

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1996)
Heft: [3]

Artikel: Robert Smithons "Monuments of Passaic" = Les "Monuments of Passaic" de Robert Smithson = I "Monuments of Passaic" di Robert Smithson = "Monuments of Passaic" de Robert Smithson = Robert Smithson's "Monuments of Passaic"

Autor: Ursprung, Philip
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-625255>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Robert Smithsons «Monuments of Passaic»

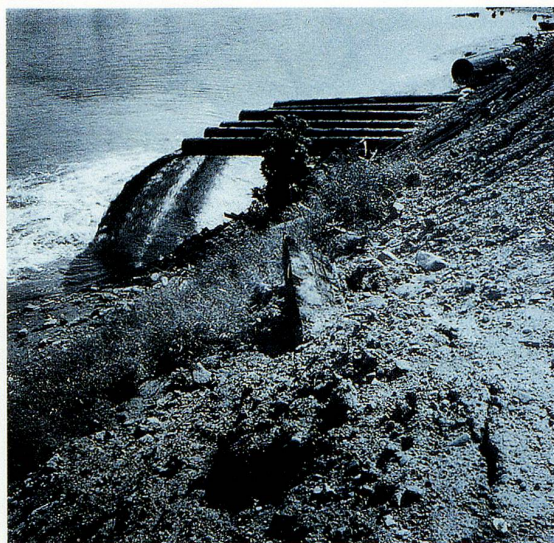
Am Schnittpunkt der Ebenen der Kunst, der Architektur und der Stadt steht das Monument. Kein Wunder, dass die Geschichte der Funktionen des Monuments eine komplexe ist. Denn Monumente, ob sie der Feier eines militärischen Sieges, der Erinnerung an einen religiösen Führer oder einfach dem Schmuck eines Gemeindehauses dienen, befinden sich immer in jenem Grenzbereich, wo verschiedene Interessen aufeinanderprallen, wo Herrschaft legitimiert und Erinnerung kontrolliert werden soll. Im Lauf der Moderne, also der letzten zwei Jahrhunderte, als sich die Künste aus dem Auftragszusammenhang des Ancien Régime lösten, wurde der Stand des Monuments zusehends labil. Nicht dass es in jener Zeit an Monumenten gefehlt hätte – im Gegenteil! Aber gemessen am Ideal einer autonomen Kunst musste das Monumentale zunehmend suspekt erscheinen, denn es erinnerte an die Abhängigkeit der Kunst von Institutionen und Ideologien, und es widersprach der postulierten radikalen Trennung der einzelnen Kunstgattungen, indem es die verschiedenen Kategorien hybride verband.

Philip Ursprung

Kunsthistoriker am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich.

Von 1990 bis September 1996 war er Mitkurator der Kunsthalle Palazzo, Liestal.

Regelrecht verdrängt wurde das Monument als künstlerische Gattung in der westlichen modernistischen Kunst der Nachkriegszeit mit ihren Dogmen der Inhaltslosigkeit und der Ungegenständlichkeit. Aber obwohl die commemorative Thematik, wie sie in Populärkultur und Film Bestand hatte, von der avancierten Kritik als kitschig belächelt wurde, obwohl die Denkmalprojekte des Ostens zur Zeit des kalten Kriegs als anachronistisch verhöhnt wurden, scheint ein unterschwelliger Hang zum Monumentalen auch im Rahmen der westlichen Hochkunst stets existiert zu haben. Einerseits in Gestalt der Heroisierung einzelner Künstlerfiguren wie Jackson Pollock oder Barnett Newman, die in zahllosen Abbildungen neben ihren überlebensgrossen Produkten dargestellt sind. Andererseits in Institutionen wie der «Kunst am Bau»,

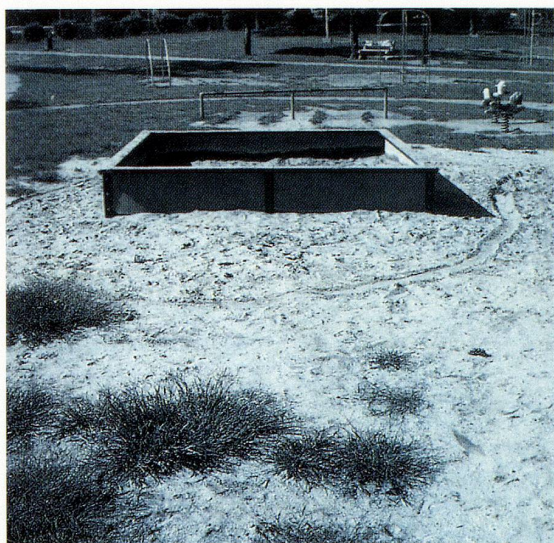


The Fountain Monument, Side View.

