

*Miss die Erde sieht /  
With the Eyes of the Earth*

*Digging for Robert Smithson's  
Ashfall Run-down from 1969  
in an abandoned quarry near Rome*



Was die Erde sieht /  
With the eyes of the earth

Digging for Robert Smithson's  
Asphalt Rundown from 1969  
in an abandoned quarry near Rome







MARKUS KARSTIESS  
*Was die Erde sieht*, 2014  
 Einkanal-Full-HD-Video / single-channel full HD video, 12' 55"



*Was die Erde sieht II*, 2014 / 2018  
 Einkanal-Full-HD-Video / single-channel full HD video, 74' 25"





## Sylvia Metz – An artistic dialogue between Markus Karstiess, Robert Smithson and Claudio Abate

*“This is probably the most difficult area, this whole idea of primal consciousness, primitive consciousness. This is really what I’m interested in.”<sup>1</sup>*

In the exhibition *With the Eyes of the Earth*, conceived by Markus Karstiess, the artist practices what in some places might be called *artistic research*, a term that does not particularly appeal to the artist. That is to say, rather, Karstiess is following through in a personal quest in this exhibition, into what remains of Robert Smithson’s *Asphalt Rundown* (1969), located in Rome. Karstiess finds himself in the combined role of artist-curator and, in doing so (not for the first time),<sup>2</sup> it is an undertaking in both content and concept.

This already provides a glimpse into the complex nature of his artistic oeuvre, a lens to the exhibition itself, which in turn consists of diverse visible and invisible individual components. Accompanying the documentation of the exploration of the site of *Asphalt Rundown* will be a presentation of Claudio Abate’s photography of the event, to be shown for the first time.

Recordings of conversations with people who attended *Asphalt Rundown*, such as the gallery owner Fabio Sargentini and Claudio Abate, are included in the exhibition, as are photographs taken by Abate during the action itself. Also shown are Abate’s photos of the exhibition which ran concurrently in Galleria L’Attico, as well as ephemera such as the gallery’s placard and the show’s invitation card, plus the after-the-fact exploration and unearthing of *Asphalt Rundown* itself.

Karstiess openly addresses the question of dealing with Smithson’s legacy. In his film *With the Eyes of the Earth* (2014), bearing the same title as the exhibition, Karstiess walks the slope where *Asphalt Rundown* took place. Using photographs of the event as reference, he ascertains a few places which in all likelihood should still be covered with asphalt, and begins to dig beneath the grass and soil.

Here we see an exploration of his own artistic sources. It is an homage to, and at the same time, the destruction of, an icon, driving an everlasting dialog. It is also a physical and psychic slog, a process of figuring out one’s own roots. It is 40 degrees and the sun is shining. Karstiess relents, quits digging, and lays on his back, exhausted. To have done otherwise would have brought on certain sunstroke. There are probably only a few artistic moments that are so straightforward when it comes to confronting one’s own forefathers.

*“[...] it’s not a completely ephemeral piece, so it should last for quite some time...”<sup>3</sup>*

On October 15th, 1969, the *Asphalt Rundown* took place in the south of Rome and was Robert Smithson’s first *flow*.<sup>4</sup> The *flow*’s concept was to let liquid industrial material run down slopes. For the project in Rome, Smithson was invited by Sargentini, after having met for the first time a couple months prior in New York. In their first conversation, Smithson spontaneously had the idea to undertake a project with volcanic rock from the Naples region, potentially from Herculaneum, or to work with the sulfurous hot springs near Ansedonia, a coastal town on the Riviera.<sup>5</sup> However, four sketches of the project dated October 4th and 5th, 1969, reveal another concept.<sup>6</sup>

The signed sketches represent two projects: in the first, there is the installation *Mirror Project for Italy*, which was planned for the interior and exterior rooms of Galleria L’Attico. In the gallery’s rooms, mirrors

were to be placed in three locations and were to be set up together with mud, soil, shrubbery, sticks, and panels of window glass. One can also see a sort of frame made from mirrors standing on their sides supported by volcanic ash, which were not included in the actual exhibition. Instead there were two lines of mud supporting upright glass mirrors, and one mirror leaning against a wall, as recorded in Claudio Abate’s exhibition photographs. No photographs of the gallery’s outdoor area remain, however. In the sketch for the outdoor area, there are Smithson’s recognizable instructions as well as a split tree leaning against a house wall, with a mirror stuck into the split. Four sites in Italy are mentioned from which material should be gathered, and Smithson explicitly points out that the works should be photographed as they appear in the installation.

The three other sketches pertain to *Asphalt Rundown*. In the first sketch there is a truck on a mound dumping hot asphalt down a slope. The second sketch outlines a road for the truck to drive down, and the exact location on the mound where the asphalt should be dumped. The last sketch shows an American-looking dumptruck, from which the asphalt is released. All three sketches are labeled, in correlation with the later completed project.

Sargentini remembers that, from the start, Smithson wasn’t interested in working indoors but wanted to carry out an endeavour in the great outdoors. However, the gallerist insisted on an indoor work. This was reflected in that *Asphalt Rundown* would be sold afterwards exclusively via Abate’s photographs, and Sargentini wanted to show one of Smithson’s works in the gallery, insisting on the installation. After it had become difficult to find a suitable place for Smithson’s ideas in Naples, Sargentini suggested *Asphalt Rundown* take place in the vicinity of Rome.<sup>7</sup>

The area where *Asphalt Rundown* was finally sanctioned was west of the Via Laurentina and south of Grande Raccordo Anulare (GRA), Rome’s beltway surrounding the inner city. It is a forgotten piece of land which is confined by thick, metres-tall grassland and the raised security fences of a newly-built residential area. A dirt path leads to the abandoned grounds of a former gravel quarry. Trash and junk are strewn about. There is even an abandoned camp comprised of mattresses, tents and all kinds of tinny utensils hidden behind bushes and trees. That was the state in which Karstiess found himself upon starting his search for *Asphalt Rundown* in August 2014. In his hand: a photograph of Abate’s and a ten-year-old picture from the internet, showing the slope of *Asphalt Rundown* with a caption reading: “First image since 1969”.

