

Gebärden und Geburten = Des gestes et des naissances = Gestures and births

Autor(en): **Gerster, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anthos : Zeitschrift für Landschaftsarchitektur = Une revue pour le paysage**

Band (Jahr): **27 (1988)**

Heft 2: **Landschaftsarchitektur in den USA = L'architecture paysagère aux Etats-Unis = Landscape architecture in the USA**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-136373>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gebärden und Geburten

Werke und Stationen der amerikanischen Land-art

Text und Aufnahmen von Georg Gerster (erschienen in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 9./10. Mai 1987, leicht gekürzt)

«Land-art» ist eine neuere Richtung künstlerischen Schaffens. Die einzelnen Kunstwerke befinden sich ausserhalb von Museen und Metropolen in der einsamen Landschaft. Der Boden wird von den Künstlern als grossflächige Leinwand benutzt oder durch gezielte Eingriffe modelliert und verändert.

Der Sache nach ist sie natürlich Jahrtausende alt, es gibt sie mindestens seit Bauern den Boden bearbeiten; als Kunstbewegung mit dem Komfort und im Korsett einer Etikette beginnt die Land-art allerdings erst ihr drittes Lebensjahrzehnt. Übrigens heisst sie fast seit Beginn auch *Earth-art*. In einer Zeit, in der die Vokabel «Erde» genügt, um für ein Erzeugnis die höheren grünen Weihen zu erringen, war diese Bezeichnung jedoch anfangs klar ein Etikettenschwindel. Die Pioniere der Land-art verhielten sich der Natur gegenüber unverblümt manipulativ; bohrend, sprengend, bulldozend unterwarfen sie das Land in grandiosen Gesten der Selbstdarstellung ihrem Willen. Heute strengt sich die Land-art freilich an, ihren Zweitnamen doch noch zu verdienen. Sie ist jetzt auf dem sanften Weg zu den Müttern und Metaphern, sie bosselt an der Einstimmung ins Universum, sie sucht kosmische Innigkeit – gefragt sind Geburten statt nur Gebäuden. Gleichzeitig mit diesem Sinneswandel hat sich auch der exklusive geographische Schauplatz der Anfänge erweitert. Land-art, das war die Meinung ihrer Vordenker und Vormacher, sollte eine uramerikanische Kunst werden; der harte Fels und der grosse Himmel der Wüsten und Halbwüsten westlich der Rockies schienen ihre unerlässlichen Zutaten. Langsam entwächst sie aber jetzt ihren anfänglichen Marlboro-Fixierung, Land-art kann nun auch im Siedlungsland östlich des Felsengebirges, und da sogar, wenn es sein muss, in der Wüstenei einer Megalopole, mitten unter den Betonspaghetti der Autobahnen, stattfinden.

«...und hab' ich Steine nicht satt!» ruff Michael Heizer, ein Land-art-Künstler der ersten Stunde, aus. Wir krabbeln in einer Schutthalde herum, die der Bau

Des gestes et des naissances

Œuvres et phases du Land-art américain

Texte et photos de Georg Gerster (paru dans la «Neue Zürcher Zeitung» du 9/10 mai 1987, version abrégée)

«Land-art» est une forme d'activité artistique plutôt récente. Ces objets d'art se trouvent en-dehors des musées et des métropoles dans la solitude du paysage. La surface terrestre sert aux artistes comme grande toile ou est modelée et transformée par des interventions précises.

En fait, il existe depuis des millénaires, au plus tard depuis que les paysans travaillent le sol; en tant que mouvement artistique, avec le confort et le corset d'une étiquette, le Land-art vient d'entrer dans sa troisième décennie. Depuis le tout début presque, il s'appelle d'ailleurs aussi *Earth-art*. A une époque où le mot «terre» suffit pour assurer à un produit la bénédiction «verte», cette désignation n'était initialement rien d'autre qu'une étiquette trompeuse. Les pionniers du Land-art manipulèrent crûment la nature: en creusant, dynamitant, «bulldozant», ils plièrent avec des gestes grandioses d'autoreprésentation la terre à leur volonté. Il est vrai qu'aujourd'hui le Land-art s'efforce pour le moins de mériter sa seconde appellation. Il est sur la voie plus douce des mères et des métaphores, il fignole son harmonie avec l'univers, cherche l'intimité cosmique – au-delà des gestes, on recherche des naissances. Cette nouvelle orientation a aussi entraîné un élargissement de la scène géographique exclusive des débuts. Le Land-art, de l'avis de ses précurseurs et initiateurs, devait être un art essentiellement américain; la roche dure et l'immensité du ciel au-dessus des déserts et zones arides à l'ouest des Montagnes Rocheuses semblaient en être des ingrédients indispensables. Mais petit à petit, le Land-art sort de sa fixation purement Marlboro initiale et peut se réaliser aussi dans la région de colonisation à l'Est des Montagnes Rocheuses, voire même dans la contrée sauvage d'une mégalopole, en plein au-dessous des spaghettis de béton des autoroutes.

«... et ne suis-je pas lassé des pierres!» s'écrie Michael Heizer, un artiste Land-art de la première heure. Nous nous promenons à quatre pattes dans un éboulis dû à la construction d'une route

Gestures and births

Works and stages in American land-art

Text and photos by Georg Gerster (a slightly abridged version of the original feature in the "Neue Zürcher Zeitung" of May 9th/10th, 1987)

“Land-art” is a more recent direction of artistic working. Such creations are not to find in museums and big cities but within the loneliness of landscape. The artists are using the earth's surface as a big screen or are altering and modelling it with well-planned operations.

By the very nature of the matter it is thousands of years old, it has been in existence ever since at least peasants have been cultivating the soil. But as an art movement with the convenience and corset of a label land-art is only just beginning its third decade of life. By the way, it has also been known, almost right from the beginning, as *earth-art*. However, in an age in which the word “earth” suffices to confer the higher green orders on a product, this designation was initially clearly a case of fraudulent labelling. The pioneers of land-art behaved in a bluntly manipulative manner towards nature: by drilling, dynamiting and bulldozing, they subjected the land to their will in grandiose gestures of showmanship. Nowadays, admittedly, land-art is striving hard to really earn its second name. It is now on the gentle path to the mothers and metaphors, it tinkers about with mental preparation for the universe, it seeks cosmic intimacy – births are in demand instead of just gestures. At the same time, with this change of mind, the exclusive geographic setting of the initial stages has also expanded. Land-art, in the opinion of its theoreticians and protagonists, was intended to become a very American art: the hard rock and the vast sky of the deserts and semi-deserts to the west of the Rockies appeared to be its essential ingredients. But now it is slowly growing out of its original Marlboro fixation, land-art can now also be found in the settlements to the east of the Rocky Mountains, and even, if needs be, in the wilderness of a megapolis, right in the midst of the concrete spaghetti of the highways.