Photo: Robert Smithson, 1967

jenem Relikt einer vormodernen Auftragssituation, in welcher alle Künste unter der schirmenden Hand einer Autorität eingebunden gewesen waren, sowie der Ausstellung im öffentlichen Raum, allen voran die enzyklopädisch angelegte «documenta».

Die Tatsache, dass die Kunstaustellungen im öffentlichen Raum, die nach den mittleren fünfziger Jahren mit Vorliebe in den peripher gelegenen Gemeinden ausserhalb der künstlerischen Metropolen organisiert wurden, ebenso zu Konflikten Anlass gaben wie die meisten staatlichen Aufträge für Kunstwerke, ist ein Zeichen, dass hier wieder das Monumentale am Schnittpunkt der Interessen zum Vorschein kommt. Denn sowohl der Vandalismus gegen Skulpturenausstellungen, etwa in Biel, wie auch die lautstarken Bürgerproteste gegen Platzgestaltungen, etwa eines Richard Serra, zeugen weniger davon, dass bestimmte Gruppen eine bestimmte Form von Kunst «noch» nicht verstehen, sondern vielmehr davon, dass an solchen Orten um Machtansprüche und Territorien gerungen wird. Aus der Perspektive ihrer Feinde ist die Plazierung von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum deshalb stets auch Zeichen eines Herrschaftsanspruchs einer anderen Gruppe. Dass Ausstellungen im öffentlichen Raum seit den achtziger Jahren populär wurden und die Proteste gegen staatliche Kunstprojekte leiser, ist nicht als Symptom einer zunehmenden Aufgeklärtheit gewisser Bevölkerungsschichten zu verstehen, sondern vielmehr als Resultat einer gefestigten Stellung der bildenden Kunst und eines bei-



The Sand-Box Monument. Also called The Desert.

Photo: Robert Smithson, 1967



Monument with Pontoons: The Pumping Derrick.

Photo: Robert Smithson, 1967

spiellosen Terrainzuwachs der Kunstwelt respektive der sich darin identifizierenden Interessengruppe. Und auch die Tatsache, dass manche Künstler bei Gelegenheit in die Rolle des Architekten schlüpfen, wie etwa Frank Stella als Autor des geplanten (und gescheiterten) Projekts der Kunsthalle in Dresden oder Gerhard Merz mit seinem Entwurf für den Berliner Lustgarten, hängt nicht damit zusammen, dass beide Gattungen einander wieder näher gerückt wären, sondern damit, dass die gegenwärtige Dominanz der bildenden Kunst ihren Protagonisten fast alles zu erlauben scheint.

An einigen Projekten der sechziger Jahre, als die Moderne als historisches Phänomen langsam ins Blickfeld rückte, als gewissermassen die verdrängten Monumente aus dem Unbewussten ins Bewusstsein aufzutauchen begannen, lässt sich das Kräftespiel zwischen Kunst, Architektur und Stadt exemplarisch verfolgen. So lohnt sich ein Blick zurück auf das Œuvre des amerikanischen Künstlers Robert Smithson, in dessen Texten und Eingriffen das Thema des öffentlichen Raums eine zentrale Rolle spielt. Als Beispiel eignet sich einer seiner frühen Aufsätze, der unter dem Titel «The Monuments of Passaic» im Dezember 1967 in der Zeitschrift «Artforum» erschien¹. Smithson berichtet darin, in ironischem Tonfall und in einem bewusst eklektischen Anknüpfen an das alte Genre der Reiseberichte respektive der Beschreibung englischer Landschaftsarchitektur, von einer Fahrt in die Peripherie. Er besucht an einem ruhigen Samstag das Städtchen Passaic, New Jersey,

