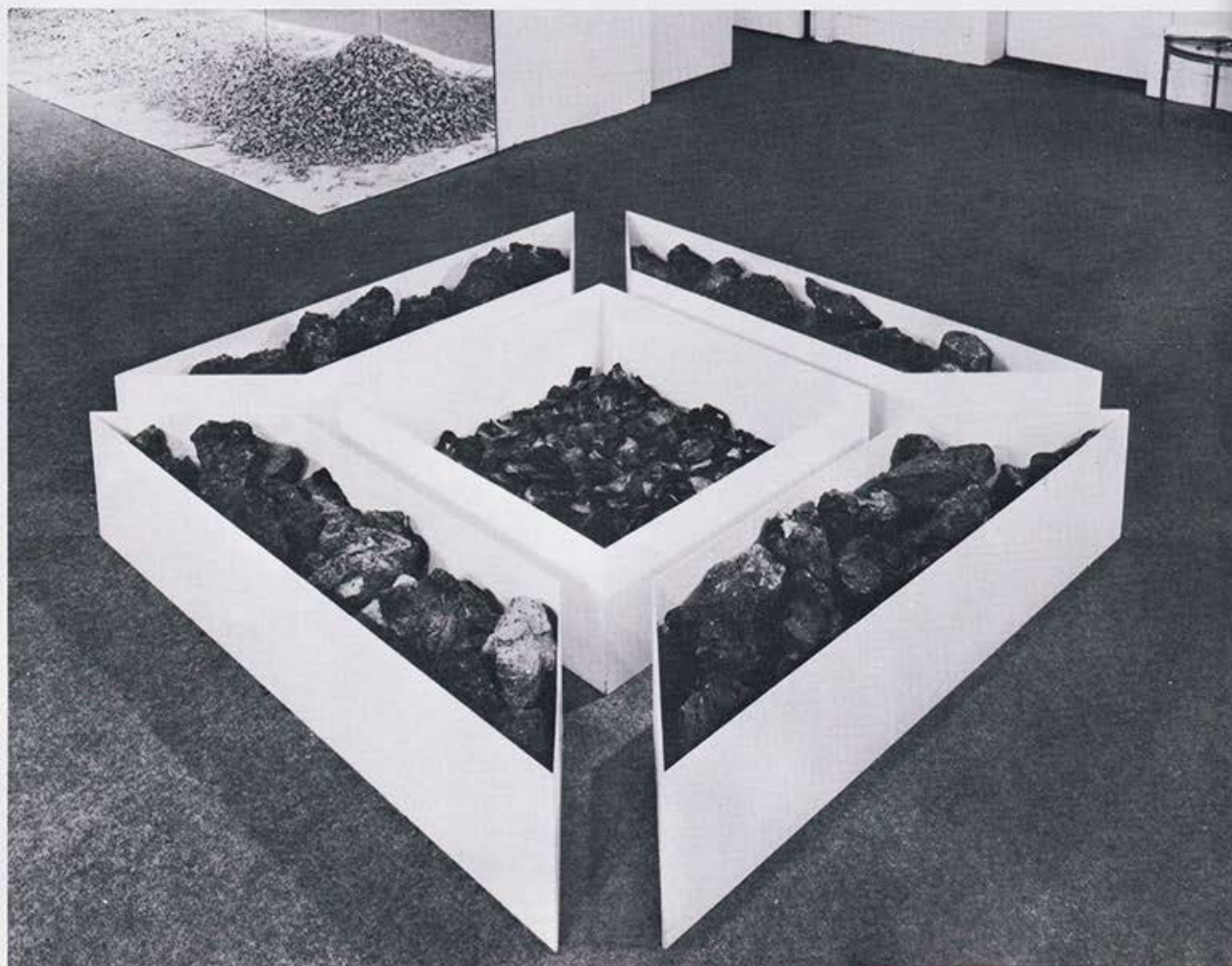
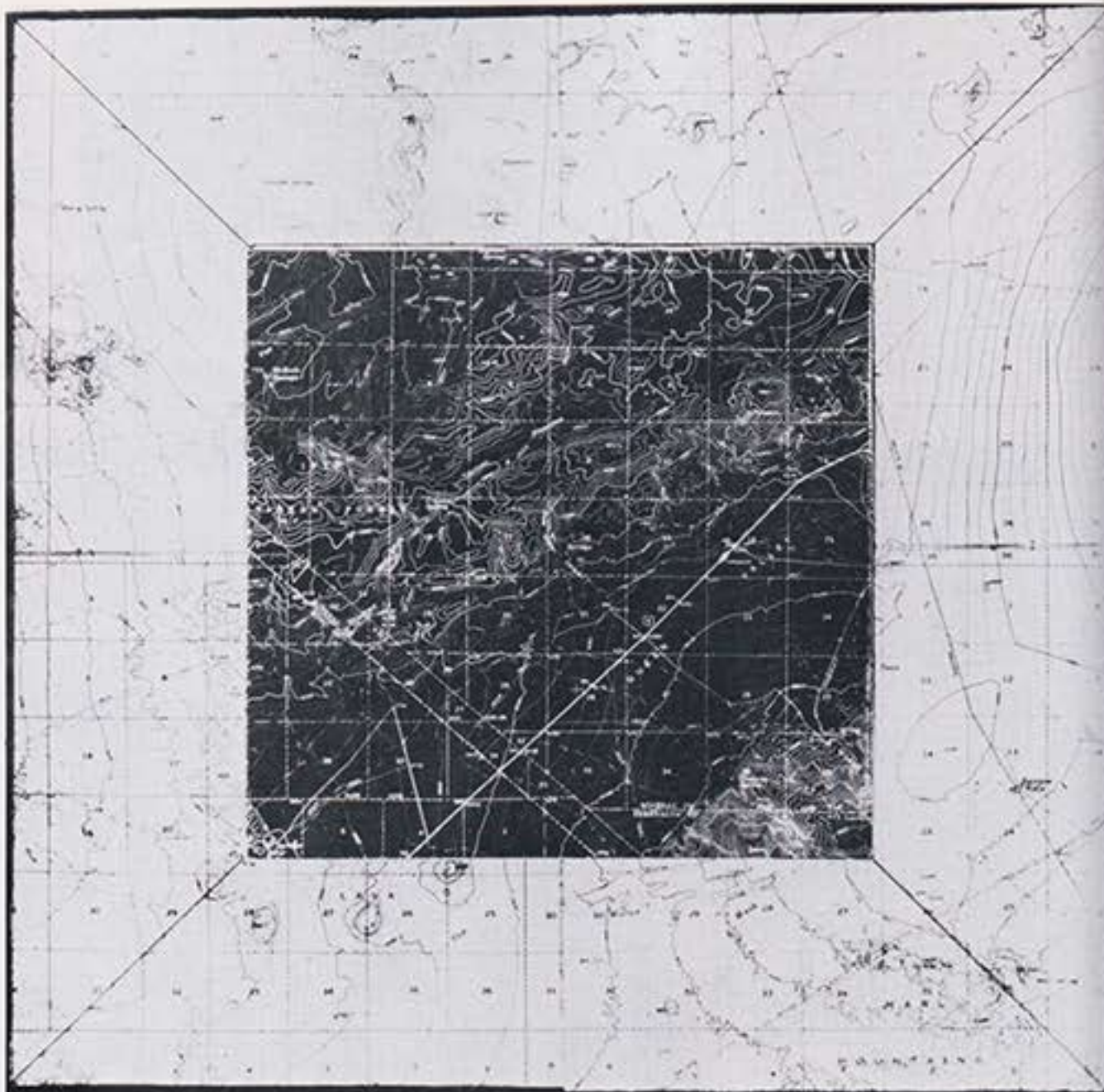
S14. Dvostruka nelokacija, Kalifornija
i Nevada, 1968.