“...and I am not sick of stones!” exclaims Michael Heizer, a land-art artist right from the very beginning. We are crawling around in a spoil bank left be-

einer Bergstrasse in Nevada hinterlassen hat. Heizer interessiert sich für die «chaotische Geometrie» abgesprengter Felsblöcke; sie will er in seinem New Yorker Atelier in Papiermâché und Metall nachbilden. So ernst kann es ihm also gar nicht sein, wenn er den Steinen abschwört. Ohnedies liegt ihm der Umgang mit Fels – und bitte auf kolossale Art – im Blut. Seine beiden Grossväter waren Bergwerksingenieure; was Wunder, wenn der Enkel genau so zielbewusst wie den Meissel Sprengstoff und schweres Erdbewegungsgerät einsetzt. Sein Vater, ein angesehener Archäologe, studierte besonders die Obelisken und andern «grossen Steine» im Niltal und in Mesoamerika. Den für die Land-art als Ganzes erkennbaren Sinneswandel hat Michael Heizer auch in seinem Werk vollzogen. 1969/70 zwang er der Mormon Mesa, einem Tafelberg in Nevada, seinen Kunstwillen auf: Für *Double Negative* verbrauchte er zwei Tonnen Dynamit und bewegte über 200000 Tonnen Gestein. Die *Effigy Tumuli Sculpture* über dem Illinois-River bei Ottawa, fünfzehn Jahre später, war womöglich noch aufwendiger. Nur zielte jetzt der Aufwand nicht auf unverritzte Naturwüste, sondern galt der Sanierung einer durch Kohletagebau verwüsteten und versäuerten Landschaft. Heizers Bildhügel entstanden in Zusammenarbeit mit Bundesstellen, Behörden des Staates Illinois und einer Stiftung der Bergwerksgesellschaft, der das kaputte Areal gehörte. Den Vorwurf, dass er so der Blösse industriellen Raubbaus ein ästhetisches Feigenblatt verpasse, goutiert der Künstler wenig. Er habe lediglich eine sich bietende Gelegenheit wahrgenommen; Sanierung musste ohnehin sein. Seine Tierbilder, die sich bei der Begehung am Boden geheimnisvoll verweigern, sollen die Zwiesprache mit den Göttern neu eröffnen. Mit den vorkolumbischen Bilderhügeln und Scharrbildern als Mittlern zwischen Himmel und Erde ist der Archäologensohn eng vertraut.

Anders als Christo, dem Land-art stets auch eine Haupt- und Staatsaktion, ein vergängliches Happening bedeutet, sucht Heizer für seine Werke die Dauer. Auf seiner Ranch in Nevada baut er eine mystische Stadt aus Architektur-skulpturen; er nimmt für sie in Anspruch, dass sie sogar den Druck- und Hitzeschlag einer Nuklearkatastrophe überleben würden.

In einem Punkt ging die Rechnung Heizers – und anderer Künstler – nicht auf. Die Land-art hatte Emanzipation von Galerie und Museum, Befreiung vom Kunstbetrieb versprochen. Werke, die so gross waren, dass man darin das Empire State Building unterbringen konnte, schienen unhandlich genug, um allen Warencharakter zu verlieren. Und ihre geographische Unzugänglichkeit sicherte sie vor der Mauschelei der Kunstgroupies. Die Emanzipation von der Galerie war allerdings immer mehr verbal als real. Die New Yorker Galeristin Virginia Dwan half zum Bei-

de montagne au Nevada. Heizer s'intéresse à la «géométrie chaotique» des blocs de roche explosés; il veut les reproduire en papier mâché et métal dans son atelier de New York. Par conséquent, il ne peut être tout à fait sérieux quand il abjure les pierres. D'autant qu'il a le commerce avec la roche – et de manière colossale, je vous prie – dans le sang. Ses deux grands-pères étaient ingénieurs-mineurs; pas étonnant donc si le petit-fils manie avec la même assurance ciseau, explosifs et lourde décapeuse. Son père, archéologue estimé, étudia surtout les obélisques et autres «grosses pierres» de la vallée du Nil et de Més-Amérique.

La nouvelle orientation perceptible dans l'ensemble du Land-art se traduit aussi dans l'œuvre de Michael Heizer. En 1969/70, il imposa sa volonté artistique au Mormon Mesa, une montagne à plateau du Nevada: pour *Double Negative*, il utilisa deux tonnes de dynamite et déplaça plus de 200000 tonnes de roches. Quinze ans plus tard, l'*Effigy Tumuli Sculpture*, au-dessus du fleuve Illinois près d'Ottawa, fut probablement de plus grande envergure encore. Cette fois pourtant, l'investissement ne visait pas un désert naturel sans fissures mais servait à l'assainissement d'un paysage ravagé et pollué par l'exploitation à ciel ouvert de charbon. Les collines-tableaux de Heizer furent réalisées en collaboration avec les offices fédéraux, les autorités de l'Etat de l'Illinois et une fondation de la Société de mines, la propriétaire de l'aire dévastée. L'artiste n'apprécie guère le reproche que de cette manière, il contribua à camoufler avec une feuille de vigne esthétique les ravages d'une exploitation industrielle abusive. Il n'a fait que saisir une occasion offerte; l'assainissement s'imposait de toute manière. Ses tableaux d'animaux, qui se débrent mystérieusement quand on s'y promène à pied, sont sensés rouvrir le dialogue avec les dieux. Les collines de tableaux précolombiennes et les empreintes d'images, en tant que médiatrices entre le ciel et la terre, sont très familières à ce fils d'archéologue.

Contrairement à Christo, pour qui le Land-art signifie souvent aussi démarches politiques et événement éphémère, Heizer, lui, recherche pour ses œuvres la durabilité. Dans son ranch du Nevada, il construit une ville mythique composée de sculptures architecturales; il prétend qu'elles résisteraient même à l'onde de choc et de chaleur d'une catastrophe nucléaire.

Dans un point, le calcul de Heizer – et d'autres artistes – s'avéra faux. Le Land-art avait promis l'émancipation des galeries et des musées, l'affranchissement du commerce avec l'art. Les œuvres assez grandes pour abriter l'Empire State Building semblaient suffisamment encombrantes pour perdre tout caractère de marchandise. De plus, leur inaccessibilité géographique les mettait à l'abri des groupies d'art. Mais voilà, l'émancipation de la galerie a toujours été plutôt verbale que réelle.

hind by the construction of a mountain road in Nevada. Heizer is interested in the "chaotic geometry" of dynamited blocks of rock; he wants to reproduce them in his New York studio using papier mâché and metal. But he cannot be quite so serious when he forswears the stones. In any case, dealing with rock—and that on a large scale if you please—is in his blood. Both his grandfathers were mining engineers; little wonder that the grandson uses explosive and heavy earth-moving plant just as purposefully as a chisel. His father, a respected archaeologist, made a special study of the obelisks and other "large stones" in the Nile valley and in Meso-America.

Michael Heizer has also undergone the change of attitude to be recognised for land-art as a whole in his own work. In 1969/70 he imposed his artistic will on the Mormon Mesa, a table mountain in Nevada: for *Double Negative* he used two tons of dynamite and moved over 200000 tons of rock. The *Effigy Tumuli Sculpture* above the Illinois River near Ottawa fifteen years later was, if anything, even more expensive. Only now the effort is aimed not at unscratched natural desert, but concerns the rehabilitation of a landscape devastated and rendered sour by open-cast coal mining. Heizer's picture hills were created in collaboration with Federal agencies, the authorities of the State of Illinois and a foundation established by the mining company owning the ruined site. The artist does not like being accused of just placing the aesthetic fig leaf on the nakedness of industrial destructive exploitation. He says that he just took advantage of an opportunity which had presented itself; rehabilitation of some kind would have had to have been carried out. His animal pictures, which are mysteriously reticent when one walks over them on the ground, are intended to reopen dialogues with the gods. The archaeologist's son is well-acquainted with the pre-Columbian pictorial hills and the figures scraped into the ground as mediators between heaven and earth.