einen Provinzort vor den Toren New Yorks. Ganz wie ein klassischer Reiseschriftsteller unterhält er seine Leser mit einem eklektischen Gemisch aus Beschreibungen der Aussichten, hochtrabenden ästhetischen Reflexionen und kleinen Anekdoten. Die Monumente, die er aufsucht, sind allerdings alles andere als spektakulär. Es sind Teile einer Autobahnbaustelle entlang einem Fluss. Was Smithson mit seiner schlichten Instamatic aufnimmt und als Illustrationen in seinen Text montiert, sind gewissermassen Readymades der Baustellenlandschaft: Rostige Abflussrohre, die von einem Sammelbecken dreckiges Wasser in den Fluss speien, eine Pumpstation auf einem Fluss, die an einen japanischen Steg erinnert, einige stillstehende Baumaschinen, ein Haufen Bauschutt usw. Das Städtchen Passaic selbst, das der Berichterstatter schliesslich erreicht, ist eines jener verschlafenen Nester, in welchen, nach Smithson, die Vergangenheit der Zukunft gleicht. Die «malerischen» Monumente, die er hier findet sind beispielsweise der riesige Parkplatz vor dem Shoppingcenter oder eine Gipsfigur in einem buchstäblich grotesken Hoteleingang.

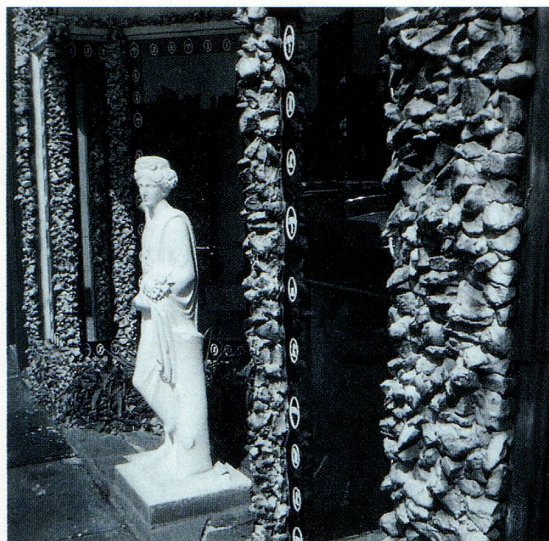
In Smithsons Bericht wird Passaic, wo nie etwas passiert, wo sich die Zeit wie geologische Schichten abzulagern scheint, zum neuen Rom, wenn er sich, im Untertitel seines Aufsatzes fragt: «Hat Passaic Rom als Ewige Stadt abgelöst?» Um über die Stadt als solche überhaupt reden zu können, muss der Künstler Abstand nehmen. So ist die Peripherie in seiner Sicht sozusagen der negative Abdruck der Metropole, die als

Là où les divers plans de l'«artiste», de l'«architecte» et de la «ville» se recoupent, se dresse le monument. Il n'est pas surprenant que l'histoire des fonctions du monument soit complexe. En effet, qu'il s'agisse de fêter une victoire militaire, de commémorer un chef religieux ou simplement d'ornier un édifice communal, les monuments se trouvent toujours dans cette zone-frontière où s'affrontent divers intérêts, où il faudrait légitimer le pouvoir et contrôler la mémoire. Au cours de l'époque moderne, c'est-à-dire pendant les deux derniers siècles, après que les arts se sont libérés de la dépendance de la commande qui caractérisait l'Ancien Régime, le statut du monument est devenu toujours plus instable. Non que les monuments se soient raréfiés pendant ces années, au contraire! Mais selon l'idéal d'un art autonome, le monument devait nécessairement apparaître toujours plus suspect, car il nous rappelle que l'art dépend des institutions et des idéologies, et contredisait en outre la séparation radicale postulée entre les divers genres artistiques, puisqu'il rassemblait de façon hybride les diverses catégories.



Unidentified Monument.

Photo: Robert Smithson, 1967



Unidentified Monument.

Photo: Robert Smithson, 1967

Die Abbildungen einer Autobahnbaustelle wurden von Robert Smithson anlässlich eines Ausfluges nach Passaic 1967 mit einer Instamatic auf Schwarzweissfilm aufgenommen. Einige davon konnte er als Illustrationen seines Aufsatzes *The Monuments of Passaic* in der Zeitschrift «Artforum», Dezember 1967 veröffentlichen. Eine ganze Serie wurde später vergrössert als Portfolio unter dem Titel *Trips* durch die John Weber Gallery, New York, herausgegeben.