From July until September 2014, through a scholarship, Karstiess attended the German Academy Rome Casa Baldi in Olevano. At the time, he was already interested in Smithson. A decisive occurrence came to pass when he discovered the same picture of the *Rundown* site on the internet ten years ago. It showed a weathered and abandoned place, which in turn set loose a desire to work with *Asphalt Rundown*. The scholarship made the idea possible.

Locating the original site proved to be more difficult than imagined. The terrain was heavily weathered and, after 45 years, it did not look anymore like it did in the photos. The different slopes were overgrown and taken over by nature and junk, and here nobody cared about Smithson’s work. On the second day, Karstiess found something: what remained of the massive asphalt pour depicted in Abate’s photo, covered by soil, reduced and fragmented. Segments were sur-

Was die Erde sieht II

2014 / 2018

rounded by cracked interstices. The terrain was too rough to search everywhere, but the find samples were unequivocal. This was the place where Smithson staged his *Asphalt Rundown* — right there, half a century ago.

On that occasion, a truckfull of hot asphalt was dumped from above the gravel pit’s slope. The truck drove up to the mound’s edge — so that the asphalt could flow directly down. Smithson only provided the flow’s direction. The form that the asphalt took would be defined by the subsoil and its shape, and by the speed at which the substance cools. Processes such as these, artistically rendering entropy, became a symbol for a reversible shift from order to disorder, so exemplified by Smithson’s work in 1969 going into the ’70s.

During *Asphalt Rundown* the material became an outer skin molded by the rock surface underneath, to seal it at the same time. This free-flowing substance and its unintended form immediately bring about associations with Jackson Pollocks’ *Drippings*. It also has to be stressed just how different Smithson’s work is: as with all of Smithson’s works, and especially with *Asphalt Rundown*, architecture, sculpture and painting overlap.

“*Interfuit.*”<sup>8</sup>

Abate worked closely with the Galleria L’Attico in the late ’60s and ’70s. He photographed Jannis Kounellis’s *Horses* in the gallery (1969), and was on hand as the principal photographer of exhibitions of the Arte Povera movement. He enjoyed the confidence of other artists in addition to Sargentini’s, and was thereby predestined to photograph Smithson’s work. There was no official permission given by the quarry or the city of Rome for *Asphalt Rundown*. The outright illegal action had not been previously discussed with Abate. And so it was that, on the morning of October 15th, 1969, he was called out of bed by Sargentini and, without further ado, was put into a car with coffee and camera, and was driven to the gravel quarry.<sup>9</sup> The difficulty that Abate saw himself confronted with at actions was the taking of a photo which “(...) was capable of summarizing the complete work, because mostly there is just one picture left and this, enforcibly, has to be the defining photograph of the work: the artist has to acknowledge and approve it as if it was his.”<sup>10</sup>

The photo serves as an artwork, a documentation, and a memento of the event all at once. As such, it has two parents: the artist of the action, in this case Smithson, and Abate. The photographer decides what remains for posterity, what following generations remember when they talk about Smithson’s *Asphalt Rundown*. These pictures transcend time and space — they represent the event’s nucleus and evoke questions such as “Where is the truck that we can see in the photograph of *Asphalt Rundown* nowadays?”<sup>11</sup>

Smithson like other Land Art artists submitted himself to a dependency on photography, and knew its importance. It outlives the action, as the previously mentioned notes on the sketch for *Mirror Project for Italy* prove.<sup>12</sup> In contrast to Smithson, artists such as Michael Heizer had an ambivalent relationship with photographs of his Land Art works, while Smithson integrated the medium of the picture into the concept of the work.<sup>13</sup> In the case of *Asphalt Rundown*, Smithson let his partner Nancy Holt take a picture, in addition to Abate, and had Robert Fiori film it. The film was edited later with the two other *flows* from Chicago and Vancouver.<sup>14</sup>

“*When you see a rainbow, you’re seeing something completely subjective. You see it at a certain distance as if stitched on to the landscape. It isn’t there. It is a subjective phenomenon. But nonetheless, thanks to a camera, you record it entirely objectively. So, what is it?*”<sup>15</sup>

In his exhibition *With the Eyes of the Earth*, this work of art, consisting of mostly different materials, medias and fields of competence, Karstiess stages a journey into himself. His examination of Smithson represents the examination of his own psyche, dealing with an artistic superhero who long ago possessed and fascinated him, stuck in his brain like a recurring lyric. Looking at the exhibition’s complexity it seems almost as if *Asphalt Rundown* had found Karstiess and not vice versa. It seems almost preordained that it is him of all people who is engaged with the abandoned hill near Rome, picking up on the traces left there on October 15, 1969. He brings them together and, as Ulf Stolterfoht puts it, “sees them through”.<sup>16</sup>

Karstiess and Smithson are united in their interest in the primitive, in the ylem and its connected primordial experiences. In the same year that he made *Asphalt Rundown*, Smithson visited prehistoric places like Stonehenge.<sup>17</sup> Both Smithson and Karstiess are interested in entropic processes that often become part of their works, as is the case with *Asphalt Rundown*. Smithson was fascinated by asphalt as a material in solid as well as in liquid state. In 1969, Smithson, along with Bernd Becher, undertook a field trip to the slag heaps of the Ruhr.<sup>18</sup> There he found a piece of asphalt that he at that moment named *Asphalt Lump*, which was later exhibited at Gallery Konrad Fischer in Düsseldorf. Karstiess likewise decided to make use of the asphalt he took from Smithson’s *Asphalt Rundown*. He made casts of the asphalt and incorporated it into new works such as the sculpture *Down is up* (2014).