In contrast to Christo, for whom land-art always also means a major operation involving a great deal of fuss, a



Das Gelände vor der Umgestaltung durch Michael Heizer. Foto G. Gerster

Le terrain avant la transformation exécutée par Michael Heizer.

The site before rearrangement by Michael Heizer.





Einer der fünf Bilderhügel von Michael Heizer, die zwischen 1984 und 1986 entstanden sind. Die Hügel liegen bei Ottawa, Illinois. Foto G. Gerster

Une des cinq collines modèles de Michael Heizer, érigées entre 1984 et 1986. Elles se trouvent près d'Ottawa, Illinois.

One of the five pictorial hills by Michael Heizer created between 1984 and 1986. The hills are located near Ottawa, Illinois.

spiel seinerzeit Heizer beim Erwerb von 24 Hektar Wüste für «Double Negative» und finanzierte den Aushub. Die Aufgabe der Galerien erschöpfte sich indes nicht mit dem Sponsoring. Die Galerien vermittelten dem grossstädtischen Publikum wenigstens mit Photographien eine Vorstellung davon, was sich in der menschenleeren Wüste tat. Zuletzt wurde nun Heizer auch noch vom Museum eingeholt. «Double Negative», einst (nicht nur von den Einwohnern des nahen Ortes Overton) als «Hippie-Loch» bespöttelt, ist längst (und das sogar bei den Anwohnern) eine Ikone der Land-art. Frau Dwan schenkte sie als solche 1985 dem Museum für Zeitgenössische Kunst in Los Angeles (Moca). *Moca* plant Flugtouren über die Mormon Mesa – und weil schliesslich alles mit rechten Dingen zugehen muss, wurde für die Schenkung in den Büchern des Museums auch ein Preis festgesetzt. Heizer hat sich wenigstens ausbedungen, dass *Moca* nichts zum Unterhalt und für die Erhaltung der Negativ-Skulptur unternimmt: Die Natur soll die Kunst ungehindert heimholen dürfen. Dabei spielt freilich Koketterie des Künstlers mit: Erosion und Verwitterung haben das Werk bis heute kaum anknabbern können.

Keiner ist bei dem Dialog mit dem Himmel so sehr auf Präzision erpicht wie Walter De Maria in seinem *Lightning Field*. Der Künstler pflanzte das «Blitzfeld» mit Hilfe von Vermessungsingenieuren. Diese massen die Stangen mit

La galeriste new-yorkaise Virginia Dwan, par exemple, soutint à l'époque Heizer lors de l'achat de 24 hectares de désert pour «Double Negative» et en finança les travaux d'excavation. Et encore, la tâche des galeries ne se limita pas au rôle de sponsors. Au moyen de photos, elles donnèrent au public des grandes villes au moins une idée de ce qui se faisait dans le désert. Finalement, le musée rattrapa lui aussi Heizer. «Double Negative», raillé au début comme «trou hippie» (non seulement par les habitants de la proche localité de Overton) est depuis longtemps considérée (même par les riverains) comme une icône du Land-art. En 1985, Madame Dwan en fit don au Musée d'art contemporain de Los Angeles (Moca). Le *Moca* organise des excursions en avion au-dessus du Mormon Mesa – et parce que tout doit se faire dans l'ordre, un prix fut fixé pour la donation inscrite dans les registres du musée. Heizer posa néanmoins comme condition que le *Moca* n'entreprenne rien pour entretenir et conserver la sculpture-négative: la nature ne doit pas être empêchée de reprendre possession de l'art. La coquetterie de l'artiste y entre pour quelque chose: jusqu'à ce jour, érosion et décomposition ont à peine grignoté l'œuvre.

Personne autant que Walter De Maria dans son *Lightning Field* n'est aussi avide de précision dans le dialogue avec le ciel. L'artiste planta son «Champ d'éclairs» en collaboration avec des arpenteurs-géomètres, qui

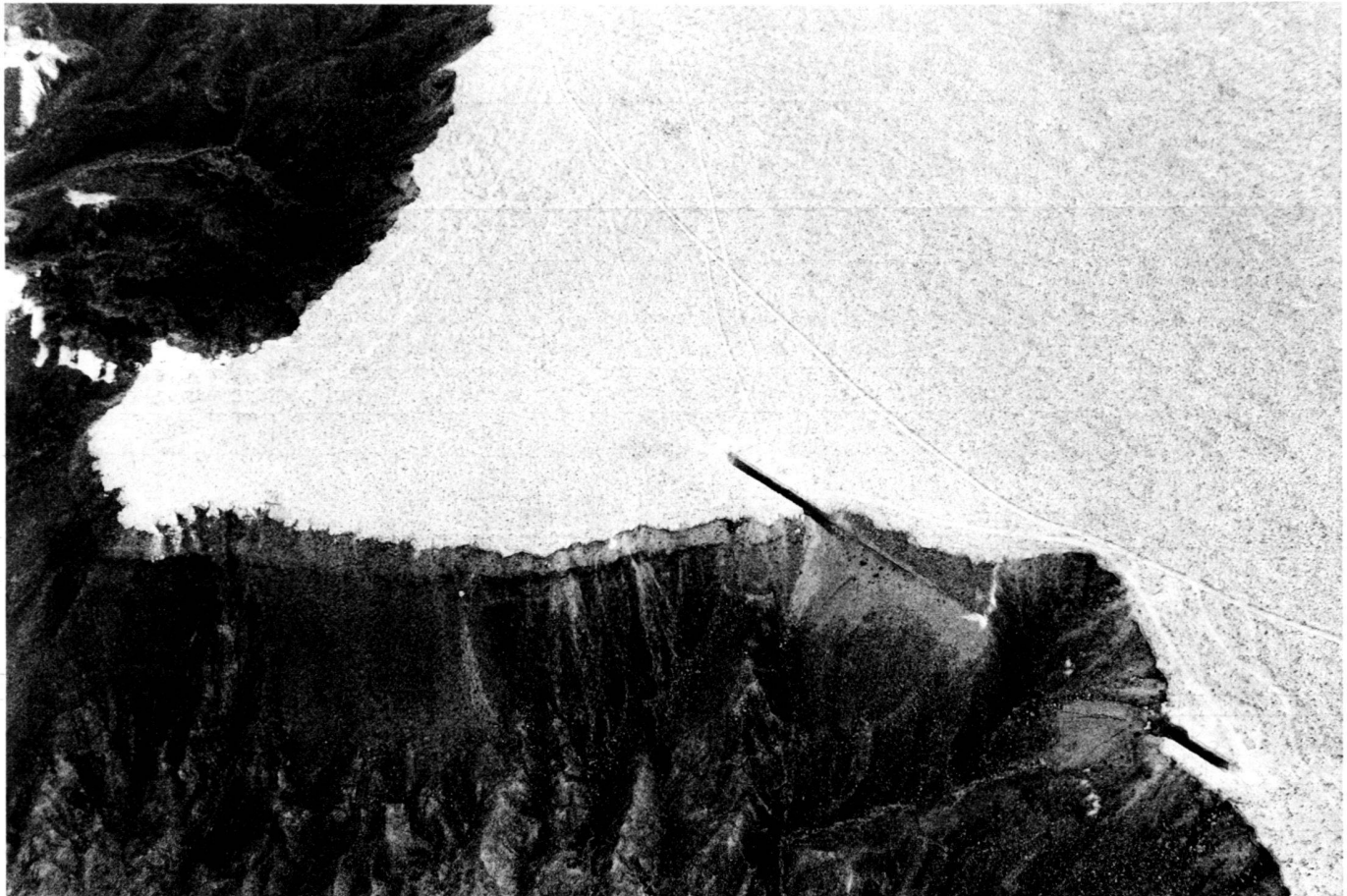
transient happening, Heizer is seeking permanency for his work. On his ranch in Nevada, he is building a mythical city of architectural sculptures; he claims that they would even survive the pressure and heat waves of a nuclear catastrophe.