Bojeni čelik, lava, opsidijan, mapa;
30,5 x 180,3 x 180,3

Privatna zbirka

Both obsidian and lava are volcanic materials, perfect media for a *Nonsite* since they serve as markers of now extinct volcanoes rather than of the actual locale where they happened to be found.

I opsidijan i lava su vulkanski materijali i savršeni medijum za „Nelokaciju“ pošto bi se pre moglo reći da označavaju ugašene vulkane nego mesto na kojem su nađeni.



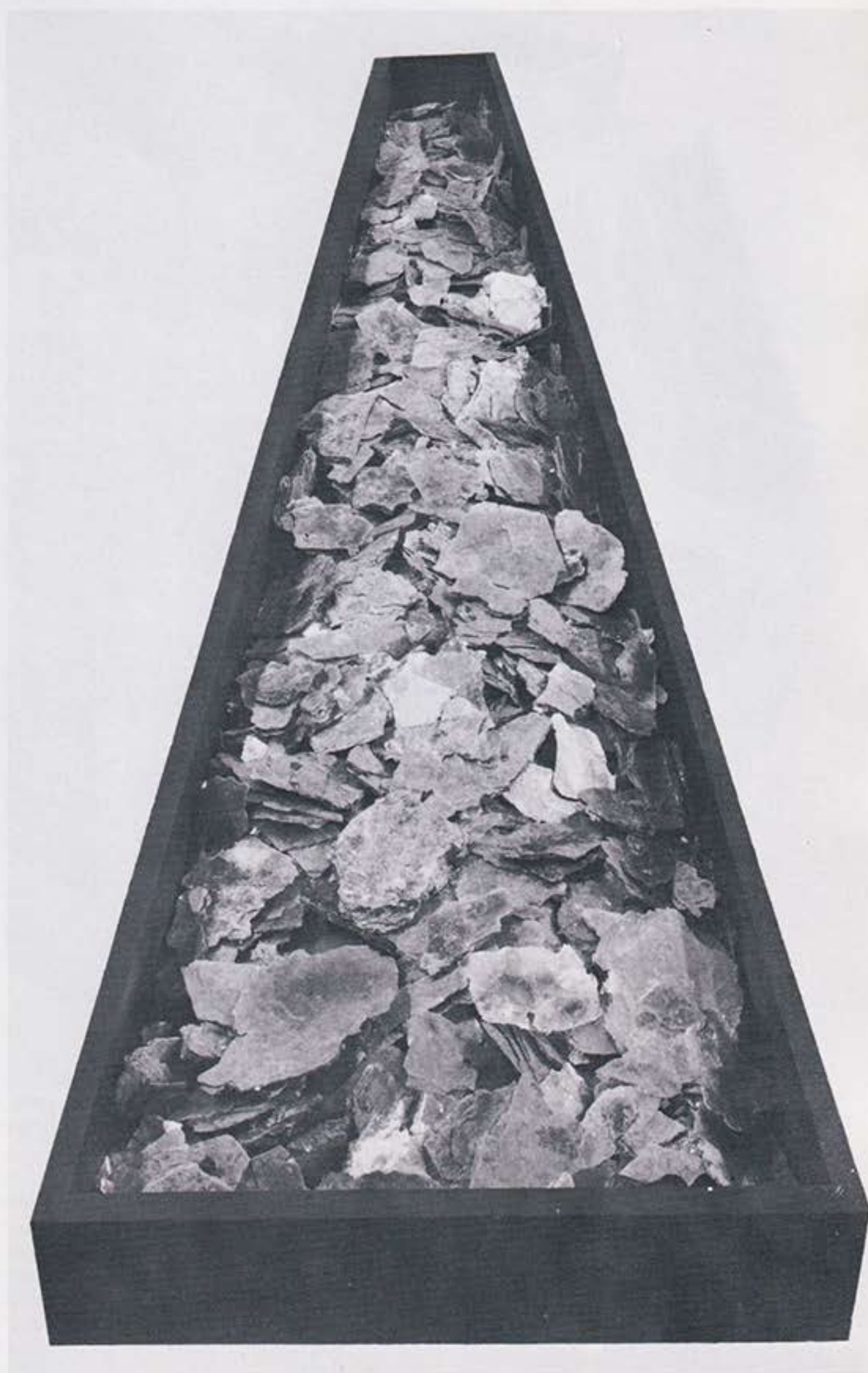
515. Nelokacija (Liskun iz Portlenda, Sanetikat), 1968.