In the newly conceived *Scholar’s Rocks*, Karstiess makes a great leap to the millennia-old tradition of carved stones which stand in artfully landscaped asiatic gardens, passed down since the early Song Dynasty (960-1279). The stones were naturally formed through processes of erosion, and are only partially manmade. Often they remind one of landscapes, animals, human figures, or mythical creatures, and serve as study subjects for academics. Karstiess saw several Scholar’s Rocks during his stay in Japan in 2002 and was fascinated by one particular aspect: as model, they stand for the monumental, representing the mountains or the sea. Karstiess in turn compares this characteristic with Smithson, who translated the gesture of Pollock’s *Drippings*. This is small-scale monumental and, as the asphalt ran, it turned into the real monumental.

However, now that entropy besets *Asphalt Rundown*, the monumental is made to vanish. Karstiess’s version, the gigantic in the miniature, becomes manageable in the truest sense of the word, like the old *Scholar’s Rocks* do. One who lets oneself fall into this philosophic tone experiences the same monumentality in small as in big: „One can put it into the pocket or put it on the shelf. Everything is inside. The sea and the mountains“, comments Karstiess about his Scholar’s Rocks. Herein a part of the work’s iconicity already exists: Karstiess manages to encase pieces of Smithson’s *Asphalt Rundown* in the lower part of his *Scholar’s Rocks*. Somehow all of the components of these works, once mineral, have now been modified to mutually carry each other, to be made separate again if required.

Now then, is this blasphemy? Did Karstiess destroy Smithson’s work – or actually save it? How does one deal with a Smithson work that has been reconquered by nature and forgotten by the society that surrounds it? Should it be cleaned up and made accessible to art pilgrims, as with Smithson’s *Spiral Jetty* (1970)? Or do the photographs that Abate took suffice? After 45 years would Smithson have wanted Karstiess to look for the *Asphalt Rundown* and, through his own work and exhibition, recall it anew?<sup>19</sup>

On the one hand, Karstiess, by having removed material from an iconic work, in fact destroyed it. Insofar as the work can be seen as

part of the artist, it is even an attack on Smithson himself. Yet, leaving it at this interpretation would fall short; neither would it do justice to Smithson nor to Karstiess, who positively call for an archaic radicalness in their artistic position. The iconic moment of *Asphalt Rundown* is ambiguously placed: it is a famous Smithson work, not findable as a piece of Land Art we can visit, but only communicable and knowable by visual means. Indeed, this is true for other Smithson works as well, but we can go somewhere to look at them in situ. Against this background the iconic has a particular quality — there is only the documentation of 1969. Only through Karstiess is the *Asphalt Rundown* made accessible to us again, with its material as a point of departure.<sup>20</sup>

Karstiess’s project should be seen as an artistic dialogue with a colleague and as a conclusion of the entropic process which Smithson initiated. Perhaps Smithson would counter and say that there is no beginning and no end. Who knows? What it is all about for both artists is the materialization of the uncontrollable and primordial. The form, in this respect, does not play a big part.

These *asphalt lumps* that began their way as mineral pebble stone, later as industrial material and now, with Karstiess, run through a further process, become a carrier of significance and refer to a time gone by, of a deceased artist and his intentions.<sup>21</sup> Through this, a dialogue becomes possible and ultimately it does not matter who in reality lived when. The work’s analysis and interpretation can only have a subordinate status because the parenthesis spanned by Karstiess goes directly back to Mesopotamia, thereby going beyond any definable, absolute frame of interpretation – and this is also part of the concept taking up the material’s variable form. With his work *With the Eyes of the Earth* Karstiess creates a space that moves between the real and the imaginary – as well as between the past and the future.

(The author was present during the excavation.)

<sup>[1]</sup> Robert Smithson quoted after: „Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson“ (1969-79), in: Jack Flam (Ed.): Robert Smithson.  The Collected Writings, Berkeley, Los Angeles and London 1996, pp. 196-233, here p. 207.

<sup>[2]</sup> Between 2008 and 2012, together with Christian Freudenberger, Markus Karstiess was responsible for the artistic program at Kunstverein Schwerte. Together with Doris Krystof he conceived the exhibition Solitärengemeinschaft, which was a part of the presentation of K21’s collection Silent Revolution for an entire year, beginning February 2010.

<sup>[3]</sup> Robert Smithson quoted after: „Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson“ (1969-79), in: Jack Flam (Ed.): Robert Smithson.  The Collected Writings, Berkeley, Los Angeles and London 1996, pp. 196-233, here p. 225.

<sup>[4]</sup> Two other flows followed in which Smithson poured concrete down a slope in November 1969 in Chicagoe, and glue down a slope in Vancouver, Canada, in December 1969.