In one respect things did not go the way Heizer—and other artists—had planned. Land-art had promised emancipation from galleries and museums, liberation from cultural activities. Works which were so large that the Empire State building could be accommodated within them seemed bulky enough to lose all the character of goods. And their geographical inaccessibility safeguarded them from the mumblings of the art groupies. Admittedly, the emancipation from the gallery was always more verbal than real. The New York gallery owner Virginia Dwan, for instance, helped Heizer to acquire the 24 hectares of desert for Double Negative and financed the excavations. As well as that, the galleries' task was not exhausted with sponsoring. By means of photographs the galleries gave the city public at least an inkling of what was going on in the unpopulated desert regions. Now, at last, Heizer has also been caught up with by the museum. Double Negative, once ridiculed (not only by the inhabitants of the nearby township of Overton) as a "hippie hole" has long since become (even for local residents) an icon of land-art. Mrs. Dwan presented it as such in 1985 to the Museum of Contemporary Art in Los

Michael Heizers «Double Negative» östlich von Las Vegas. Flugfoto G. Gerster

Le «Double Négatif» de Michael Heizer, à l'est de Las Vegas.

Michael Heizer's "Double Negative" to the east of Las Vegas.





Michael Heizers «Double Negativ».

Bodenfoto G. Gerster

Le «Double Négatif» de Michael Heizer.

Michael Heizer's "Double Negative".

Millimetergenauigkeit ein. Ihre unterschiedliche Länge – die kleinste misst 4,57 Meter, die grösste 8,15 Meter – gleicht Unebenheiten im Gelände aus: die aufgeschweissten Spitzen liegen auf den Bruchteil eines Millimeters genau in einer Ebene. Betonfundamente sichern dem gigantischen Nagelbrett Dauer; nicht einmal Stürme von bis zu 180 Stundenkilometer Windgeschwindigkeit können die Stahlsperre beugen. Den Besuch bewilligt die Dia Art Foundation in New York auf ein schriftliches Gesuch hin; in Quemado, Neumexiko, unterhält sie ein Büro als Anlaufstelle. Meine Bitte, im eigenen Wagen hinfahren zu dürfen, wird zwar gewährt, aber sie hat mich disqualifiziert: Wer zu Blitz-Exerzitien in der Wüste auserwählt wird, soll sich auf Gedeih und Verderben ausliefern. Lotsendienst beanspruche ich immerhin, der Verwalter des Blitzfeldes, ein Rancher, ist mein Seelenführer: Psychopompos in Cowboystiefeln. Er fährt auf dem Zickzackweg durch die dünnbesiedelte Steppe voraus und lässt mich den Staub seiner Missbilligung schlucken. Nach einer knappen Fahrstunde steuert er eine Blockhütte an – des Besuchers Bleibe. Elektrizität, fließendes Wasser, Kühlschrank und Sprechfunk zum Haus des

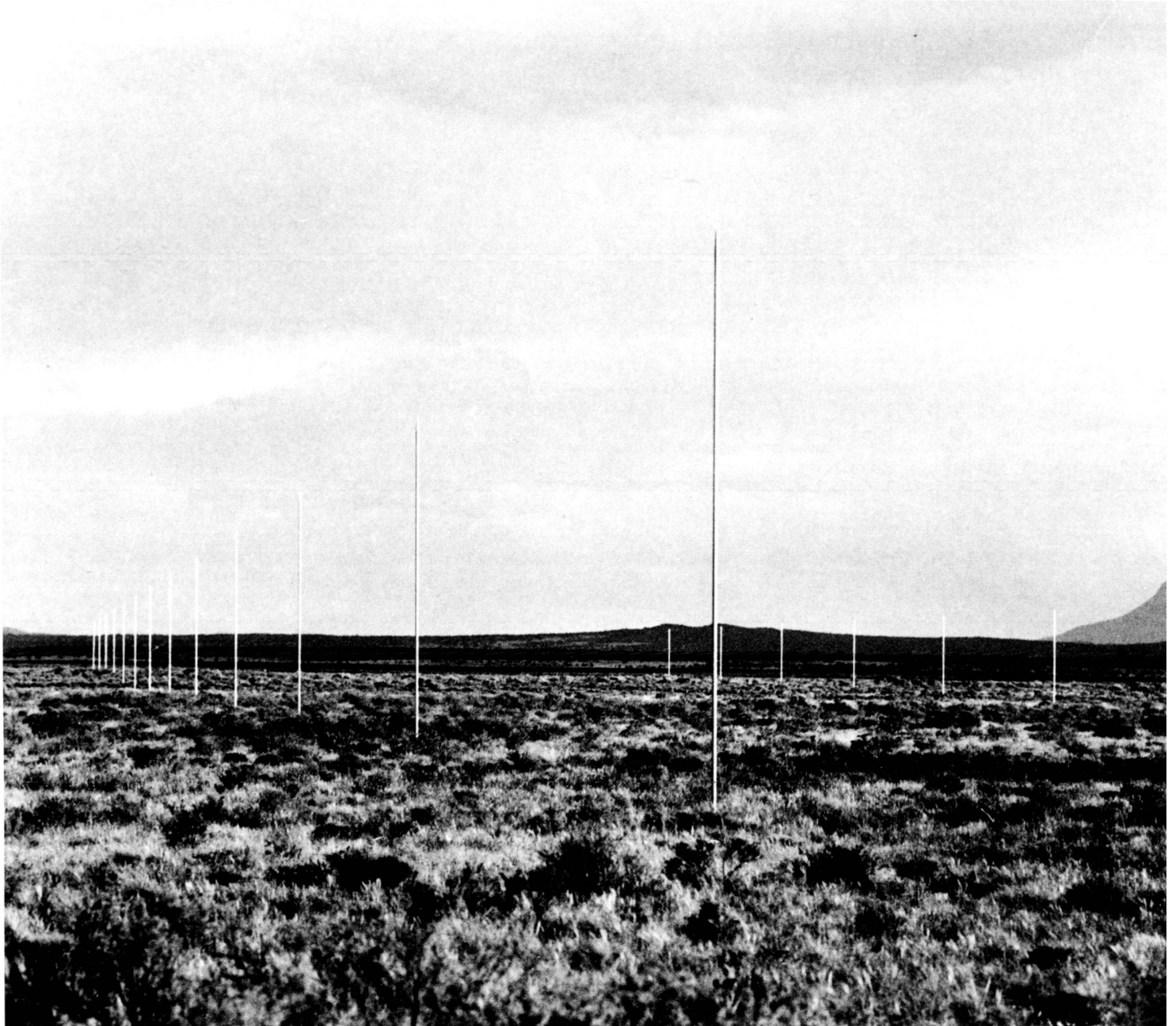
étalonnèrent les barres au millimètre près. Les diverses longueurs – la plus petite mesure 4,57 m, la plus grande 8,15 m – servent à égaliser les différences de niveau du terrain: les pointes soudées sont de niveau à une fraction de millimètre près! Des fondations en béton assurent la durabilité du gigantesque assemblage; même un ouragan et une vitesse du vent jusqu'à 180 km/h ne réussiraient pas à faire plier cette barrière d'acier.