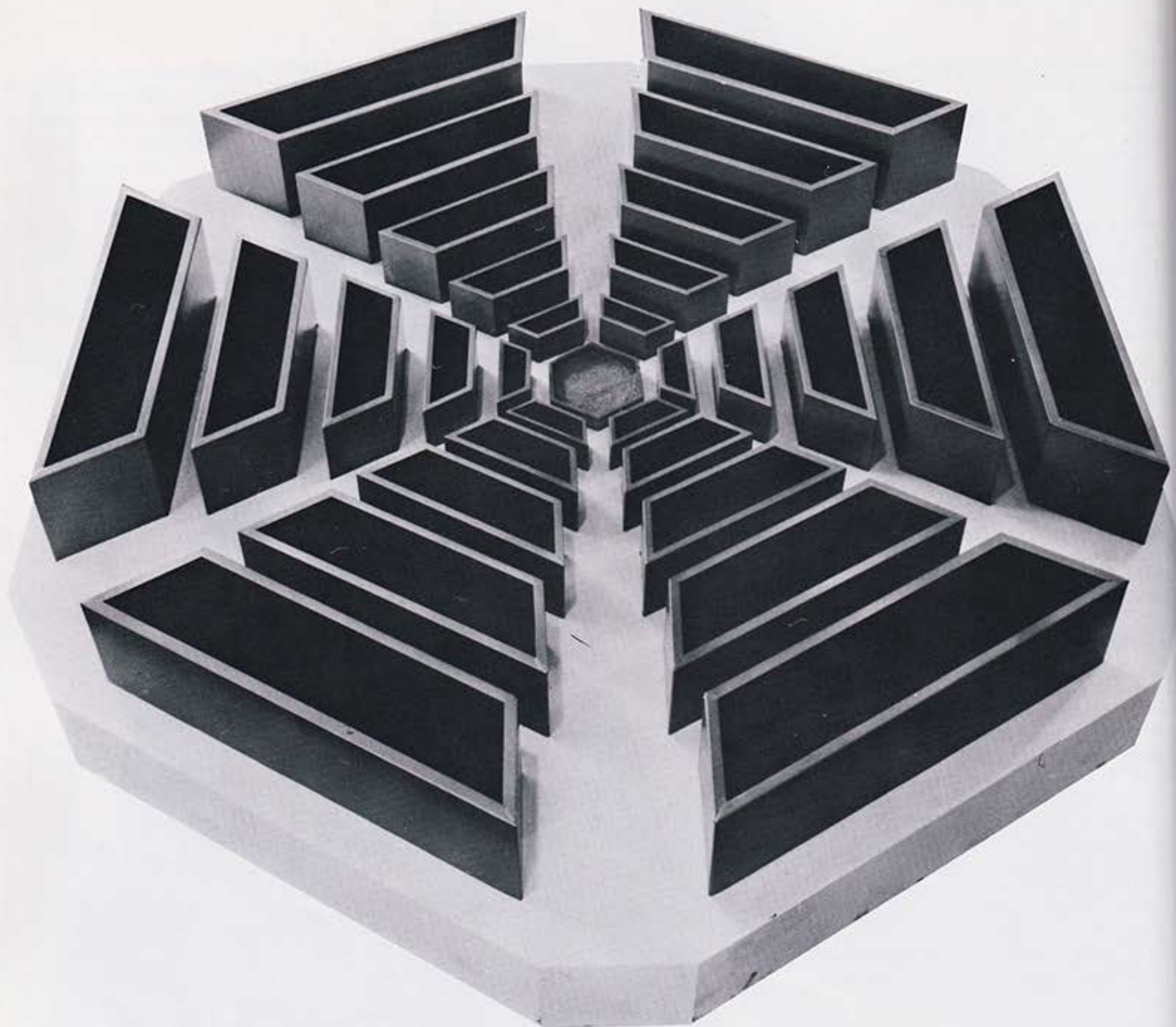
Liskun; 12,7 x 48,3 x 164,5

Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork

Among Smithson's notes is the following discourse on mica: "Outside of Widdletown, Connecticut, in the hills of Portland, are dumps of ore that contain 'books' of mica. Micas are composed of silicates of aluminum, with potassium, iron, lithium, magnesium, and hydrogen. Muscovite mica (gets its name from Moscow where it was used for windowpanes) is found in this area. Along the paths that lead to the mineral dumps in Portland, are tons of feldspar and flakes of mica. The flakes flash in the sun like so many shattered mirrors or glass slivers. I met some 'rock hounds' on the dumps who told me where to find heaps of mica, but they warned me that some of it might be rotten."

Među Smitsonovim beleškama nalazi se i sledeća rasprava o liskunu: „Izvan Midltauna, Sanetikat, u brdima Portlenda, nalaze se mineralne naslage koje sadrže 'knjige' liskuna. Liskun se sastoji od silikata aluminijuma, sa gvožđem, litijumom, magnezijumom i vodonikom. Na ovom području se može naći moskovski liskun (nazvan po Moskvi gde je nekad korišćen za prozorska okna). Duž puteva koje vode ka mineralnim naslagama u Portlendu postavljeni su sanduci sa feldspatom i ljušpama liskuna. Te ljušpe sijaju na suncu kao razasuta ogledalca ili delići stakla. Nalazio sam na nekoliko geologa-amatera kojima me uputili gde mogu naći gomile liskuna, ali upozorili da među njima ima i 'trulih'."





S16. Jedna nelokacija, Pajen Berens,
Nju Džerzi, 1968.

Bojeni metalni sanduci, pesak, mapa
na osnovu vazdušnog snimka;
30,5 x 166,4 x 166,4

Virginia Dwan
Njujork

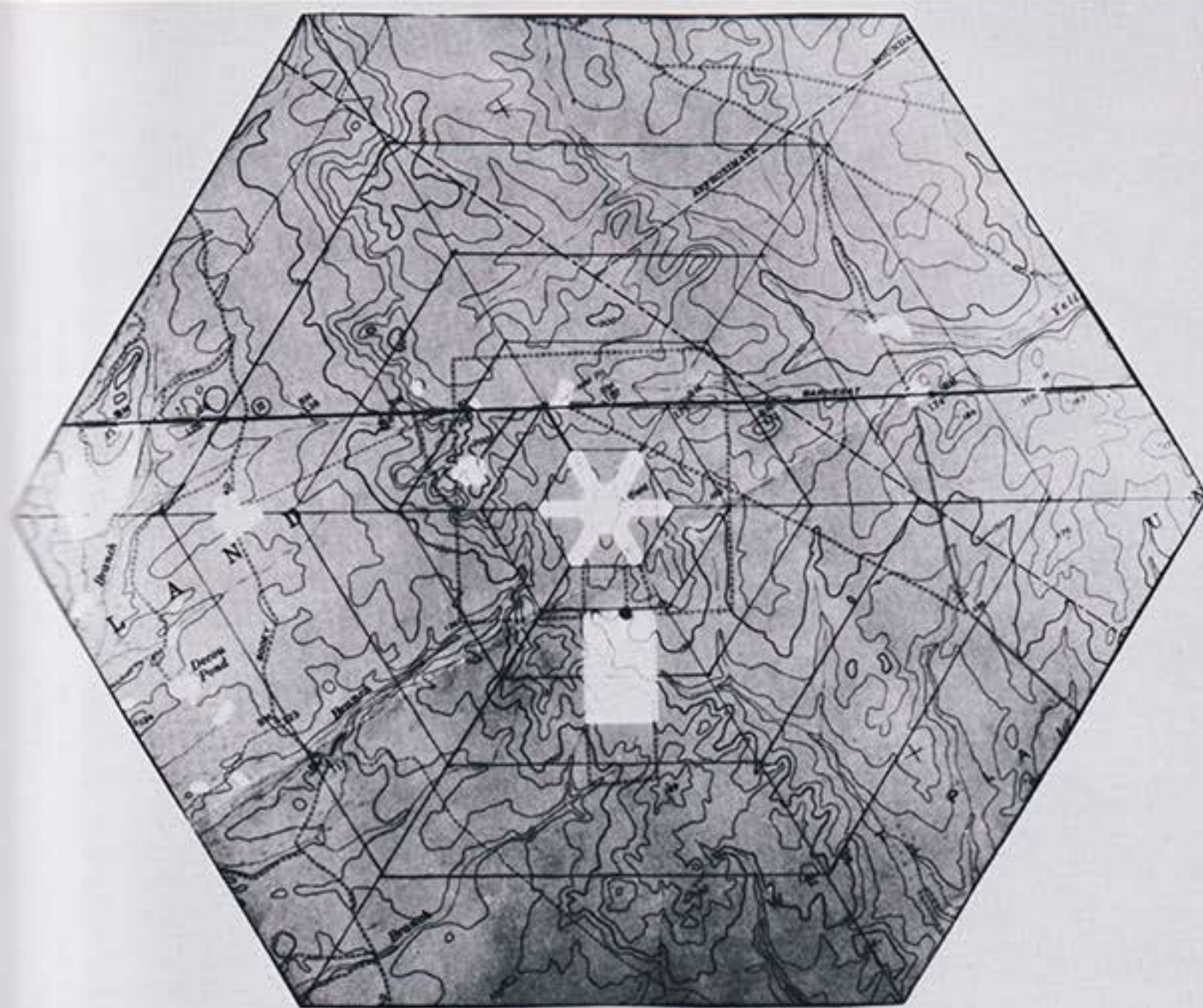
In *Artforum* magazine September 1968, Smithson outlined the dialectic of the Site/
Nonsite:

Site

1. Open Limits
2. A Series of Points
3. Outer Coordinates
4. Subtraction
5. Indeterminate Certainty
6. Scattered Information
7. Reflection
8. Edge
9. Some Place (physical)
10. Many

Nonsite

Closed Limits
An Array of Matter
Inner Coordinates
Addition
Determinate Uncertainty
Contained Information
Mirror
Center
No Place (abstract)
One



A NONSITE (an indoor earthwork)

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

Broju za septembar 1968. časopisa „Artforum“ Smitson je dao odrednice dijalektike Loka-
za-Nelokacija:

Lokacija

1. Otvorene granice
2. Niz tačaka
3. Spoljašnje koordinate
4. Oduzimanje
5. Neodređena izvesnost
6. Razasute informacije
7. Refleksija
8. Obod
9. Neko mesto (fizičko)
10. Mnoštvo

Nelokacija

1. Zatvorene granice
2. Složeni materijali
3. Unutrašnje koordinate
4. Dodavanje
5. Određena neizvesnost
6. Koncentrisane informacije
7. Ogledalo
8. Središte
9. Ne-mesto (apstraktno)
10. Jedno