<sup>[5]</sup> Conversation with Fabio Sargentini December 15th 2014. See also: Exhibit. cat.  L’ Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, MACRO Museo d’Arte Contemporaneo Roma, Milano 2010, pp. 87-89.

<sup>[6]</sup> Reproduced in: Exhibit. Cat.  L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, MACRO Museo d’Arte Contemporaneo Roma, Milano 2010, pp. 93-95.

<sup>[7]</sup> Conversation with Fabio Sargentini, December 15th, 2014.

<sup>[8]</sup> Roland Barthes designates the thinking behind the photograph as “It-has-been-like this” and it is “invariable”. Substitutionally he uses the latin term “Interfuit,“ meaning “(...) this what I see found itself in a place which lies between infinity and the perceiving subject (...); it was around and nonetheless instantly it became segregated; it was altogether irrefutable present and, however, was already isolated.” See: Roland Barthes: Camera Lucida: Reflections on Photography, New York 1981 (German Frankfurt 1985, p. 87)

<sup>[9]</sup> Conversation with Claudio Abate, December 8th, 2014 and Fabio Sargentini, December 15th, 2014.

<sup>[10]</sup> Claudio Abate, in: Exhibit.Cat.  Kunst und Fotografie.  Italienische Kunst von 1960 bis 1980, Frankfurter Kunstverein, 1989, p.15.

<sup>[11]</sup> Cf. Walter Guadagnini, “Der Photograph und das Kunstwerk”, in: Exhibit. Cat.  Kunst und Photographie.  Italienische Kunst von 1960 bis 1980, Frankfurter Kunstverein, 1989, pp. 7-12, here p. 11.

<sup>[12]</sup> On the topic of the artist’s dependency on photographic documentation as soon as they leave the gallery space, compare: Karlheinz Lüdeking, Grenzen des Sichtbaren, München 2006, p. 239; on the question of the importance of photography for Land Art see: Samantha Schramm: Land Art.  Ortskonzepte und mediale Vermittlung.  Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, (Dissertation Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012), esp. pp. 106-138.

<sup>[13]</sup> See Samantha Schramm: Land Art.  Ortskonzepte und mediale Vermittlung.  Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, (Dissertation Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012) here pp. 110-111.

<sup>[14]</sup> Robert Fiori’s film Rundown (1993) is available at http://www.roberetsmithson.com/films/films.html (lastly retrieved on 14/10/ 2018)

<sup>[15]</sup> Jacques Lacan, quoted by Willy Apollon (Ed.): Lacan, Politics, Aesthetics, Albany 1996, p. 290.

<sup>[16]</sup> During the presentation of the film’s first edition at the closure exhibition of the Casa Baldi-scholars in Olevano Romano, September 18th, 2014, write and coattending scholar Ulf Stolterfoht said to Karstiess: “It probably needed you to resolve the work (Asphalt Rundown).”

<sup>[17]</sup> On Smithson and other Land Art artists and their interest in pre-historic art, see: Samantha Schramm: Land Art.  Ortskonzepte und mediale Vermittlung.  Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, (Dissertation Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012), esp. pp. 32-38.

<sup>[18]</sup> Compare Philip Ursprung, Grenzen der Kunst.  Allan Kaprow und das Happening.  Robert Smithson und die Land Art, Munich 2003, p. 312.

<sup>[19]</sup> On the contemporary artist’s dealing with Robert Smithson’s Spiral Jetty, the reduction of earthwork to photographic works and their reflection in Smithson himself see: Chris McAuliffe: „Pilgrimage and Periphery.  Robert Smithson’s Spiral Jetty and the Discourse of Tourism“, in: Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence.  The Proceeding oft he 32nd International Congress in the History of Art, The University of Melbourne, 13-18 January 2008, edited by Jaynie Anderson, Melbourne 2009, pp. 765-768.

<sup>[20]</sup> Thanks to Sigrid Ruby for this important tip.

<sup>[21]</sup> Compare Peter Geimer: Derrida ist nicht zu Hause.  Begegnungen mit Abwesen-den, Hamburg 2013, p. 17.

## Friedrich Meschede – Markus Karstiess: With the Eyes of the Earth

On October 15th, 1969, Robert Smithson arranged for an action to take place in an old stone quarry south of Rome: a truck poured viscous asphalt onto a heap of waste rock, for the pasty mass to find its way through the ridges of the slope, like a volcanic eruption. The result is well-known, as this was the action *Asphalt Rundown* by Smithson, of which there was just one iconic photo for many long years: it was the original motif for the well-known poster of the exhibition held at Galleria L'Attico Roma, and it has hung in the artist's New York loft ever since. Having been familiar with this poster of the action for many years, Markus Karstiess started a search for evidence in 2014, in which he ascertained the location of the pour and investigated whether anything — and, if so, what exactly — still remained in 2014 of the 1969 action. The quarry, or rather, the place now repurposed as a rubbish tip, was found after only two days, since the invitation from that time pointed the way with a map. The tip, situated on an abandoned industrial site, was already disused in Smithson's day, and so Karstiess was able to make the astonishing on-site observation that the contour of the pour was still discernible by the different types of vegetation on the slope. That is, distinct vegetation (grasses and wild plants) can be seen to be growing in those places where the ground had been sealed by the mass of asphalt in 1969. The image of the action, the same as the image for the poster, has remained for decades as a grown imprint, one made easily recognizable when known about and deliberately searched for, causing it to pop out from the earth. Through this imprint, the landscape bears a visual mark of remembrance, a phenomenon also known and exploited in the preservation of field monuments. In that context, by means of aerial photos, it is possible to locate, on the basis of changes in the ground discernible from the vegetation, the outlines of old fortifications, places of settlement, etc., which can then lead to excavation where appropriate.

