

K É P Z Ó M Ű V É S Z E T

ROBERT SMITHSON ÉS A FÖLDMŰVÉS ZET

Retrospektív kiállítás a belgrádi Modern Művészetek Múzeumában,
1983 szeptemberében—októberében

Walter de Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Carl Andre, Robert Smithson — a hatvanas évek végén indult *land art*, illetve *earth art* legjelentősebb amerikai képviselői. Őt név, öt fogalom, akiknek munkássága egy egész korszakra rányomta bélyegét, s bár az általuk művelt irányzatok ma már nem léteznek, műveik most is erőteljesen hatnak az új nemzedékekre. „Műveik”, mondtam, holott nem valóságos alkotások ezek, hanem a valóság utánezatai; a valamikori vagy még imitt-amott csonkán megragadt földalkotások fotóra, filmre vagy videoszalagra rögzített másolatai. Az igazi alkotások vagy kívül esnek az urbánus civilizáción, vagy csak nyomaik árulkodnak emberi kéz alkotta mivoltukról; többségükkel végzett az enyészet, elmosta őket az idő. Monumentalitásukat ilyformán csak könyvekből, katalógusokból csodálhatjuk, hiszen eleve úgy készültek, hogy ne a marandóságot, hanem a természeti folyamatokkal való összejátszást és egyesülést szemléltessék.

Robert Smithson retrospektív tárlata egyben életmű-bemutató, s talán nem is kerül rá sor, ha Smithson nem hal meg oly fiatalon, harmincöt évesen egy repülőszerencsétlenségben. Ennek a tragikus eseménynek tulajdonítható, hogy műveinek reprezentatív bemutatására egy olyan időszakban került sor, amikor már nemcsak az adott időtávlat, hanem a művészet orientációjában beállt gyökeres változás is kedvez a visszatekintésnek, tekintettel, hogy a nyolcvanas évek művészete — úgy ideológiai, mint nyelvi vonatkozásban — ellentéte a hetvenesekének.

Az egyfajta szobrászatnak felfogható földművészet történeti fejlődésének teljében sem volt valami elterjedt, népszerű művészeti irányzat. Egyrészt azért, mert a hatalmas, nagy kiterjedésű földmunkákhoz szükséges eszközbeli apparátushoz — földgyalukhoz, kotrógépekhez, bulldózerekhez — nehéz volt hozzájutni, másrészt pedig azon oknál fogva, hogy a földmunkálatok távol estek a lakott helyektől, minek folytán klasszikus képtári közönségre merő ábránd volt számítani. A *land art* művészek előtt világos volt, hogy alkotásaik — fizikai, reális mivoltukban — nem szólhatnak az örökkévalósághoz, hiszen a természet elemeiből összeállva és annak kontextusában funkcionálva egyúttal a megsemmisülés természetes folyamata irányította további sorsukat: éveken belül végzett velük az erózió, s ha vagy egy tucat szemtanú bizonyítani tudta meglétüket, az már soknak számított.

Ezzel egyidejűleg felmerült egy másik kérdés: hogyan iktatható a művészet kontextusába az a munka, amelyet alig néhány ember, legtöbbször pedig csak maga a szerző látott? Mert míg a land art művészek többségénél nyilvánvalóan volt egyfajta függetlenedési törekvés, egy, a művészeti rendszer kötelékeitől — a piactól, a galériáktól, a státusharcotól — való elrugaszkodási tendencia, azt sem lehetett szem elől téveszteni, hogy egy alkotás önmagában — a művészeti értékrendből és a társadalmilag minősíthető munka értékrendjéből kizárva — még akkor sem funkcionálhat teljes értékű, társadalmilag is verifikált művészként, ha szerzője számára egy pillanatig sem kétséges hovatarozása.