**S17. Jedna nelokacija, Frenklin,
Nju Džerzi, 1968.**

Bojeni drveni sanduci, kamenje;
41,9 x 208,2 x 279,4

Muzej savremene umetnosti u Čikagu,
Ilinoj; delimični poklon bračnog para
Lewis Manilow

Documentation for *A Nonsite, Franklin,
New Jersey* is as follows:

5 sub-divisions based on the mineral ore deposits in the vicinity of Franklin Furnace Mines as shown on an aerial map (Robinson Aerial Surveys) at a scale of 1 inch = 200 ft. Of the more than 140 minerals found in this site, at least 120 are found in the zinc ore deposits, and nearly 100 are found only in those deposits. The 5 sub-divided parts of the *Nonsite* contains [sic] raw ore from sites 1.A, 2.B, 3.C, 4.D, 5.E—sites are shown on the map. Container sizes in inches are as follows: 1. $12 \times (11\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}) \times 8$, 2. $15 \times (20\frac{1}{2} \times 32\frac{1}{2}) \times 10$, 3. $18 \times (32\frac{1}{2} \times 46\frac{1}{2}) \times 12$, 4. $21 \times (46\frac{1}{2} \times 63\frac{1}{2}) \times 14$, 5. $24 \times (63\frac{1}{2} \times 82\frac{1}{2}) \times 16$. The map is three times smaller than the *Nonsite*. Tours to sites are possible. The 5 outdoor sites are not contained by any limiting parts—therefore they are chaotic sites, regions of dispersal, places without a Room—elusive order prevails, the substrata is disrupted (see snapshots of the five shots). The rocks from the 5 sites are homogenized into the *Nonsite*. The entire *Nonsite* and site map in the room are contained within two 70° perspective lines without center point (the center point is at the end of a deadend street some where [sic] in Franklin not shown on map). An unexhibited aerial photo of this point is deposited in a bank-vault. This photo can be seen—a key is available.

*Dokumentacija za rad „Jedna nelokacija,
Frenklin, Nju Džerzi“ je sledeća:*

Pet odeljaka koji se baziraju na nalazištima minerala u blizini rudnika „Franklin Furnace“ kao što je prikazano na vazduhoplovnoj mapi (firme „Robinson Aerial Survey“) u razmeri 1 cm = 24 m. Od preko 140 minerala nađenih na toj lokaciji, bar njih 120 je nađeno u naslagama cinkove rude, od čega je blizu 100 isključivo u ovim naslagama. Pet izdelenih odeljaka „Nelokacije“ sadrži (sic) neprerađene minerale sa lokacija 1.A, 2.B, 3.C, 4.D i 5.E koje su prikazane na mapi. Veličine kontejnera izražene u santimetrima su sledeće: 1. $30,5 \times (29,2 \times 52) \times 20,3$; 2. $38,1 \times (52 \times 82,5) \times 25,4$; 3. $45,7 \times (82,5 \times 118,1) \times 30,5$; 4. $53,3 \times (118,1 \times 161,3) \times 35,5$; 5. $60,9 \times (161,3 \times 209,5) \times 40,6$. Mapa je tri puta manja od „Nelokacije“. Lokacije se mogu posetiti. Pet lokacija u otvorenom prostoru nisu ničim ograničene, tako da su to haotične lokacije, regioni rasprostiranja, mesta bez svog prostora u kojima preovladuje neuhvatljivi red, osnova je razbijena (videti pet snimaka). Čitava „Nelokacija“ i mapa lokacije u prostoriji su omeđene dvema linijama mreže perspektive bez nedogleda pod uglom od 70° (centralna tačka je na kraju čorsokaka negde u Frenklinu, ali nije prikazana na mapi). Jedan vazdušni snimak te tačke koji nije izložen nalazi se u sefu u jednoj banci i može se videti jer ključ postoji.





A NONSITE (THE PALISADES)

The above map shows the site where trap rocks (from the Swedish word trapp meaning "stairs") for the Nonsite were collected. The map is $1\frac{7}{16}$ " X 2". The dimensions of the map are 18 times (approx.) smaller than the width 26" and length 36" of the Nonsite. The Nonsite is 56" high with 2 closed sides 26" X 56" and two slatted sides 36" X 56" -- there are eight 8" slats and eight 8" openings. Site-selection was based on Christopher J. Schuberth's The Geology of New York City and Environs -- See Trip C, Page 232, "The Ridges". On the site are the traces of an old trolley system that connected Palisades Amusement Park with the Edgewater-125th St. Ferry. The trolley was abolished on August 5, 1938. What was once a straight track has become a path of rocky crags -- the site has lost its system. The cliffs on the map are clear cut contour lines that tell us nothing about the dirt between the rocks. The amusement park rests on a rock strata known as "the chilled-zone". Instead of putting a work of art on some land, some land is put into the work of art. Between the site and the Nonsite one may lapse into places of little organization and no direction.

Robert Rauschenberg 68

S18. Nelokacija (Pelisejds-Edžvoter, Nju Džerzi), 1968.

Tucanik, bojeni aluminijum;
142,2 x 66 x 91,4

Pozajmljeno iz Vitnijevoeg muzeja
američke umetnosti u Njujorku; poklon
zadužbine „Howard and Jean Lipman
Foundation, Inc.”

When properly installed the trap rocks crest the bin, making the work appear to be a section of an avalanche held in suspension—energy frozen. For most *Nonsites* the artist employed highly "entropic" materials — materials in which energy had been "trapped" into unavailable forms.

Kada su propisno složeni komadi kamenja, koje je nekad služilo za tramvajsku trasu, proviruju iz sanduka i čine da ceo rad izgleda kao deo lavine zadržane u vazduhu, zamrznute energije. U većini „Nelokacija” Smitson je koristio krajnje „entropijske” materijale — materijale u kojima je energija uhvaćena kao u zamci u inače nedostupne oblike.