Karstiess adopts a similar approach; he removes the uppermost layer of sod, digging out layers of soil, and finds clumps of asphalt originating from the action in the past. In this way he becomes the archaeologist of a contemporary art that was avant-garde in its day, and can perhaps be described for that same reason as contemporary in a double sense of the word, since the discovery of the remnants of asphalt today makes the action in the past re-emerge in a contemporary context. Karstiess takes clumps of asphalt into his studio, later into the gallery, and shows the material originating near Rome in an exhibition context far away from its place of discovery, using ceramic apparatuses for display purposes. What Smithson pursued with his concept of site/non-site, and realized in the gallery with cartographic views of the place of discovery in combination with samples of stone, appears in Karstiess's work as an informal configuration of found asphalt and ceramic base figure; and, in place of the maps is the film in which Karstiess documented his excavation activity.

In addition, Karstiess creates the sculptural *Scholar's Rocks*, in which the process behind the action is made vivid. Asphalt becomes liquid when heated and, when cooled, it generates bizarre, rigid forms as long as it is not rolled out into a flat surface for its customary use in road construction. Here parallels to Karstiess's ceramic works can be seen. The process of firing is also of decisive importance in the production of ceramics — the transformation of soft, malleable clay into a stable, hard object — and this process of firing involves imponderables. It is this very aspect that interests Karstiess and creates an elective affinity to Smithson: the fascination with processes which, once set in motion, take on a life of their own in a certain sense, and trigger the generation of form from the structural consistency of the starting material, which is basically uncontrollable. The monumentality of Smithson's works is reflected in the chance

formations of the Scholar's Rocks and in the detail of the found objects, emphasised still more by the ceramic frame. The isolated part stands for the whole. The double emergence of form in asphalt and ceramics appears to have come about through reciprocal influence; we believe we can see the fluid and the solid simultaneously before us. The processes of development have become an inner moment of the sculptures to such a high degree and, through this, the found pieces are made even more independent of place.

So, what was Karstiess searching for? The place was easily discerned and, once found, it would have been sufficient to document this achievement photographically — for example, the artist on the cliff above the tip where the truck once stood. At the same time, as physical pieces of evidence, the recovered and translocated clumps of asphalt increase the myth of an action occurring long in the past, which had such far-reaching influence as an image that Karstiess was driven to a kind of recapitulation 45 years later. Smithson's action was illegal and took place on only one occasion, without the public being present. In this way, its image could become the epitome of artistic action. Smithson wanted to see for himself how asphalt flows; indeed, in the case of all his so-called flows he was concerned with the visual fascination of material's uncontrollable behaviour once it is made to flow.

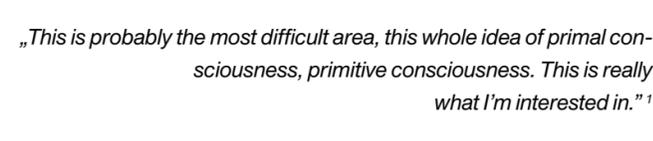
Such flow is synonymous with the sculptural process which, once triggered, develops a law of its own, incalculable in advance. The image of the asphalt flowing down the slope was interpreted as Smithson's response to the abstract expressionism of Franz Kline, for example, or to Jackson Pollock's "dripping". I would like to see it, by contrast, from the perspective of the sculptor attempting to fathom the possibilities of a material and regarding landscape itself as a form for casting. Looking at the photographs from that time, it is striking that the texture of the entire slope to the left and right of *Asphalt Rundown* displays traces of flow or, rather, of erosion. Every rainfall flushed out furrows and so contributed to the relief-like morphology of the slope. That is already a plastic starting point, where the weathering processes have had an impact on formation. If we take into account Smithson's fascination with volcanos and volcanic eruptions as well (Rome lies north of Vesuvius, where he wanted to realize a work using sulphur), the choice of asphalt is explained by the fact that it has a magma-like quality: in a hot state it flows, later creating a "rock formation" in the cold state, whose shape is unforeseeable.

The qualities of the material with respect to its consistency and the thermic conditions in its hardening fascinate(d) both Smithson and Karstiess. The unusual title of the work by Karstiess may be explained by this fact, or even derive from it. *With the Eyes of the Earth* is the title of his film, in which the assumption is made that the earth has an eye with which it can see. And so, quarries, volcanic craters, etc. enable insights into the earth but, according to the understanding of Karstiess's work's title, these rifts themselves are also looking at us. *With the Eyes of the Earth* therefore refers to the concept of *Weltanschauung* (world view), a term coined by Immanuel Kant which implies that the world constantly needs re-discovering, both rationally and emotionally, as well as being conquered afresh. Since German Romanticism, the right to individual experience and the diversity of such insight is founded in this polarity, which motivates the change of perspective in the title chosen by Markus Karstiess. That is what he was searching for. And he found it.