Pour la visite, il faut adresser une demande écrite à la Dia Art Foundation à New York; celle-ci entretient un bureau à Quemado, Nouveau-Mexique. Il est vrai que ma requête de pouvoir me rendre sur place avec ma propre voiture a été satisfaite, mais elle m'a discrédité: celui qui est choisi pour des retraites-éclairés dans le désert doit se livrer pour le meilleur et pour le pire. J'ai tout de même recours au service de pilotage. L'administrateur du «Champ d'éclairs», le propriétaire d'un ranch, se fait le conducteur psychopompe – en bottes de cowboy – de mon âme. Il me précède sur le chemin en zigzags à travers la steppe peu peuplée et me laisse avaler la poussière de sa désapprobation. Après une petite heure de voiture, il se dirige vers un blockhaus – gîte du visi-

Angeles (Moca). *Moca* is planning air tours over the Mormon Mesa—ans because, after all, everything has to be done by the book, a price was also fixed for the donation in the museum's ledgers. Heizer has at least managed to stipulate that *Moca* should undertake nothing for the maintenance and preservation of the negative sculpture: Nature should be able take back the art unhindered. Admittedly, the artist's coquettishness also pays a role: Erosion and weatherings have hardly had any effect on the work up to now.

No one is so keen on precision in the dialogue with heaven as Walter De Maria in his *Lightning Field*. The artist planted his work with the help of surveying engineers. They measured out the poles with millimetric accuracy. Their varying length—the smallest measures 4.57 metres, the longest 8.15 metres—compensates the roughness in the terrain: the tips welded on top are on exactly one level to the fraction of a millimetre. Concrete foundations ensure the permanency of the gigantic board of nails; not even storm-force winds of 180 kmph can bend the steel barrier.

The Dia Art Foundation in New York grants permission for the visit in re-



Walter De Marias «Blitzfeld» nordöstlich von Quemado, Neumexiko, ist 1976/77 entstanden.

Foto G. Gerster

Les «Champs d'éclairs» de Walter De Maria, au nord-est de Quemado, Nouveau Mexique, ont été érigés en 1976/77.

Walter De Maria's "Lightning Field", north east of Quemado, New Mexico, was created in 1976/77.

Verwalters, die Unterkunft ist über Er-
warten luxuriös. Dann verschwindet der
Verwalter in einem Staubwirbel. Vor der
Hütte spriessen aus Gras und Ginster
die Spiesse des Blitzfelds. Dunkle Hü-
gel rahmen die Hochebene, im Himmel
darüber driften Quellwolken. Ein Hase
hoppelt durch die Heide. Drei Pferde,
von dem ungewöhnlichen Verkehrslärm
aufgeschreckt, machen sich zwischen
den Stahlstangen davon. Nun weist nur
noch ein vergammeltes Windrad am
Horizont auf Menschenwirtschaft. Die
Stille trifft den Besucher wie ein Donn-
erschlag.

Land-art gedeiht auf dem Humus der
Einsamkeit. Das «Blitzfeld» ist aber
nicht nur *in* der menschenleeren Land-
schaft; es ist *mit* ihr. Walter De Maria
macht die Natur zur Mitverschworenen.
In hinterlistiger Weise ist die Natur so-
gar engagiert, um das Werk zeitweilig
zu verstecken: wenn die Sonne hoch

teur. Electricité, eau courante, réfrigé-
rateur et radiotéléphone avec la maison
de l'administrateur: le logement est
luxueux au-delà de toute attente.
L'administrateur disparaît de nouveau
dans un tourbillon de poussière. Devant
la cabane, les lances du «Champ
d'éclairs» pointent entre l'herbe et le
genêt. De sombres collines encadrent
le haut plateau, alors que le ciel est
parsemé de nuages moutonnés. Un
lièvre bondit dans la bruyère. Trois
chevaux effrayés par le bruit inhabituel
du trafic s'enfuient entre les barres
d'acier. Et il ne reste qu'une éolienne
délabrée à l'horizon pour rappeler en-
core l'intervention humaine. Le silence
frappe le visiteur comme un coup de
tonnerre.

Le Land-art prospère sur l'humus de la
solitude. Mais le «Champ d'éclairs»
n'est pas simplement *dans* le paysage
désert; il est *avec* lui. Walter De Maria

sponse to a written application. It has
an office in Quemado, New Mexico, as
a meeting point. My request to be
allowed to drive there in my own car is
granted, but it has disqualified me:
anyone selected for spiritual lightning
exercises in the desert should submit
himself for better or for worse. I do at
least lay claim to guide-driver service,
the manager of the lightning field, a
rancher, is my spiritual guide: psycho-
pompous in cowboy boots. He drives
ahead on the zigzag track through the
thinly populated steppe, letting me
swallow the dust of his disapproval. Af-
ter about an hour's run he drives up to
a log cabin—the visitor's lodgings.
Electricity, running water, refrigerator
and radio intercom with the manager's
house: the accommodation is far more
luxurious than expected. Then the
manager disappears in a cloud of dust.
In front of the cabin, the spikes of the

steht, sind die Stahlstangen so gut wie unsichtbar. Wer das «Blitzfeld» zur Mittagszeit umwandert, bei ständiger Gefahr, in einen Kaninchenbau zu stolpern oder eine Klapperschlange aufzuscheuchen, dem sind Enttäuschung, Zweifel und vielleicht sogar Unmut gewiss. Etwas viel Stahl für nichts, dünkt es den Wanderer. Kunstwerk oder Kunststück? Und dann die aufgemotzte Inszenierung des Besuchs, die mit sanftem Zwang verordnete Läuterung in der Abgeschiedenheit – was soll das Ganze?

Was es soll und kann verraten, die letzten zwei Stunden des Tages. Die Stangen glühen wie Leuchtstäbe auf. Ihre Spitzen flammen, mit sinkender Sonne kriecht das Feuer allmählich an dem spiegelnden Stahl hinunter. Das vor wenigen Stunden eher fade «Blitzfeld» hat sich in eine überwältigende Freilichtaufführung verwandelt. Die Leuchtstäbe marschieren über die Ebene wie die Säulenreihen einer unermesslichen Halle mit wechselnden Fluchten, sie ordnen den Raum und verwirren ihn gleichzeitig labyrinthisch. Der Gitterraster auf der Erde setzt sich bis in den Himmel fort. Den Schauer, den das Schauspiel einflösst, mag der Besucher mit den Megalithbauern von Carnac teilen. Eine Sonnenkultstätte ist das «Blitzfeld», freilich eine moderne. Seine geometrische Präzision, seine Mathematik, die man nicht sieht, aber um die man weiss, helfen überquellende romantische Schwärmerei dämpfen. Zudem zieht gerade ein Jet den

fait de la nature une complice.