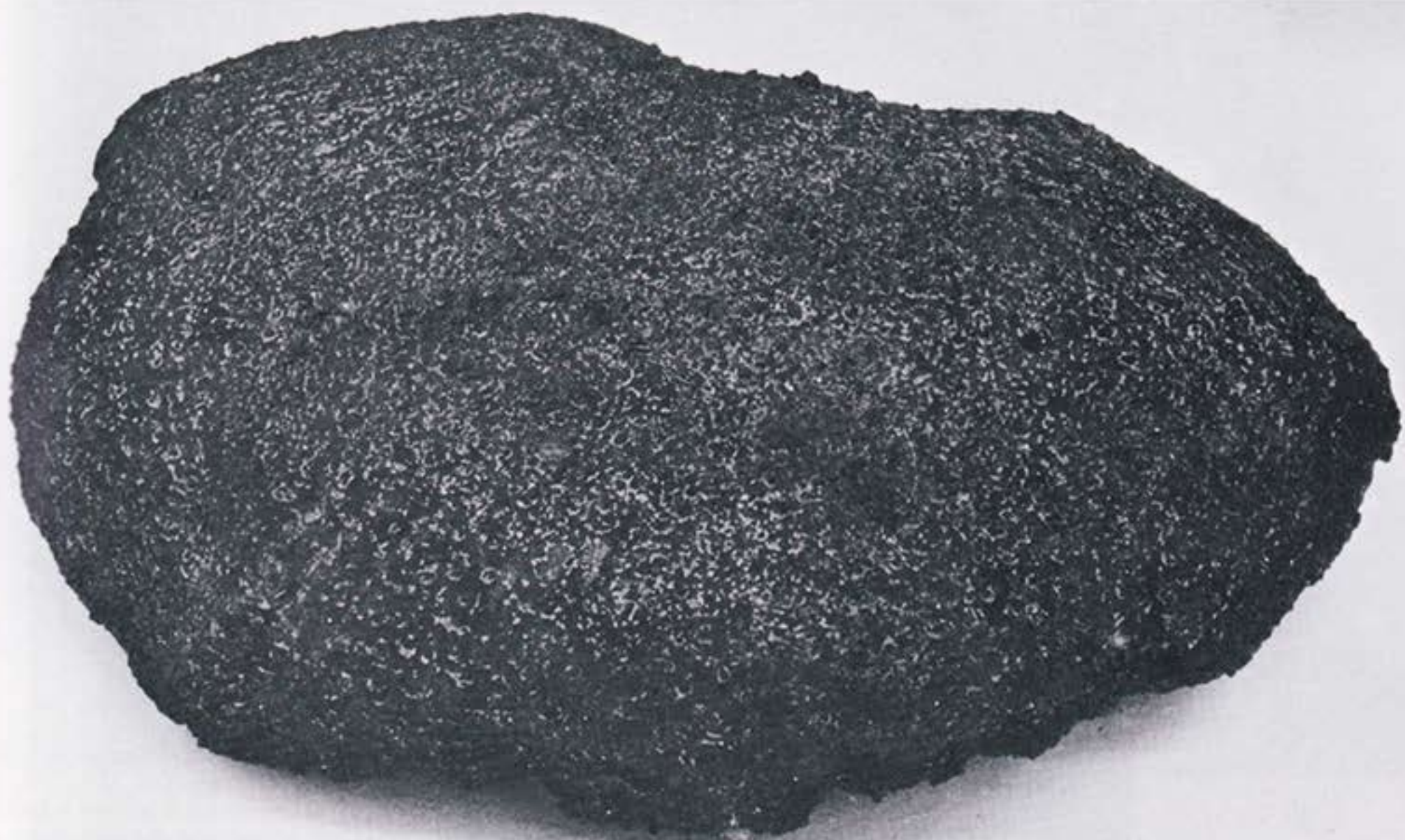
S19. Rad u uglu sa crvenim pešćarom, 1968.

Ogledala, pešćar iz kopa u Sendi Huku,
Nju Džerzi; 121,9 x 121,9

Estate of Robert Smithson; s dozvolom
John Weber Gallery, Njujork

Composed of red sandstone from near the Pine Barrens in New Jersey, the sculpture, which mirrors itself, consists of one-quarter actual materials and three-quarters illusion.

Jednu četvrtinu ove skulpture, načinjenu od crvenog pešćara iz okoline Pajna Berensa, Nju Džerzi, koja se sama u sebi ogleda, čine stvarni materijali, a tri četvrtine su iluzija.



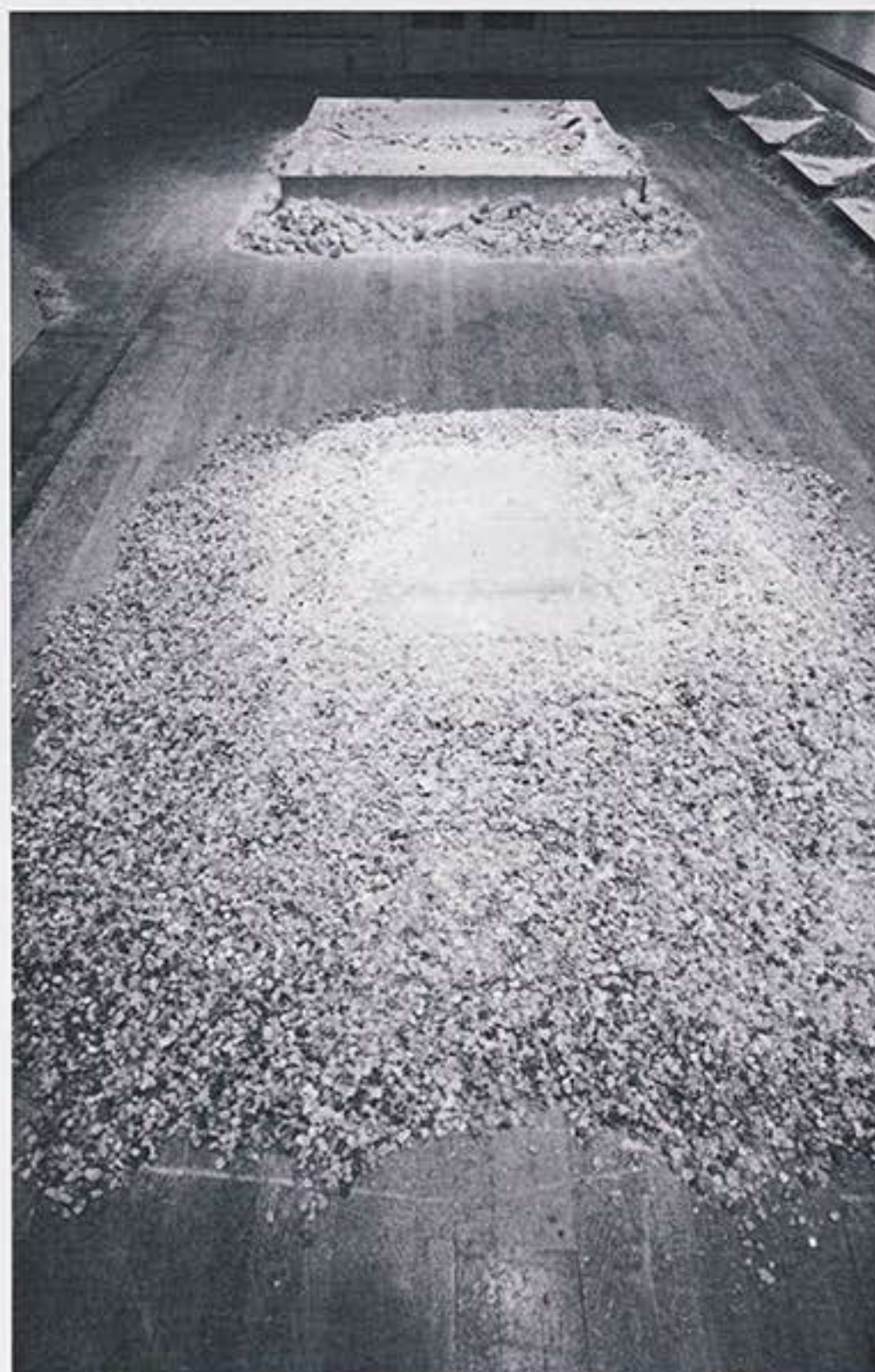
Grumen asfalta, 1969.

Asfalt, 78,7 x 99

Fritz K. Klingbeil

The lump is simply a piece of asphalt selected by Smithson to be sculpture. The artist did not feel compelled to manipulate the piece because the material in itself manifested the meaning he wanted. Asphalt, a primary material for roads, represents pathways of entropy, grand non-spaces of the present-day world.

Grumen je jednostavno komad asfalta koji je Smithson izabrao da bude skulptura. On nije osećao potrebu za bilo kakvom intervencijom, jer materijal sam po sebi manifestuje željeno značenje. Asfalt, sirovina za gradnju puteva, predstavlja staze ka entropiji, ka ogromnim ne-prostorima sveta današnjice.