(This text has been written for the exhibition "Remembering Landscape", Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2018)

## Sylvia Metz

### – ein künstlerischer Dialog zwischen Markus Karstieß, Robert Smithson und Claudio Abate

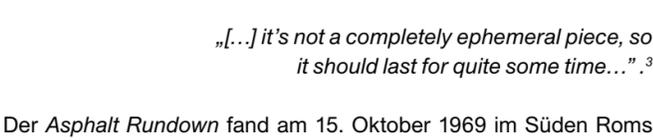


In der von ihm konzipierten Ausstellung *Was die Erde sieht* betreibt Markus Karstieß das, was mancherorts gerne als *artistic research* bezeichnet wird – ein Begriff, der dem Künstler selbst nicht sonderlich gefällt. Anders ausgedrückt hält Karstieß in seiner Ausstellung seine persönliche Suche nach dem fest, was von Robert Smithsons *Asphalt Rundown* (1969), der sich in Rom befindet, übrig geblieben ist. Zugleich tritt Karstieß als Künstlerkurator und auch Ausstellender auf und vermischt so, nicht zum ersten Mal<sup>2</sup>, verschiedene inhaltliche wie konzeptionelle Ebenen miteinander. Dies verweist bereits auf sein vielschichtiges künstlerisches Werk. Nähert man sich diesen unterschiedlichen Schichten, so sehen wir zunächst die Ausstellung selbst, die wiederum aus diversen sichtbaren wie unsichtbaren Einzelkomponenten besteht. Dazu gehört, neben der Erforschung des Originalschauplatzes in Rom, auch die Präsentation von Claudio Abates Fotografie-Serie des *Asphalt Rundown*, die erstmals vollständig gezeigt wird.

Ebenfalls Teil der Ausstellung sind vorbereitende Aufzeichnungen von Gesprächen mit Menschen, die damals beim *Asphalt Rundown* zugegen waren, wie der Galerist Fabio Sargentini und Claudio Abate, die Fotos von Abate, die während der Aktion und der parallelen Ausstellung Smithsons in der Galleria L'Attico entstanden sind, Ephemera, wie das Plakat und die Einladungskarte der Galerie, aber auch das Aufsuchen und Ausgraben des *Asphalt Rundowns* selbst.

Karstieß thematisiert offen die Frage nach dem Umgang mit Smithsons Erbe. In seinem Film *Was die Erde sieht* (2014), der den gleichen Titel trägt wie die Ausstellung, läuft Karstieß über den Abhang, an dem der *Asphalt Rundown* stattfand, sucht sich einige Stellen aus, die aufgrund der Fotografien von damals aller Wahrscheinlichkeit nach noch mit Asphalt bedeckt sein sollten und beginnt mit einer Schaufel, das Gras und die Erde dort abzutragen.

Wir sehen hier die Erforschung der eigenen künstlerischen Quellen, es ist eine Huldigung und zugleich Zerstörung einer Ikone, welches in einem die Zeit überdauernden Dialog mündet; es ist auch ein physisches und psychisches Abarbeiten an den eigenen Wurzeln. In einer Szene liegt Karstieß erschöpft auf dem Rücken, die Sonne scheint, es sind 40 Grad und er muss innehalten, sonst bekommt er einen Sonnenstich. Es gibt wohl nur wenige künstlerische Momente, die so ehrlich sind, wenn es um die Auseinandersetzung mit den eigenen Urvätern geht.



Der *Asphalt Rundown* fand am 15. Oktober 1969 im Süden Roms statt und ist Robert Smithsons erster *flow*.<sup>4</sup> Das Konzept der *flows* sah vor, flüssiges industrielles Material Abhänge hinunter fließen zu lassen. Zu dem römischen Projekt wurde Smithson von Sargentini eingeladen, beide hatten sich wenige Monate zuvor in New York kennengelernt. In ihrem ersten gemeinsamen Gespräch hatte Smithson spontan die Idee, ein Projekt mit Vulkangestein aus der Gegend von Neapel, möglicherweise aus Herculaneum, oder mit schwefelhaltigen Thermalquellen aus der Nähe der an der Riviera gelegenen Küstenstadt Ansedonia zu realisieren.<sup>5</sup> Doch vier Skizzen des Projektes, die auf den 4. und 5. Oktober 1969 datiert sind, zeigen ein verändertes Konzept.<sup>6</sup>

Die signierten Entwürfe zeigen zwei Projekte: auf der ersten Skizze ist die Installation *Mirror Project for Italy* zu sehen, welche für den Innen- und Außenraum der Galleria L'Attico konzipiert wurde. In den Galerieräumen sollten an drei Orten Spiegel aufgestellt und gemeinsam mit Schlamm, Erde, Sträuchern, Stöcken und zerbrochenem Fensterglas installiert werden. Zu sehen ist auch ein Becken mit Spiegeln und Vulkanasche, das in der später tatsächlich realisierten Ausstellung weggefallen ist. Stattdessen wurden zwei parallel verlaufende Schlammreihen mit senkrecht darin stehenden Spiegeln sowie ein an der Wand angelehnter Spiegel, ebenfalls im Schlamm stehend, ausgeführt, wie auf Claudio Abates Fotografien der Ausstellung dokumentiert ist. Vom Außenbereich der Galerie sind keine Fotografien erhalten, auf der Skizze sind dafür jedoch Handlungsanweisungen Smithsons sowie ein an die Hauswand angelehnter Baum mit Spiegeln zu erkennen. Erwähnt sind vier Sites in Italien, für die Material gesammelt werden soll und Smithson weist ausdrücklich darauf hin, dass die Arbeiten nach der Installation fotografiert werden sollen.

Die anderen drei Skizzen beziehen sich auf den *Asphalt Rundown*. Auf dem ersten Blatt ist ein LKW zu sehen, der auf einem Hügel steht und heißen Asphalt ausschüttet, der den Abhang hinabläuft. Die zweite Skizze zeigt die Anfahrtssituation für den LKW und die genaue Lage am Hügel, wo der Asphalt ausgeschüttet werden soll. Auf der letzten Zeichnung ist ein geparkter, an amerikanische Trucks erinnernder LKW zu sehen, aus dem der Asphalt abgelassen wird. Alle drei Zeichnungen sind beschriftet und sie entsprechen dem später ausgeführten Projekt.