Perfidement, la nature est même utilisée pour dissimuler par moments l'œuvre: quand le soleil est très haut, les barres d'acier sont pour ainsi dire invisibles. Celui qui se promène dans le «Champ d'éclairs» vers midi et court le danger constant de trébucher dans un terrier de lapin ou d'effaroucher un serpent à sonnettes, est sûr de ne ressentir que déception, doute, voire même mauvaise humeur. Beaucoup d'acier pour rien du tout semble-t-il à l'excursionniste. Œuvre d'art ou tour de force? Et puis cette mise en scène suffisante de la visite, la purification dans la solitude prescrite avec une douce violence – à quoi cela rime-t-il?

Les deux dernières heures de la journée révèlent le pourquoi et le comment. Les barres s'enflamment tout à coup comme des torches. Leurs pointes flambent et avec le déclin du soleil le feu descend petit à petit le long de l'acier miroitant. Le «Champ d'éclairs» plutôt fade il y a quelques heures s'est transformé en une grandiose représentation en plein air. Les torches marchent dans la plaine comme les colonnades aux alignements changeants d'un incommensurable hall, elles structurent l'espace tout en y mettant un désordre labyrinthique. La grille du sol se continue jusque dans le ciel. Le frisson qu'inspire ce spectacle n'est peut-être partagé que par les paysans des mégalithes de Carnac. Le «Champ d'éclairs» est un lieu de culte du soleil, certes moderne. Sa précision géométrique

lightning field sprout out of the grass and broom. Dark hills frame the plateau, cumulus clouds drift across the sky above. A hare hops through the heathland. Three horses, startled by the unusual traffic noise, gallop off through the steel rods. Now only a ramshackle windwheel on the horizon gives a sign of human farming. The stillness strikes the visitor like a clap of thunder.

Land-art thrives on the humus of solitude. But the "lightning field" is not only *in* the deserted landscape, it is *with* it. Walter De Maria makes the landscape into a fellow conspirator.

In the most cunning manner, Nature is even employed to conceal the work intermittently: when the sun is high in the sky, the steel rods are virtually invisible. Anyone wandering around the "lightning field" at noontime, at a constant risk of stumbling into a rabbit hole or startling a rattlesnake, is certain of disappointment, doubt and perhaps even vexation. A lot of steel for nothing the wanderer will think, work of art or trick? And the jazzed-up staging of the visit, the gentle enforcement of purification in seclusion—what's the meaning of the whole thing?

The last two hours of daylight reveal what it means and can do. The rods begin to glow like torches. Their tips flare up, with the setting sun the fire creeps gradually down the reflecting steel. The "lightning field", somewhat dreary just a few hours ago, has been transformed into an overwhelming openair performance. The torches

Die spiralförmige Mole von Robert Smithson, entstanden 1970, liegt heute 4 m unter dem Wasserspiegel (s. auch Titelbild). Foto G. Gerster

Le môle en forme de spirale de Robert Smithson, érigé en 1970, git aujourd'hui sous 4 m d'eau (cf. également la page de titre).

The spiral-shaped jetty by Robert Smithson, created in 1970, now lies about 4 m (13 ft) below water level (see also cover photo).



Silberfaden seines Kondensstreifens quer über den erlöschenden Himmel. Man kehrt aus der Prähistorie zurück. Höchstens sechs Besucher auf einmal (und wenigstens während vierundzwanzig Stunden) sollen nach dem Willen des Künstlers das «Blitzfeld» sehen und erleben. Sechs sind eigentlich fünf zuviel. Als Meditationsort verlangt das «Blitzfeld» den Alleingang.

Im gewitterträchtigen Sommer Neumexikos schlagen gelegentlich auch Blitze in die Stahlstangen ein. Der Künstler betont aber, dass sein Werk dieses Spektakels zur Vollendung gar nicht bedarf. Es vollendet sich stiller und dramatischer in den alltäglichen Lichtspielen.

Robert Smithson, geboren 1938, gehörte mit Michael Heizer und Walter De Maria zur ersten Welle der Land-art-Künstler. Sein Hauptwerk, *Spiral Jetty*, gewann unter Land-art-Liebhabern den Rang eines Andachtsobjekts.

Smithson schüttete die Spiral-Mole 1970 nahe dem trostlosen Nordende des Grossen Salzsees in Utah an: 6000 Tonnen Fels, Schutt und Erde kippte er in den See, 292 Lastwagen voll. Smithson besuchte schon damals Sakrales oder jedenfalls Metaphysisches an. Beim Abschreiten der Spirale, von aussen nach innen, erlebte Smithson Strudel und Sog des Lebens, die sich in einem nicht umkehrbaren Ablauf – «Entropie» war ein Lieblingsbegriff des jungen Künstlers – spiralg immer schneller auf den Punkt der letzten Wahrheit des Todes konzentrieren. Bei der Flug-Suche nach einem geeigneten Standort für ein neues Erdwerk, eine Wendel-Rampe, stürzte Smithson 1973 über Texas tödlich ab.

Im Sommer lag die Spirale jeweils trocken, die Basalt- und Kalksteinblöcke von Salzkristallen verkrustet, bei sattem Rot des umgebenden Wassers: die durch die Verdunstungsverluste zunehmende Aussalzung löste eine explosionsartige Vermehrung von roten Bakterien aus. Die Schneeschmelze und Niederschläge hoben den Wasserspiegel jeweils jahreszeitlich über die Spirale an: Smithson empfand es als reizvoll, dass der See zeitweilig seine Kunst «auslieh». Doch wie seine Kollegen wünschte er für sein Werk Permanenz. Die Natur durchkreuzte allerdings diesen Wunsch: seit 1982 steigt unaufhaltsam der Spiegel des Grossen Salzsees. Fliegt man am frühen Morgen über den Salzsee und kräuselt kein Wind die Wasserorberflächen, lockt die Spiral-Mole aus der Tiefe wie ein für immer verlorenes Atlantis.

Stanley James Herd ist der jüngste unter den hier vorgestellten Land-art-Künstlern – mit der allerältesten Form der Land-art. Als Landkünstler par excellence pflügt und pflanzt der Bauernsohn seine Bilder ins Feld.

In Dodge City – das Kinogänger als die Stadt in Kansas kennen, in der es den ganzen Tag über «high noon» ist – übte sich Herd an grossen Formaten: Er bemalte die Aussenwände einer Bank,

trique, ses mathématiques invisibles, mais dont on a connaissance, contribuent à atténuer tout enthousiasme romantique débordant. Juste à ce moment d'ailleurs, un jet traverse le ciel qui s'éteint et tire derrière lui le fil d'argent de sa traînée de condensation. On revient de la préhistoire.

Selon la volonté de l'artiste, pas plus de six visiteurs à la fois (au moins pendant vingt-quatre heures) doivent voir et faire l'expérience du «Champ d'éclairs». En fait, six sont cinq de trop. Comme lieu de méditation, le «Champ d'éclairs» exige la visite en solitaire.

A cause des fréquents orages estivaux du Nouveau-Mexique, il arrive que la foudre tombe sur les barres d'acier. Mais l'artiste souligne que son œuvre n'a nullement besoin de ce spectacle pour son accomplissement. Elle s'accomplit bien plus calmement et dramatiquement dans les jeux de lumière quotidiens.