A land art művészeknek egyfajta kompromisszumot kínált a korszerű rögzítéstechnika, s bár Smithson kezdetben igencsak idegenkedett tőle, *Spirális gát* című földalkotása fotódokumentációját előbb-utóbb konvencionális képtári keretekben is nyilvánosságra hozta. Bár arra panaszkodott, hogy a fénykép eltulajdonít valamit az alkotás szelleméből, kénytelen volt nyugtázni, hogy a műélvezet optikai összetevője és egyáltalán műalkotások létrehozása az ember azon szokásai közé tartozik, melyekről még a festészet, a szobrászat és az építészet válságos időszakában sem szabad lemondani.

A land art alkotások megőrzésének és közvetítésének eszközeivé azok a rögzítéstechnikák váltak, amelyeket a konceptuális művészek csak másodlagos eszközként alkalmaztak, vagyis a fénykép, a film és a video. Jan *Dibbets Távlakorrekció* című földalkotása például kimondottan fénykép útján valósítható és érthető meg, az 1969-ben megnyílt düseldorfi Gerry Schum-videogaléria pedig tévékiállításokon mutatta be a land art protagonistáinak legismertebb alkotásait. Ezek a videoszemlék mutattak rá elsőként hatványozottan a táj, illetve a környezet megváltozott funkciójára, tudniillik, hogy a táj nem aláfestés, nem dekoráció, háttéri kulissza, hanem a művészeti objektum része, szerves tartozéka. A land artban alkalmazott rögzítéstechnikák egyben új dimenziókat, a külső környezet elvonatkoztatott arculatát fedik fel: a néhány ezer méter magasságból felvételezett autópálya például elveszti funkcionális jellegét, és alkotói intervencióként hat. A képi dokumentációhoz csatolt szöveges magyarázatok és térképek ugyanis fontos tartozékaik egy land art műnek. Különösen Smithsonnál, aki kiemelkedő esszéket írt korának művészetéről, s alkotásait is megfelelő elméleti reflexiókkal látta el. A tájban végbevitt földmunka csupán elsődleges, félkész anyag volt számára, kerek egészévé és végformává csak a fotók, a filmek és a szöveges magyarázatok által válhatott.

Az 1938-ban született amerikai alkotó mindössze kilenc év alatt hordta ki legértékesebb alkotásait. Pályájának kezdetén minimális szobrászattal foglalkozott, de rájött, hogy nincs sok keresnivalója az absztrakció világában. Természetszeretete és geológiai hajlama 1968 táján furcsa elhatározásra készítette. Akkor, amikor De Maria és Heizer a nevadai siva-

tagban a szabad ég alatt alkotott, Smithson egy fordított módszerhez folyamodott: valamikori felszíni fejtések és ásatások helyén kőzetmintákat gyűjtött, és külön arra a célra készült faládákban műalkotásokként kiállította őket. A környezetükből kiragadott kőzetek eredeti helyükre utaltak, de egy merőben idegen, mesterséges térben. Erre vonatkozik az alkotás címe is: *Helyi — nem helyi*. Tipikus earth art alkotások. S itt egy kis magyarázatra van szükség, hiszen magyarra fordítva a land art és az earth art is földművészetet jelent, holott nem éppen ugyanarról van szó, bár mindkettő földhöz kötött anyaghasználatra utal. A land art elnevezés olyan művet jelöl, amely a tájhoz tartozik, a szabadban képzelhető el, és csak környezetéből származó anyagból állhat, az earth art viszont csupán a mű anyagára vonatkozó meghatározás, és független a mű környezetétől; a föld, a kő és egyéb természetes anyag zárt, mesterséges térben is felhasználható, akárcsak Smithson Helyi — nem helyi című sorozatának esetében. Ezek az előtanulmányként is elkönnyelhető earth art alkotások azonban valahogy még mindig a hagyományos szobrászat kontextusához kötődnek Smithsonnál.