Wie sich Sargentini erinnert, war Smithson von Beginn an weniger an einer Arbeit im Innenraum interessiert und wollte ein Projekt in der freien Natur realisieren. Der Galerist bestand jedoch auf einer Innenraumarbeit. Die Gründe dafür waren in der Tatsache zu sehen, dass es sich bei dem *Asphalt Rundown* um ein Werk handelte, welche im Anschluss ausschließlich über die Fotografien Abates verkauft werden konnte. Sargentini wollte aber auch in der Galerie ein Werk von Smithson selbst zeigen können und bestand deshalb auf die Installation. Nachdem es schwierig war, in Neapel einen geeigneten Ort für Smithsons Ideen zu finden, schlug Sargentini dem Künstler vor, den *Asphalt Rundown* in der Nähe von Rom zu realisieren.<sup>7</sup>

Das Gebiet, auf dem der *Asphalt Rundown* verwirklicht wurde, liegt westlich der Via Laurentina und südlich des Grande Raccordo Anulare (GRA), dem römischen Autobahnring, der die Innenstadt umgibt. Es ist ein vergessenes Stück Land, welches im Süden von dichten, meterhohen Grasflächen und hohen Sicherheitszäunen einer Neubausiedlung abgegrenzt wird. Ein Trampelpfad führt in das verlassene Areal eines ehemaligen Kieswerks. Auf dem Gelände liegt Müll und Gerümpel, hinter Büschen und Bäumen versteckt ist sogar ein aus Matratzen, Zelten und allerlei Blechutensilien zusammengestelltes und verlassen wirkendes Camp zu sehen. Das ist der Ist-Zustand, in dem Karstieß sich im August 2014 auf die Suche nach dem *Asphalt Rundown* begab. In seiner Hand haltend: ein Foto von Abate und ein zehn Jahre altes Bild aus dem Internet, das den Hang des *Asphalt Rundown* zeigte und die Bildunterschrift trug „First image since 1969“.

Karstieß war von Juli bis September 2014 Stipendiat der Deutschen Akademie Rom Casa Baldi in Olevano Romano. Schon seit seinem Studium hat er sich mit Smithson beschäftigt. Eine entscheidende Zuspitzung erfuhr sein Interesse, als er etwa vor zehn Jahren eben jenes Bild im Internet entdeckte, das einen verwitterten und verlas-

senen Ort zeigte und welches in ihm den Wunsch auslöste, mit dem *Asphalt Rundown* zu arbeiten. Durch das Stipendium wurde diese Idee konkret.

Das Auffinden des Originalschauplatzes gestaltet sich für Karstieß schwieriger als gedacht, das Gelände ist stark verwittert und sieht schließlich nach 45 Jahren nicht mehr aus, wie auf den Fotos. Die verschiedenen Abhänge sind abwechselnd von Natur und Gerümpel überwuchert und hier kümmert sich Niemand um Smithsons Werk. Am zweiten Tag wird Karstieß fündig: Von dem massiven Asphalt, der sich auf Abates Fotos über den Abhang ergießt, sind nur noch Fragmente, meist unter der Erde erhalten. Teilstücke werden von abgesplitterten Zwischenräumen umgeben. Das Gelände ist zu unwegsam, um überall zu suchen, doch die Stichproben sind eindeutig, hier hat Smithson vor fast einem halben Jahrhundert seinen *Asphalt Rundown* inszeniert.

Ein Lastwagen voll mit heißem Asphalt wurde damals über dem Abhang des Kieselsteinbruchs entleert. Dazu fuhr der LKW bis an die Kante der Halde heran, so dass der Asphalt direkt auf den Kiesbruch hinunter fließen konnte. Somit war von Smithson nur die Fließrichtung vorgegeben, die Form, die sich der Asphalt suchte, wurde jedoch vom Untergrund, also dem Geröll und der Geschwindigkeit, mit der das Material erkaltete, definiert. Prozesse wie dieser, der die Entropie künstlerisch artikulierte und so zu einem Sinnbild für den umkehrbaren Übergang des geordneten Zustands in einen ungeordneten wurde, bildeten in den 1969/70er Jahren einen Schwerpunkt in Smithsons Œuvre.

Beim *Asphalt Rundown* wurde das Material zu einer Außenhaut, an deren Unterseite sich ein Abdruck des Gesteins befand und welche dieses zugleich versiegelte. Dieses freie Fließen und die nicht intendierte Form evozieren natürlich sofort Assoziationen zu Jackson Pollocks *Drippings* und zugleich muss betont werden, wie sehr sich Smithsons Arbeit von diesen unterscheidet: Bei Smithsons Arbeiten und ganz besonders beim *Asphalt Rundown*, haben wir es mit einem Grenzgebiet aus Architektur, Skulptur und Malerei zu tun.