Robert Smithson, né en 1938, appartient tout comme Michael Heizer et Walter De Maria à la première vague des artistes Land-art. Son œuvre principale, *Spiral Jetty*, devint un objet de recueillement pour les amateurs de Land-art. C'est en 1970 que Smithson remblaya le môle-spirale dans la région désolée de l'extrême nord du Grand Lac Salé en Utah: il déversa 6000 tonnes de roche, déblais et terre dans le lac, 292 camions au total. A cette époque déjà, Smithson visa le sacré ou du moins la métaphysique. En parcourant la spirale, de l'extérieur vers l'intérieur, Smithson vivait le tourbillon et le remous de la vie, dont le cours irréversible – «entropie» était un terme de prédilection du jeune artiste – se concentre toujours plus vite, en spirale, sur le point de l'ultime vérité: la mort. En 1973, pendant un vol pour la recherche d'un emplacement adéquat pour une nouvelle œuvre en terre, une rampe en spirale, Smithson trouva la mort quand l'avion s'écrasa au-dessus du Texas.

En été, la spirale était toujours à sec, les rochers de basalte et de pierre à chaux incrustés de cristaux de sel, l'eau environnante d'un rouge foncé: la croissante désalification déclencha un accroissement, comme par explosion, des bactéries rouges. Chaque saison, la fonte des neiges et les précipitations firent monter le niveau de l'eau au-dessus de la spirale; Smithson trouvait charmant que le lac «emprunte» temporairement son art. Mais à l'instar de ses collègues, il souhaitait la permanence pour son œuvre. Toutefois, la nature devait contrarier ce désir: depuis 1982, le niveau d'eau du Grand Lac Salé ne cesse de monter. Si l'on survole le Lac Salé dans les premières heures du jour et si aucune brise ne ride la surface de l'eau, le môle-spirale nous attire depuis les profondeurs telle une Atlantide à jamais perdue.

Stanley James Herd est le plus jeune des artistes Land-art présentés ici – mais avec la plus ancienne des formes du Land-art. Artiste de la terre par excellence, ce fils de paysan laboure et

march across the plain like the rows of pillars of an immeasurable hall with changing lines, they give order to the space and confuse it simultaneously in a labyrinthine manner. The grid pattern on the earth is continued up into heaven. The visitor might share the shudder which the spectacle inspires with the megalith builders of Carnac. The "lightning field" is a sun cult site, albeit a modern one. Its geometrical precision, its mathematics, which one cannot see but which one knows about, help to dampen exuberant romantic daydreaming. In addition, a jet is just flying across the fading sky, leaving the silver thread of its condensation trail behind it. One returns from prehistory.

According to the artist's wishes, six visitors at the most at once (and for at least twenty-four hours) should be allowed to see and experience the "lightning field". Six are in fact five to many. As a place of meditation, the "lightning field" requires one to be alone.

In the thunderstorm-fraught New Mexican summer, flashes of lightning occasionally also strike the steel rods. However, the artist emphasises that work is not in need of this spectacle for its perfection. It is completed more quietly and dramatically in the daily light spectacles.

Robert Smithson, born in 1938, belonged with Michael Heizer and Walter De Maria to the first wave of land-art artists. His main work, *Spiral Jetty*, acquired the rank of an object of meditation among land-art lovers.

Smithson backfilled the Spiral Jetty in 1970, close to the desolate northern end of the Great Salt Lake in Utah: he tipped 6000 tons of rock, debris and earth into the lake, 292 trucks full. Smithson already at that time envisaged something sacred, or at least metaphysical. When pacing the length of the spiral, from the outside inwards, Smithson experienced the whirlpool and maelstrom of life which, in an irreversible course – "entropy" was a favourite term of the young artist – concentrate spirally at an every faster speed on the point of final truth, death. When flying on the search for a suitable site for a new earthwork, a spiral ramp, Smithson crashed to his death over Texas in 1973.

In summer the spiral lay dry, the basalt and limestone blocks encrusted with salt crystals in the rich red of the surrounding waters: the increasing salification through evaporation losses set off an explosive proliferation of red bacteria. The melting snows and precipitation raised the water level seasonally above the spiral: Smithson found it charming that the lake "lent out" his art at times. But, like his colleagues, he wanted permanence for his work. Admittedly, Nature thwarted this wish: since 1982 the level of the Great Salt Lake has been rising steadily. If one flies over the Salt Lake in the morning and no wind stirs the surface of the water, the spiral jetty beckons



Stanley Herd hat 1987 bei Eudora im Staate Kansas diesen riesigen Sonnenblumenstrauss angelegt. In Bildmitte der Künstler an der Arbeit mit seinem Traktor.
Foto G. Gerster

En 1987, Stanley Herd a disposé près d'Eudora, dans le Kansas, ce gigantesque bouquet de tournesols. Au milieu de l'image, l'artiste au travail avec son tracteur.

Stanley Herd laid out this bunch of sunflowers near Eudora, Kansas, in 1987. At the centre of the picture, the artist at work with his tractor.

einer Kneipe und eines Verpackungsbetriebs für Fleisch. Mit dieser Erfahrung gewappnet, begab er sich aufs freie Feld. 1980 starrte plötzlich aus einem 64 Hektar grossen Acker nahe der Stadt der Kiowa-Häuptling Satanta zu den Vorüberfliegenden hinauf. Drei Jahre später liess Herd auf einem zweiten Acker bei Dodge City das Porträt des Cowboy-Philosophen Will Rogers folgen. Seither ist er aus dem Südwesten des Staates in den Nordosten umgezogen. Dort zeichnete und malte er 1986 einen Strauss Sonnenblumen auf das Land.

Als Zeichner ist Herd sich seiner Sache sicher, er weiss mit Pflug und Egge umzugehen. Dagegen macht die Farbgebung Kopfzerbrechen. Verschiedene Feldfrüchte sind die Farben auf der Palette des Landkünstlers, aber bei ihrem Wachstum redet auch die unplanbare Witterung mit. Ich sah die Sonnenblumen noch als Skizze – in Grün und Braun. Herd war damals unschlüssig, ob er das Gelb der Blumen mit Saflor, Raps oder Sojabohnen herausbringen wolle. Eine weitere Möglichkeit, Goldrute, verwarf er, weil sie Heuschnupfen verursacht. Das Gelb der Sonnenblu-

plante littéralement ses tableaux dans le champ.

A Dodge City – que les habitués du cinéma connaissent comme la ville du Kansas où règne toute la journée «high noon» – Herd s'exerça aux grands formats: il peignit les murs extérieurs d'une banque, d'un bistrot et d'une entreprise d'emballage de viande. Armé de cette expérience, il se rendit sur le champ libre. En 1980, «Satanta», le chef de la tribu des Kiowas, fixa tout à coup les passagers d'avion depuis un grand champ labouré à proximité de la ville. Trois ans plus tard, Herd réalisa dans un autre champ près de Dodge City le portrait du cowboy-philosophe Will Rogers. Entre-temps, il a quitté le sud-ouest de l'Etat pour le nord-est. Là, il dessina et peignit en 1986 un bouquet de tournesols sur le terrain.