solche gar nicht mehr wahrnehmbar und darstellbar ist. «Passaic scheint voller «Löcher» zu sein, im Gegensatz zu New York City, das dicht zugepackt ist», heisst es in seinem Bericht. Das Zentrum von Passaic hat nichts Urbanes im herkömmlichen Sinn. Es kommt ihm vor wie ein «dummes Adjektiv»². Es sei kein Zentrum, sondern vielmehr «ein Abgrund oder eine gewöhnliche Leere. Was für ein Ort für eine Galerie. Oder vielleicht würde eine «Skulpturenausstellung im Freien» diesen Ort etwas in Schwung bringen.»³

Der ironische Tonfall, mit dem Smithson seine Exkursion vermittelt, weist darauf hin, dass er seinen Text auch als Kritik der künstlerischen Intentionen seiner auf Objekte und Kunstwerke fixierten Zeitgenossen verstand. So gleicht ein im Schlamm stehender, scheinbar völlig zweckloser Betonklotz einem Würfel, wie ihn zu jener Zeit auch Donald Judd, Sol Lewitt oder Tony Smith hätten bauen können. Die minutiösen Beschreibungen der pittoresken Qualitäten von allerlei Schrott und Abfall mokieren sich indirekt über die Ästhetisierung von Abfall und Altmittel in der damaligen Eisenskulptur. Ein Sandhaufen auf einem Kinderspielfeld, den Smithson als Allegorie einer ausgedörrten geistigen Landschaft buchstäblich in seine Bestandteile zerfallen lässt, ist lesbar als Kritik der gleichzeitig en vogue kommenden Projekte der Earth Art. Indem Smithson die ästhetische Beziehung zu Objekten ad absurdum führt, lenkt er den Blick der Leser auf den Zusammenhang, der zwischen der Beschreibung der Ruine in einem Landschaftsgarten des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der Beschreibung einer Skulptur der Minimal Art besteht. Er stellt damit implizit die traditionelle Trennung der Gattungen in Skulptur, Malerei und Architektur in Frage und stellt das Festhalten an dieser Kategorisierung als Anachronismus und Paradox dar. Mit anderen Worten: Die Idee der Kunst am Bau respektive der Ausstellung im öffentlichen Raum als solche ist bereits

zu einem Zeitpunkt veraltet, als ihr Siegeszug noch nicht einmal begonnen hat.

Die Monumente des Passaic sind im Grunde nichts anderes als Monumente der Moderne, oder, anders gesagt, deren Grabsteine. Sie fallen dem Künstler auf als überhöhte, groteske, deplazierte Relikte aus einer anderen Zeit. Aus dieser Perspektive wird der damalige kunsttheoretische Diskurs über «Massstäblichkeit» und «Gegenwärtigkeit» in der Skulptur zu einem längst überholten Schwanengesang auf Ruinen. So, wie Mitte der siebziger Jahre Paul Virilio die Bunker des Atlantikwalls als Grabsteine des modernen Traums bezeichnen wird, gestattet das kleine Städtchen Passaic (übrigens Smithsons Geburtsort) dem Erzähler einen Blick in die Vergangenheit und Zukunft. Was er beschreibt, sind sozusagen die Eindrücke eines zukünftigen Entdeckers aus dem Reich der Postmoderne bei einem Besuch der Relikte der Moderne.

Mit seinem Bericht dekonstruiert Smithson nicht zuletzt die Bedingungen, auf denen die Vorstellungen der Skulptur im öffentlichen Raum, wie auch der Kunst am Bau beruhen. Denn diese gehen nach wie vor von einer Trennung der Gattungen aus. Die momentane Aufhebung dieser Trennungen fixiert sie nur noch deutlicher. Indem er in seinem eigenen Œuvre scheinbar zwanglos von einem Medium ins andere wechselt, etwa von Text zu Skulptur, Film, Fotografie und Installation, demonstriert Smithson die Möglichkeit einer Kunst jenseits der Gattungsgrenzen. Ja, er wird, wie Craig Owens in seinem Aufsatz «The Allegorical Impulse» 1980⁴ darlegt, die postmoderne Kunsttheorie gewissermassen realisiert haben, bevor die Kritik davon Kenntnis genommen hat. Kunsthistorische Konsequenzen scheint sein Ansatz in der Tat wenige gehabt zu haben. Die Rückkehr zu den altbewährten Medien und den traditionellen Gattungen setzt bereits in den frühen siebziger Jahren wieder ein. Lediglich

Diese Serie ist reproduziert im Katalog: *Robert Smithson, Photo works*, Robert E. Sobieszek (Hg.), Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, 1993, S. 86–89.