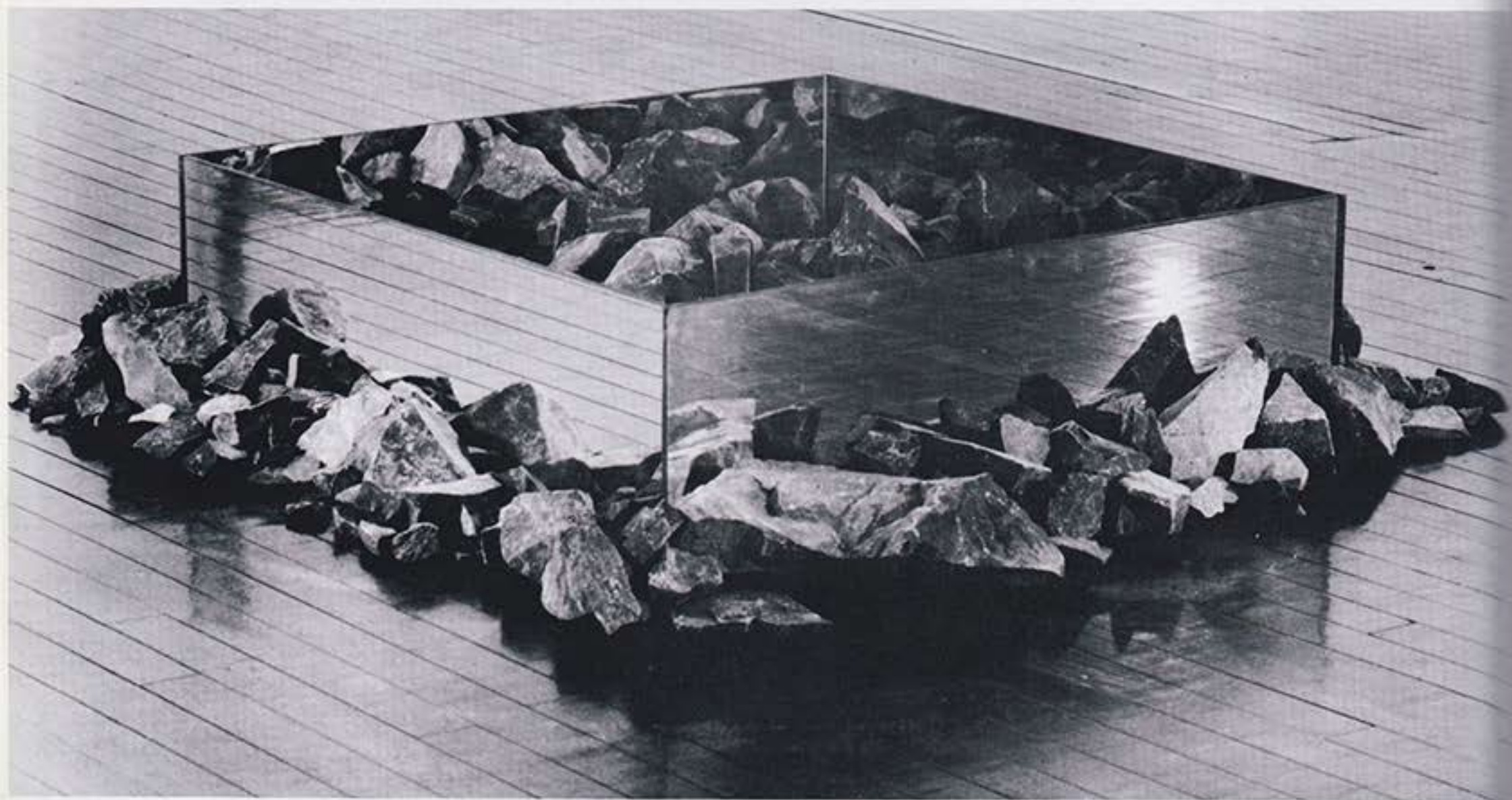
S21. Projekat u Rudniku soli u Kajugi (rekonstrukcija); rad prvi put izveden na izložbi „Radovi sa zemljom” u Umetničkom muzeju „Endru Dikson Vajt”, na Kornelovom univerzitetu, 1969.

Ogledala, so; različite dimenzije

“I’m using a mirror,” Smithson related about his *Cayuga Salt Mine Project*, “because the mirror in a sense is both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror concept. ... Here the site/nonsite becomes encompassed by mirror as a concept — mirroring, the mirror being a dialectic.”

„Koristim ogledalo”, rekao je jednom prilikom Smithson pričajući o svom „Projektu u Rudniku soli u Kajugi”, „zato što je ogledalo u izvesnom smislu i fizičko ogledalo i refleksija; ogledalo kao koncepcija i kao apstrakcija; zatim, ogledalo kao činjenica unutar koncepcije ogledala... Ovde dvojstvo lokacija-nelokacija biva okruženo ogledalima kao koncepcijom — ogledanja, a samo ogledalo je dijalektika.”





S22. Kvadrat sa kamenjem i
ogledalima II, 1971.

Bazalt, ogledala; 35,6 x 152,4 x 152,4

Zbirka Australijske nacionalne galerije,
Kanbera, Australija

Enclosed within the mirrored rectangle is a glimpse of infinity. Traditionally, art contains within itself the possibility of opening the viewer to another realm of experience. Here the realm is the infinite, but it ironically is a narcissistic infinite, consisting of the sculpture reflecting itself innumerable times.

Zatvoren u pravougaonik od ogledala je tračak beskonačnosti. Prema tradicionalnim tumačenjima umetnost u sebi sadrži mogućnost da gledaocu ponudi ulazak u jedno novo područje iskustva. U ovom slučaju to područje je beskonačnost, mada je to, ironično, jedna narcisoidna beskonačnost, koja se sastoji od skulpture koja se sama u sebi bezbroj puta ogleda.

RADOVI SA ZEMLJOM

*Robert Raušenberg i Robert Smitson „sade” „Drugo naopako
drvo”, na obali ostrva Keptiva, Florida, 1969.*

Fotografija Nancy Holt



E1. „Obilazak znamenitosti Peseika, Nju Džerzi”, objavljeno pod naslovom „Znamenitosti Peseika” u časopisu „Artforum” (decembar 1967)

“I did an article once on Passaic, New Jersey, a sort of rotting industrial town where they were building a highway along the river. It was somewhat devastated. In a way the article that I wrote on Passaic could be conceived as a kind of appendix to William Carlos Williams’s poem ‘Patterson.’ It comes out of that kind of New Jersey ambience where everything is chewed up. New Jersey is a kind of destroyed California, a derelict California.”



„Jednom prilikom napisao sam članak o Peseiku, Nju Džerzi, jednom industrijskom gradu u raspadanju, u kojem su počeli da grade auto-put duž obala reke. To je bio dosta opustošen predeo. Članak o Peseiku bio je napisan u stilu u kojem bi mogao biti zamišljen dodatak pesmi 'Peterson' Vilijema Karlosa Vilijemsa i proizašao je iz tog njudžerzijskog ambijenta u kojem sve izgleda nekako izjedeno. Nju Džerzi izgleda kao razrušena Kalifornija, kao neka zapuštena Kalifornija.”



E2. Drugo naopako drvo, ostrvo
Keptiva, Florida, 1969.
Mrtvo drvo „zasadeno” naopako u pesku;
dimenzije nepoznate

Three uprooted trees were “replanted” upside down by Smithson, who thus “resurrected” them as art. One of the trees was resurrected when Smithson was visiting artist Robert Rauschenberg at Captiva Island, Florida. Smithson sighted a tree stump in the water and persuaded Rauschenberg to help him bring it ashore and plant it on Rauschenberg’s property.