Comme dessinateur, Herd est sûr de son affaire, il sait manier la charrue et la herse. Le coloris par contre, lui donne bien du fil à retordre. Différents fruits des champs sont les couleurs de la palette de l'artiste, mais pour ce qui est de leur croissance, le temps imprévisible a aussi son mot à dire. J'ai encore vu les tournesols à l'état d'esquisse – en vert

from the depths, like an Atlantis lost for ever.

Stanley James Herd is the youngest of the land-art artists presented here—with the oldest form of land-art. As a land artist par excellence, the farmer's son ploughs his pictures into the field.

In Dodge City—which filmgoers know as the city in Kansas where it is "high noon" the whole day long—Herd practised on large formats: he painted the outside walls of a bank, a bar and a meat-packing plant. Armed with this experience, he betook himself out into the open field. In 1980 the Kiowa chief Satanta suddenly stared up from a 64 hectare field close to the city at the planes overhead. Three years later, Herd followed in a second field near Dodge City with the portrait of the cowboy philosopher Will Rogers. Since then, he has moved from the southwest of the state to north-east. There he drew and painted a bunch of sunflowers on the country in 1986.

As a draughtsman, Herd is quite certain of what he is doing, he knows how to deal with a plough and harrow. The colouring, on the other hand, causes headaches. Various field crops are the

men mit Sonnenblumen darzustellen – das stand damals gar nicht zur Diskussion: Sonnenblumen verwelken schnell: aus Fliegersicht wirken sie wenig intensiv gelb. (Herd pflanzte zuletzt doch Sonnenblumen, aus puristischen Überlegungen, aber die Natur wollte anscheinend mit der Kunst nichts zu tun haben: die Sonnenblumen blühten für die farbliche Stimmigkeit der ganzen Komposition viel zu früh.)

Verkommt die Land-art, deren Künstler in Arizona, Neumexiko und New Jersey die Sterne raunen hören, in Kansas zur Gärtnerarbeit? Sicher ist es ein weiter Weg von den Meditationshilfen zwecks Wiedergeburt kosmischen Bewusstseins zu der einfachen Gebärde im Farmland von Kansas. Aber die Gebärde ist grosszügig, überraschend und vergänglich. Von den Anstrengungen der Geburtswehen entspannte ich mich bei ihr mit einem Gran Erleichterung.

et brun. A ce moment, Herd était encore indécis s'il voulait faire ressortir le jaune des fleurs avec du safran bâtard, du colza ou du soja. Il rejeta une autre possibilité, la verge d'or, parce qu'elle provoque le rhume des foies. Représenter le jaune des tournesols avec des tournesols était alors hors de discussion: les tournesols se fanent très vite; depuis l'avion leur jaune n'est pas assez intensif (Herd planta finalement quand même des tournesols, à cause de considérations puristes, mais la nature ne voulait apparemment rien avoir à faire avec l'art: les tournesols fleurissent beaucoup trop tôt pour l'harmonie des couleurs de l'ensemble de la composition).

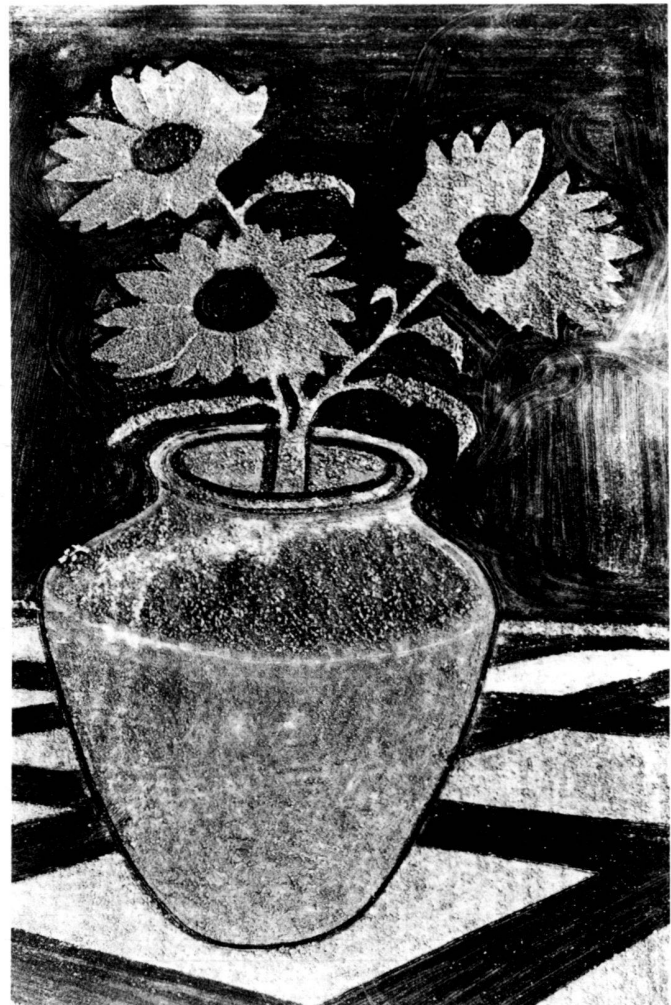
Le Land-art, dont les artistes entendent murmurer les étoiles en Arizona, au Nouveau-Mexique et au New Jersey, déchoit-il en simple travail de jardinier au Kansas? Certes, il y a loin des stimuli à la méditation dans le but d'une renaissance de la conscience cosmique aux gestes simples sur les terres du Kansas. Mais les gestes sont généreux, surprenants et éphémères. Auprès d'eux, je me suis détendu avec un grain de soulagement des efforts et douleurs de l'enfantement.

colours on the land-artist's palette, but the unplannable weather also plays a role in their growth. I saw the sunflowers still as a sketch—in green and brown. At that time Herd was still undecided whether he wanted to bring out the yellow of the flowers with safflower, rape or soya beans. He rejected a further possibility, golden rod, because it caused hay fever. Depicting the yellow of the sunflowers with sunflowers did not even come up for discussion at that time: sunflowers fade rapidly; seen from the air they are not intensive enough in effect. (But in the end, Herd did plant sunflowers, for purist reasons, however, nature apparently wanted nothing to do with art: the sunflowers bloomed much too early for the colour scheme of the whole composition.) Is land-art, whose artists in Arizona, New Mexico and New Jersey hear the stars murmuring, becoming debased into gardener's work? It is quite certainly a long way from the meditation aid, by means of a rebirth of cosmic awareness to the simple gesture in the farmland of Kansas. But the gesture is largescale, surprising and ephemeral. I recovered from the travails of labour with it with a grain of relief.



Links: Stanley Herd neben seinem Zeichengerät, einem Traktor mit Egge. Foto G. Gerster

Rechts: Der Sonnenblumenstraus in einer Senkrechtaufnahme. Die Blütenblätter wurden mit Sonnenblumen angesät, die Vase mit einer rostroten Sorghum-Art. Foto G. Gerster



A gauche: Stanley Herd à côté de son instrument de dessin, un tracteur avec une herse.

A droite: Prise de vue à la verticale du bouquet de tournesols. Les pétales sont constituées de fleurs de tournesol et le vase d'une variété de sorgho rouge rouille.

Left: Stanley Herd next to his drawing instrument, a tractor with harrow.

Right: The bunch of sunflowers seen vertically. The petals were sown with sunflowers, the vase with a rust-red variety of sorghum.