In demselben Katalog sind auch die Kontaktabzüge der Originalfilme Smithsons reproduziert, die sich heute im Nachlass Robert Smithson, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C. befinden.



Unidentified Monument.

Photo: Robert Smithson, 1967

Gordon Matta-Clark wandert in seinen Fussstapfen weiter und treibt die Ansätze, die Smithson um 1970 entwickelt hat, durch seine Eingriffe im städtischen Raum und in einzelnen Gebäuden auf die Spitze. Smithsons früher Tod bei einem Flugzeugabsturz 1973 verhinderte die Ausführung seiner grossen Projekte, bei welchen die traditionelle Rolle des Künstlers als Gestalter im öffentlichen Raum noch radikaler verändert werden sollte. Zum Beispiel in seinen Projekten der Zusammenarbeit mit der Minenindustrie, bei denen er vorhatte, ausgediente Tagebauminen künstlerisch zu «verwerten». Von seinen projektierten grossen Eingriffen in die Landschaft ist lediglich die *Spiral Jetty* im Grossen Salzsee von Smithson selbst fertiggestellt worden.

Gemessen am Erfolg hat beispielsweise ein Richard Serra, der einige der Ideen Smithsons gleichsam zurück auf den sicheren Boden der Skulptur geholt hat, zweifellos mehr Wirkung gehabt. Der Diskurs um die Kunst im öffentlichen Raum wie auch die Debatte um die Verbindung von Kunst und Architektur gehen denn auch noch immer hauptsächlich von den phänomenologischen Prämissen einer formalistisch verstandenen Kunst aus. Das formale und theoretische Vokabular von Künstlern wie Donald Judd, Sol Lewitt und eben Richard Serra dominieren nach wie vor die Diskussion. Die Anziehungskraft der alten künstlerischen Gattungen scheint nach wie vor auch die kühnsten Ausbruchsversuche nach kurzem in ihren Bann zu ziehen. Die kritischen Ansätze einer Barbara Kruger aus den frühen achtziger Jahren sind zu Design geronnen. Die subversiven «Binsenwahrheiten» Jenny Holzers zieren inzwischen die gepflegten Parks von Kleinstädten und die eleganten Foyers von Flughäfen. Schlagworte wie «Ortsspezifität» und «Aktivierung des Betrachters» gehören zum Jargon dieser Kunst, bei welcher das ästhetische Erlebnis, der Effekt und das Spektakel die Hauptfunktionen haben und bei welcher weder die Rolle des künstlerischen Objekts noch des Künstlers in Frage gestellt wird. Titel von staatlich organisierten Ausstellungen wie «Platzverführung» machen deutlich, dass die Gestaltung von «Erlebnissräumen» zum Zweck geworden ist.

Smithsons Kritik der Objekthaftigkeit von Kunst, seine Vorschläge zum Sprengen der Gattungsgrenzen und zum Reflektieren der Funktion des Künstlers bieten hier

I «Monuments of Passaic» di Robert Smithson

Nel punto d'incontro fra i campi dell'«artista», dell'«architetto» e della «città» si erge il monumento. Non c'è da stupirsi se la storia delle funzioni del monumento è complessa. In effetti i monumenti, che il loro scopo sia di commemorare una vittoria militare, di ricordare un capo religioso o semplicemente di ornare un edificio comunale si trovano sempre in quella zona di confine dove vari interessi cozzano, dove il potere dovrebbe venire legittimato e il ricordo controllato. Durante l'età moderna, vale a dire negli ultimi due secoli, dopo che le arti si sono liberate dalla dipendenza del committente che caratterizzava l'«Ancien Régime», la posizione del monumento è diventata viepiù labile. Non che siano mancati i monumenti in quel periodo, al contrario! Ma secondo la norma ideale dell'arte indipendente, lo stile monumentale appariva per forza sempre più sospetto perché ricordava la dipendenza delle arti dalle istituzioni e dalle ideologie e contraddiceva inoltre la separazione radicale postulata fra i vari generi artistici, poichè collegava in modo ibrido le varie categorie.