Ova stabla iščupana iz korena Smithson je ponovo „zasadio” i tako ih „vaskrsao” kao umetnička dela. Jedno od tri stabla bilo je vaskrsnuto prilikom Smithsonove posete umetniku Robertu Raušenbergu na ostrvu Keptiva, Florida. Smithson je ugledao truplo drveta u moru i ubedio Raušenbergu da mu pomogne da ga izvuku na obalu i zasade na Raušenbergovom imanju.



E3. Obala ogledala, ostrvo Senibel,
Florida, 1969.
Odsjaji svetlosti na vlažnom pesku,
11 ogledala; dimenzije nepoznate

Mirror Shore: Sanibel Island is one of the most intriguing of the mirror displacements since both mirrors and water reflect one another.

„Obala ogledala, ostrvo Senibel“ jedan je od najuzbudljivijih radova koji se zasnivaju na liku dobijenom u ogledalu, jer se površine ogledala i vode ogledaju jedne u drugima.





E4. „Dogadaji sa ‚putovanja ogledalima‘ po Jukatanu“, objavljeno u časopisu „Artforum“ (septembar 1969)

Published in *Artforum* magazine, September, 1969, the work is a narrative piece concerned with the mythic aspects of Nonsites. After taking a trip to Mexico, where he set up a series of temporary mirror displacements, Smithson wrote an essay that became a reflection — another mirror displacement. He transformed the critical essay into a work of art, and in the process turned viewers into readers who exist on the periphery of the art work.

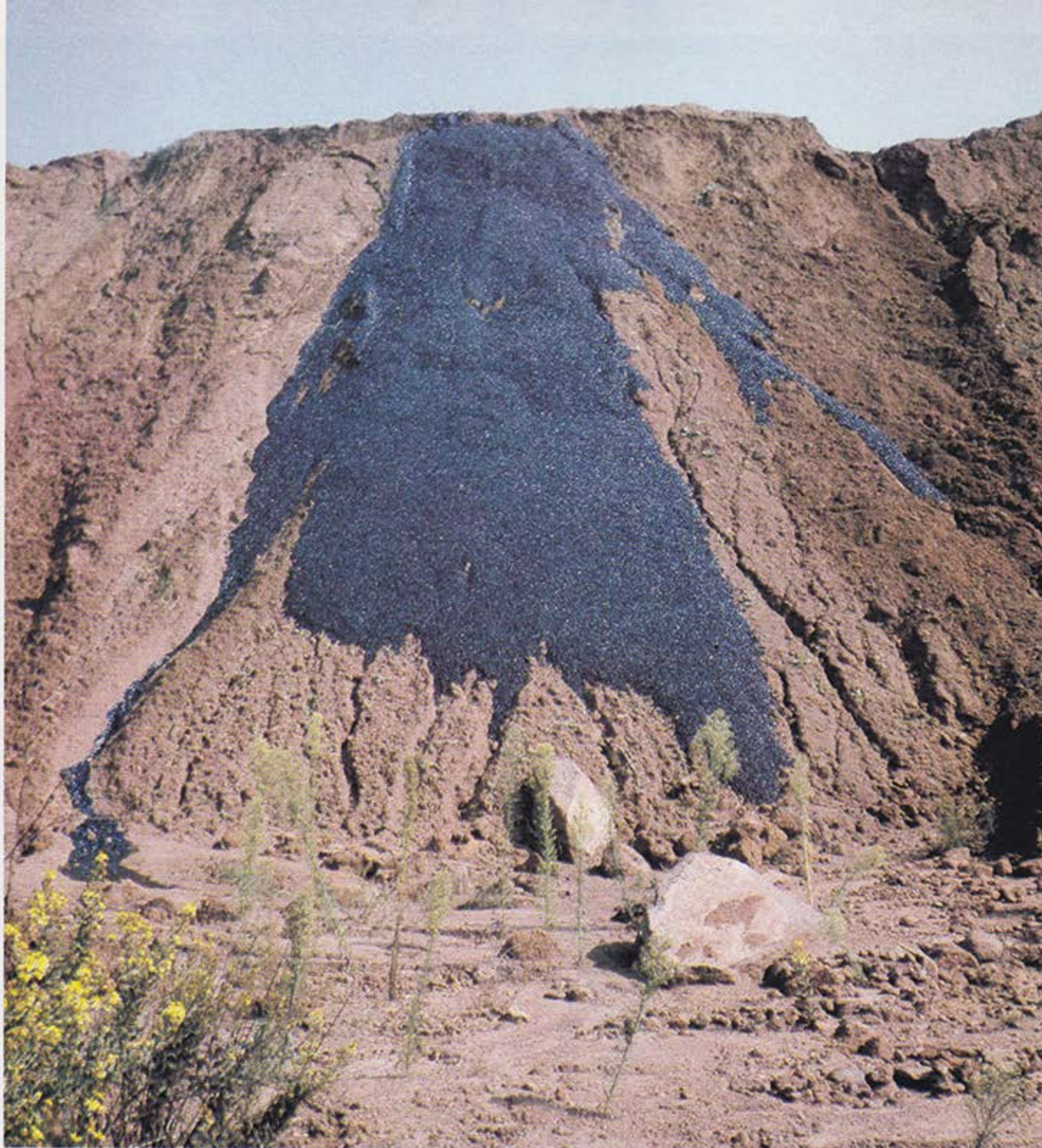
Ovaj rad, objavljen u časopisu „Artforum“ septembra 1969, narativni je rad koji se bavi mitskim aspektima Nelokacija. Posle putovanja po Meksiku, gde je postavio nekoliko svojih privremenih radova sa ogledalima, Smithson je napisao esej koji je i sam postao refleksija — još jedno izmeštanje pomoću ogledala. On je taj kritički esej pretvorio u umetnički rad, i istovremeno, gledaoce u čitaoce koji postoje na periferiji umetničkog rada.



E5. Izmeštanje ogledala, ostrvo
Portlend, septembar 1969.
8 ogledala; dimenzije nepoznate

On a trip to southern England and Wales, Smithson set up several mirror displacements. The works are more sketches than Earthworks.

Na putu po južnoj Engleskoj i Velsu, Smithson je postavio nekoliko radova koji se zasnivaju na izmeštanju lika putem ogledala. Za te radove se pre može reći da su skice nego radovi sa zemljom.



E6. Slivanje asfalta, Rim (Italija),
oktobar 1969.

In conjunction with an exhibition at Fabio Sargentini's L'Attico Gallery in Rome, Smithson arranged for a dump truck to unload asphalt down the side of an abandoned gravel and dirt quarry near the city. The work emphasized "entropic" aspects of roadbuilding and also parodied, in terms of its size and gravitational flow, the large-scale drip paintings of such Abstract Expressionists as Jackson Pollock.

U okviru jedne izložbe u galeriji „L'Attico” Fabija Sargentinija u Rimu, Smithson je uredio da tovar asfalta bude iz kamiona izručen niz padinu jedne napuštene šljunkare u blizini grada. U tom radu dolaze do izražaja „entropijski” aspekti gradnje puteva. Takođe, Smithson se u ovom radu poigrava, s obzirom na veličinu i slivanje pod uticajem Zemljine težine, sa idejom slika velikih dimenzija niz koje se sliva boja kod apstraktnih ekspresionista, Džeksona Poloka na primer.



E7. Slivanje lepka, Vankuver (rad uništen), prvobitno planiran decembra 1969, izložba održana od 14. januara do 8. februara 1970.

For this Earthwork, created for Lucy R. Lippard's Vancouver exhibition 955,000, Smithson intended several tons of bright orange glue to be poured down a gently sloping hill. The viscosity of the glue was to be a wry comment on the easy trickles of wet color-field painting. Unfortunately, the glue was water soluble and disappeared after several rainfalls.