Heizerhez és De Mariához hasonlóan 1969-ben már Smithson is a tájban alkot, sokat utazik, megfelelő terepek után kutat. A land art-ra való áttérést néhány tükröfelhasználás vezeti be. Sanibel szigetén tizenegy téglalap alakú tükröt állít fel egymás mellé a homokban: a tükrükben a víz, a vízben pedig a tükrök vetülnek vissza. A tükröket nem hagyja a talajban, hanem magával viszi tanulmányútjaira. Jelentős tükröciklust készített a Yucatan mentén, ahol a különféle összetételű talajba és növényi felületre helyezi tükröppikkelyeit, amivel a képzés szándékának illúzióját kívánja kelteni. Mindegyik tükrő egy-egy szelet a környezet a növényzet és a geomorfológia különben kompakt, zárt egységéből.

Smithson úgyszólván egyetlen munkájával, az 1970-es Spirális gáttal került be a művészettörténetbe. Nem tudni, vajon eredetisége avagy népszerűsége nagyobb-e ennek a mítoszerejű alkotásnak. Méretei mindenképpen: hossza 457,2, szélessége pedig 4,57 méter. 9 Nagy Sós Tó (Great Salt Lake) partjáról csavarodik a vízfelületbe; összetétele: iszap, kő, sókristály és víz. A tó szintjének jelentős növekedése miatt ma már nem látható. Ez persze mit sem változtat jelentőségén, hiszen kiépítése után sem volt valami sok látogatója; a művészkedvelők „másodkézből”, fotókról és filmről szereztek róla tudomást, akárcsak az első Hold-sétáról. A spirális gát azonban a róla elnevezett alkotói komplexumnak csak egyik eleme. A kissé formalista földmunka film- és esszéadatokkal, úgynevezett másodlagos médiumokkal egészül ki, tágítván a mű lehetséges kontextuális-kritikai dimenzióit, az értelmi olvasatot.

A Spirális gát átütő népszerűségét Smithson úgy kívánja kamatoztatni, hogy állami intézmények személyében kutat mecénások után, ám

nem sok sikerrel. Így hát kapóra jön neki, amikor a hollandiai Emmenben 1971-ben megtartandó művészeti manifesztáció védnökének felkérésére ideiglenes jellegű földalkotást kivitelezhet egy volt szeméttelen, egy kopár, élettelen tájban. *Megszakított kör — spirális domb* című műve egyben utolsó befejezett munkája, s egyben egyetlen épségben található alkotása is. Emmen város lakói annyira megkedvelték, hogy tartósan megóvták az enyészettől, s parkot telepítettek köréje. A volt szeméttelen összehordott, spirálszerű vájattal alakított domb új ötletet adott Smithsonnak. Abból indult ki, hogy valamennyi land art alkotása hajdan iparilag kiaknázott területeken keletkezett, illetve részben ipari anyagfelhasználásra épült. A Helyi — nem helyi esetében a föld és a természetes kőzet mellett használt például salakot, bitument és kockakövet; *Spirális gát* című antologikus művét egy elhagyatott olajfúró torony közelében építette fel, *Megszakított kör — spirális domb* című alkotása pedig egy volt földbánya — később szeméttelen — helyén épült ki. Smithson szándéka a továbbiakban az volt, hogy iparilag kihasznált és megsemmisített, holt földterületeket „talajfelújítás” címén művészeti alkotásokká nyilvánítsa. Így aztán 1971-ben körlevéllel fordult számos amerikai bányamű igazgatóságához azzal a céllal, hogy a valamikori ásatások helyét, a tönkretett és iparilag agyonszennyezett hatalmas földterületeket land art alkotásokká avathassa, de nem sok sikerrel. Az ipari konszernnek rideg magatartásaiban nem is annyira a radikális művészeti kérdésekkel szemben táplált ellenszenv nyilvánult meg, hanem az az igyekezet, hogy a közvélemény, a nyilvánosság elől eltitkolják, illetve eltakarják a fizikai úton megsemmisített földeket: nem kívánták reklámozni csapni talajmegsemmisítő és környezetromboló mahinációiknak.