«Monuments of Passaic» da Robert Smithson

Là nua ch'ìls differents nivels da «artist», «architect» e «citad» s'inscuntran, sa chatta il monument. Perquai n'esi betg da smirvegliar che l'istorgia da las funcziuns dal monument è fitg complexa. Pertge che monuments, sch'els servan lura a la festa d'ina victoria militara, a la memorgia d'in mander religius u simplamain a la decoraziun d'ina chasa communal, sa chattan adina en quella zona da cunfin, nua che differents interess sa scuntran, nua che l'autorità duai vegnir legitimada e la memorgia controllada. En il decurs da l'epoca moderna, pia durant ils dus davos tschientaners, cura ch'ìls arts èn sa distatgads dal connex d'incumbensas da l'«Ancien Régime», è la posiziun dal monument daventada pli e pli labila. Betg ch'i na dava da lez temp monuments – anzi! Ma s'orientond a l'ideal d'in art autonom, parevan las ovras monumentalas pli e pli suspectas. Ellas regurdavan numnadamain al fatg che l'art dependeva d'instituziuns e d'ideologias. Ultra da quai steva l'art monumental, che maschadava ils differents genres d'art, en cuntradicziun cun il postulat da separar radicalmain las singulas categorias.

eine theoretische Alternative, deren Potential bis in die neunziger Jahre kaum ausgeschöpft scheint. Erst in jüngster Zeit hat sich die Rezeption mancher künstlerischen Ansätze aus den sechziger Jahren, insbesondere auch der Happenings und der Performance, verändert. Langsam scheint die experimentelle Kunst aus dem Schatten der Minimal Art und Konzeptkunst hervorzukommen. Die Taktiken der Kontextkunst beispielsweise zielen, mit anderen Voraussetzungen, auf eine neuerliche Reflexion der Funktionen des Künstlers. Ihre Flexibilität im Umgang mit verschiedensten Medien und Aufgaben lässt die Funktionen der klassischen Medien hinter sich. Und dass sie, paradoxerweise, von der Welle der in der Folge der Skulpturen- und Installationen florierenden Ausstellungen im öffentlichen Raum besser als ihre mit herkömmlichen Medien arbeitenden Kollegen profitieren können, hat ihre Wirkung zusätzlich gesteigert⁵. Ob ihr Ansatz tragfähig genug ist, der Vereinnahmung durch die Anforderungen des Kunstbetriebs zu entkommen, ob sie verhindern kön-

nen, ihrerseits als neues Mobiliar im «erweiterten Feld» (Rosalind Krauss) der stetig expandierenden Kunstwelt in die Ecke gestellt zu werden, wird sich zeigen.

¹ Zuletzt abgedruckt in: *Robert Smithson, The collected writings* (Hg. von Jack Flam), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996, S. 68–74.

² op. cit., S. 72. Meine Übersetzung.

³ ibid. Meine Übersetzung.

⁴ Owens, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism*, in: «October 12» (Frühling 1980), S. 67–86 und «October 13» (Sommer 1980), S. 58–80.

⁵ Vgl. Stefan Germer, *Unter Geiern*. Kontext-Kunst im Kontext, in: «Texte zur Kunst», Nr. 19, 5. Jg., August 1995, S. 83–95.



Robert Smithson's
"Monuments
of Passaic"

Kleine Abbildung:
Robert Smithson, *Spiral Jetty*,
Great Salt Lake, Utah. Foto:
Gianfranco Gorgoni, 1970.
Grosse Abbildung:
Spiral Jetty versank zwei Jahre
nach der Errichtung wegen
einer Erhöhung des Wasser-
spiegels des grossen Salzsees
unter Wasser. Im Herbst 1993
sank das Wasser zum ersten
Mal wieder. Seither ist *Spiral*
Jetty jeweils im Oktober bis
Dezember sichtbar, überdeckt
von einer Schicht aus Salz-
kristallen.



Monuments are found
where the artist, architect
and city converge.
No wonder then that a
monument's functional
history is so complex.
Whether it celebrates a
military victory, commem-
orates a religious leader,
or simply beautifies a
town hall, it is always in
a border zone where con-
flicting interests collide,
where the goal is to legit-
imate domination and
control memory. In the
modern age, in other
words, over the past two
centuries, after the arts
had shaken off the ancien
régime and their depen-
dence on commissions,
the status of the monu-
ment lost its footing as
well. Not that there was
a death of monuments –
quite the contrary! But
pitted against the ideal
of autonomous art, monu-
mental artistry fell into
disgrace because it
evoked art's dependence
on institutions and ideol-
ogies and – being a hybrid
that unites various cate-
gories – contradicted the
postulated, radical separa-
tion of artistic genres.