Za ovaj rad sa zemljom, koji je raden za autorsku izložbu Lusi Lipard u Vankuveru pod naslovom „955 000“, Smitson je nabavio nekoliko tona svetlonarandžastog lepka koji je trebalo prolići niz jednu blagu padinu. Slivanje viskoznog lepka trebalo je da bude jedan komentar na vlažnu boju koja slobodno kaplje sa platna u slikarstvu bojenog polja. Lepak je, na žalost, bio rastvorljiv u vodi i, posle nekoliko kiša, potpuno je nestao.



E8. Delimično zatrpana šupa za drva,
Kentski državni univerzitet, Kent, Ohajo,
januar 1970.

Jedna šupa i dvadeset kamiona zemlje;
5,64 m x 3,10 m x 13,7 m

Originally the artist wanted to create a mud flow — a symbol established in his essay "A Sedimentation of the Mind" for sluggish, academic thinking. When weather turned too cold for a flow, Smithson changed his idea and had truckloads of earth piled on an old woodshed, located on the edge of the Kent State University campus, until the interior central beam cracked. The resultant sculpture was then donated to the University.

Umetnik je prvobitno želeo da stvori oticanje blata — simbol koji je ustanovio u svom eseju „Taloženje uma” za tromo, akademsko mišljenje. Međutim, pošto je vreme bilo isuviše hladno da bi blato moglo da otiče, Smithson je izmenio svoju zamisao i gomilao je toware zemlje na krovu jedne stare šupe, na periferiji univerzitetskog naselja u Kentu, sve dok glavna unutrašnja noseća greda nije pukla. Skulptura koja je iz toga proistekla poklonjena je Univerzitetu.



E9. **Spiralni nasip**, Rouzel Point, Veliko slano jezero, Juta, april 1970.
 Mulj, nataloženi kristali soli, kamenje, voda; spirala dužine 457,2 m i širine 4,57 m

Film: **Spiralni nasip**, 1971, Robert Smitson
 16 mm, 35 minuta, zvučni
 Pri montaži pomogli Bob Fiori (Bob Fiore) i Barbara Džarvis (Barbara Jarvis)

Now underwater, *Spiral Jetty* has assumed a mythic status. The *Jetty* itself constitutes one work of art, while the accompanying film and essay are documentary/critical works of art. They provide a context for the *Jetty* and enlarge upon possible ways the piece functions as art.

Rad „Spiralni nasip“, koji je danas pod vodom, stekao je mitski status. Sam „Nasip“ predstavlja umetnički rad, dok su film i esej koji idu uz njega dokumentarno-kritički umetnički radovi. Njihovim postojanjem stvara se kontekst za „Nasip“, i na jedan opširniji način izlažu mogućnosti funkcionisanja ovog rada kao umetničkog.



E10. Oolitsko ostrvo, Samerlend Ki, Florida, 1971.

Not limiting himself to creating works on land, Smithson made three islands, one of rocks, one of white coral (*Oolite Island*), and one of mangroves.

Ne ograničavajući se samo na izvođenje radova na kopnu, Smitson je stvorio i tri ostrvca — jedno od kamenja, drugo od belog koral (Oolitsko ostrvo) i treće od jedne vrste tropskog močvarnog bilja.



E11. **Prekinuti krug-Spiralni brežuljak**, Emen (Holandija), leto 1971; **Prekinuti krug**: zelenkasta voda, zaravnjene površine žutog i belog peska, prečnika približno 42,6 m; kanal širine oko 3,65 m; dubina dobijenog jezera 3-4,6 m; **Spiralni brežuljak**: zemlja, crnica, beli pesak, osnove oko 22,8 m

Commissioned as a temporary piece for the Sonsbeek International art exhibition (1971), this work was so popular that the people of Emmen voted to maintain it permanently as a park. The piece sets up a dialectic between the centrifugal *Broken Circle* and the centripetal *Spiral Hill*. Located in a retired quarry, it is Smithson's first and only extant land reclamation piece.



Ovaj rad koji je raden za Medunarodnu izložbu u Sonsbeku (1971) trebalo je da bude samo privremen. Međutim, postao je toliko popularan među stanovnicima Emena da su se oni opredelili da ga sačuvaju i da im ostane kao park. To je rad kojim se uspostavlja dijalektika između centrifugalnog „Prekinutog kruga” i centripetalnog „Spiralnog brežuljka”. Nalazi se na jednom napuštenom kopu i prvi je, i jedini sačuvani, Smitsonov rad iz oblasti oživljavanja tla.



E12. Kružna strma ravan u Amarilu, ranč
Stenlija Marša, Amarilo, Teksas, 1973.
Prečnik 48,7 m, visina 0–3,65 m

Unable to find corporations that would fund his land reclamation art proposals, Smithson accepted Stanley Marsh's offer to make a work on his ranch in Amarillo, Texas. The resultant piece, *Amarillo Ramp*, was only partially built when Smithson died in a plane crash while photographing it. Less than six weeks after his death, artist Nancy Holt, together with artists Richard Serra and Tony Shafrazi, returned to Texas to complete the work.

Pošto mu nije pošlo za rukom da nađe korporaciju koja bi financirala njegove predloge za umetničko oživljavanje zapuštenih terena, Smithson je prihvatio ponudu Stenlija Marša da napravi rad na njegovom ranču u Amarilu, Teksas. Rad koji je proistekao — „Kružna strma ravan u Amarilu” — bio je tek delimično urađen kada je Smithson poginuo u avionskoj nesreći, dok ga je fotografisao. Nepunih šest nedelja posle njegove smrti, Nensi Holt je, zajedno sa umetnicima Ričardom Serom i Tonijem Šefrazijem, došla u Amarilo da bi završili rad.

Pojedinci i ustanove koji su ustupili materijal za ovu izložbu:

Carl Andre
Australian National Gallery, Kanbera
Dwan Gallery, Inc.
Estate of Robert Smithson, s dozvolom John Weber Gallery
Gilman Paper Company, Njujork
Elmer Johnson
F. Klingbeil
La Jolla Museum of Art
Lewis Manilow
Museum of Contemporary Art, Čikago
Hannelore B. Schulhof
Joseph E. Seagram & Sons, Inc., Njujork
Richard Serra
Weatherspoon Art Gallery
Whitney Museum of American Art

Fotografije:

Većina fotografija je iz zbirke galerije „Dwan Gallery, Inc.”, zaostavštine Roberta Smitsona i galerije „John Weber Gallery”. Posebnu zahvalnost dugujemo sledećim pojedincima i ustanovama za fotografije na označenim stranicama:

R. Bramms, str. 32
Geoffrey Clements, str. 48
Virginia Dwan, str. 34, 35, 44
Estate of Robert Smithson, str. 46, 64, 78, 80, 88
John A. Ferrari, str. 56 (dole)
Konrad Fischer Gallery, str. 51
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, str. 38
William C. Lipke, str. 52, 53
David Morgan, str. 52, 53
Aida and Bob Mates, str. 69
Nathan Rabin, str. 56, 58, 59, 62, 63, 66, 67, 70, 71, 72, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 89, 90
Walter Russell, str. 33, 37, 40, 43, 61, 73, 76, 92, 93
Steve Sloman, str. 50
Jan van der Marck, str. 41
Weatherspoon Art Gallery, str. 65
John Weber Gallery, str. 29, 30, 31, 36, 39, 42, 54, 60, 74, 82, 91

Dizajn: Claude R. Schuyler
Prevod: Rajka Nišavić
Slog: Partners Composition/RPO