Életének utolsó három évében így hát Smithson egyetlen valódi földmunkát sem realizálhatott, terveit csupán jegyzetei és vázlatjai őrizték meg. Hiszen amikor a denveri Minerals Engineering ércbányánál végre megértésre talált, de *Salaktó* című tervezetének előkészületeit technikai okokból el kellett halasztani, időközben azzal foglalkozott, hogy Stanley Marsh texasi művészetpártoló meghagyására annak birtokán készített elő egy művet. A pontos méréshez néhány légi felvételre volt szüksége, s az egyik ilyen terepszemle alkalmával a bérelt repülőgép lezuhant, fedélzetén a pilótával, a fényképezéssel és Smithsonnal, valamennyiük halálát okozva.

Az USA-beli kritikusok Smithson jelentőségét elsősorban abban látják, hogy kitágította a szobrászat fogalmát és fizikai kiterjedését. Nevéhez fűződnek az első valóban absztrakt szobrok (Helyi — nem helyi), továbbá az első narratív szoborművek és talajfelújítás ötlete. Munkássága folyamán — különösen a *Spirális gát* esetében — döntő fontosságot tulajdonított az úgynevezett másodlagos médiumoknak, az esszének és a filmnek. Valamennyi earth, illetve land art műve igazi konceptus,

ahol, nem a tájalakítás ténye, hanem a táj alakítási folyamatának látható érzékeltetése a mérvadó, végső soron pedig — mint általában a földművészetben — maga az elképzelés. Mert bármennyire is úgy tűnik, a land art alkotásoknak mégsem a formai adottságaik és esztétikai tulajdonságaik a döntőek. Maga Smithson írja: „A formai kérdések éppen olyan reménytelenül alkalmatlanok, mint a tartalmat érintő kérdések.” A land art esetében csupán a konceptus megvalósítása, a szándék az, ami művészetként érvényesül. Ezért marad Smithson életműve és művészetének problematikája is mindvégig nyitott és továbbgondolható.

SZOMBATHY Bálint

A FOTÓ MINT MŰVÉSZET — JELENLÉTE A VAJDASÁGI ÚJ MŰVÉSZETI GYAKORLATBAN

Most, hogy decemberben Újvidéken megrendezték a vajdasági fotográfia napjait, néhány mondatban nem árt felidézni a fotó újszerű használatának jelentősebb momentumait, úgy általános, mint helyi vonatkozásban.

Bár az avantgarde tevékenységében (Duchamp, Ray, Moholy-Nagy stb.) a fénykép elég korán jelentkezik, mégis a hatvanas évek eseményei, a neoavantgarde kisarjadása után kezd ismételten ráirányulni a figyelem, amikor is az akkortájt kibontakozó irányzatok, a Land Art, az Arte Povera, a konceptuális művészet, a Body Art, a performance stb. legális — hol elsődleges, hol másodlagos — kifejezőeszközzé válik. A hatvanas évek elején ugyanis mindinkább érvényét veszti az a nézet, hogy csak a festészet és a szobrászat tekinthető összetett artikulációs nyelvnek. 1969-ben az amerikai Sol LeWitt kijelenti: „A gondolat már önmagaként is műalkotásként funkcionálhat.” Ennek a nézetnek, illetve álláspontnak a szószólójaként fellépő művésznemzedék, az úgynevezett konceptuális művészek pedig elsődleges kifejezőeszközüket épp a fényképben találják meg. Nemcsak a doktrinér konceptualizmus hívei persze, hanem az úgynevezett koncept-art — ötletművészet — képviselői, s még többen azok közül, akik az új művészeti gyakorlat pionírjaiként egyszerűen csak az anyagtalanított, tárgyaltalanított művészet eszméjének terjesztőiként lépnek fel.

A hatvanas évek végén jelentkező neoavantgarde áramlatok ugyanis már egy megváltozott társadalmi-eszmei kontextuson belül alakulnak és formálódnak. Jerko Denegri utal rá, hogy az 1968-as diákmozgalmak kudarcát követően az a pillanatnyi felismerés válik döntővé, hogy művészeti üzenetekkel lehetetlen komolyabban és mélyrehatóbban befolyásolni az eliedegenít és megtorló (társadalmi) valóság átminősítését