 „Interfuit“.<sup>8</sup>

In den späten sechziger und beginnenden siebziger Jahren arbeitete Abate eng mit der Galleria L’Attico zusammen. So fotografierte er 1969 beispielsweise Jannis Kounellis *Pferde* in der Galerie und war bei den meisten Ausstellungen der Arte Povera-Bewegung als derjenige Fotograf zugegen, der die Aktionen und Werke aufnehmen durfte. Er genoss sowohl das Vertrauen der anderen Künstler wie auch dasjenige Sargentinis und war daher prädestiniert dafür, Smithsons Werk zu fotografieren. Die ganz und gar illegale Aktion – es gab keinen offiziellen Antrag beim Kieswerk oder der Stadt Rom, den *Asphalt Rundown* betreffend – war auch mit Abate vorher nicht abgesprochen und dieser wurde am Morgen des 15. Oktober 1969 kurzerhand von Sargentini aus dem Bett geklingelt, samt Kaffee und Kamera von Sargentini in dessen Auto verfrachtet und zum Kieswerk gefahren.<sup>9</sup> Die Schwierigkeit, die sich Abate bei künstlerischen Aktionen dieser Art gegenüber sah, war ein Foto herzustellen, welches das „(…) Werk vollständig zusammenzufassen vermochte, weil meist nur ein einziges Bild von der Arbeit zurückbleibt und dieses notgedrungen die definitive Photographie des Werkes sein muß: der Künstler muß sie anerkennen und gutheißen, als wäre sie von ihm selbst.“<sup>10</sup>

Das Foto fungiert dann als Erinnerung an ein Ereignis, ist Dokumentation und Kunstwerk zugleich und als solches hat es zwei Eltern: Den Künstler der Aktion, in diesem Fall Smithson, und Abate. Der Fotograf entscheidet, was für die Nachwelt übrig bleibt, an was sich nachfolgende Generationen erinnern werden, wenn sie über Smithsons *Asphalt Rundown* sprechen. Diese Bilder überdauern Zeit und

Raum, sie repräsentieren den Kern des Geschehens und sie werfen die Fragen auf, wie z.B. Wo ist der LKW, den wir auf den Fotos des *Asphalt Rundown* sehen heute?<sup>11</sup> Smithson, wie auch andere Künstler der Land Art, hat sich in ein Abhängigkeitsverhältnis begeben und er weiß um die Bedeutung des Fotos, das die Aktion überdauert, wie auch die bereits erwähnten Anmerkungen auf der Skizze zu Mirror Project for Italy belegen.<sup>12</sup> Im Unterschied zu Künstlern wie Michael Heizer, der ein ambivalentes Verhältnis zur Fotografie seiner Land Art Werke hatte, bindet Smithson die Bildmedien in das theoretische Konzept seiner Arbeiten ein.<sup>13</sup> Im Falle des *Asphalt Rundowns* lässt Smithson die Aktion zusätzlich zu Abate auch von seiner Lebensgefährtin Nancy Holt fotografieren und von Robert Fiori filmen. Der Film wird später mit den anderen beiden flows aus Chicago und Vancouver zusammengeschnitten.<sup>14</sup>

*„When you see a rainbow, you’re seeing something completely subjective. You see it at a certain distance as if stitched on to the landscape. It isn’t there. It is a subjective phenomenon. But nonetheless, thanks to a camera, you record it entirely objectively. So, what is it?“<sup>15</sup>*

In seiner Ausstellung *Was die Erde sieht*, diesem Gesamtkunstwerk bestehend aus unterschiedlichsten Materialien, Medien und Zuständigkeitsbereichen, inszeniert Karstieß eine Reise in sein eigenes Inneres. Seine Auseinandersetzung mit Smithson stellt die Erforschung der eigenen Quellen dar und ist ein Abarbeiten an einem künstlerischen Superhero, der ihn schon lange in Besitz genommen und fasziniert hat, der in seinem Kopf hängen geblieben ist, wie ein immer wiederkehrender Songtext. Betrachtet man die Komplexität dieser Ausstellung, so scheint es fast als hätte der *Asphalt Rundown* Karstieß gefunden und nicht umgekehrt. Es wirkt geradezu folgerichtig, dass es ausgerechnet Karstieß ist, der sich mit diesem verlassenen römischen Hügel beschäftigt und die Spuren des 15. Oktober 1969 aufgreift, zusammenführt und – wie es Ulf Stolterfoht sagte – „zu Ende bringt“.<sup>16</sup>

Karstieß und Smithson verbindet besonders das Interesse an dem Ursprünglichen, an der Urmaterie und den damit verbundenen Urerfahrungen. Im selben Jahr, in dem er den *Asphalt Rundown* erschaffen hat, besuchte Smithson mehrere prähistorische Orte, wie beispielsweise Stonehenge.<sup>17</sup> Beide, Smithson und Karstieß, interessieren sich für entropische Prozesse, die nicht selten Teil ihrer Werke werden, so wie beim *Asphalt Rundown*. Asphalt faszinierte Smithson als Material im festen und auch im flüssigen Zustand. Als Smithson 1969 eine Exkursion mit Bernd Becher zu den Schlackehalden des Ruhrgebiets unternahm,<sup>18</sup> fand er ein Stück Asphalt, das er sogleich als *Asphalt Lump* betitelte und später in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf ausstellte. Auch Karstieß hat sich entschlossen, Asphaltstücke zu verarbeiten, eben jene, die er von Smithsons *Asphalt Rundown* mitgenommen hat. Er hat Abgüsse des Asphalts gemacht und sie in neue Arbeiten überführt, wie in der Skulptur *Down is up* (2014) zu sehen ist.

In den ebenfalls von Karstieß neu konzipierten Scholar’s Rocks spannt er zudem einen weiteren Bogen, nämlich zu jener jahrtausendealten Tradition von geformten Steinen, die in kunstvoll angelegten asiatischen Gärten stehen und die bereits seit der frühen Song Dynastie (960-1279) überliefert sind. Diese Steine wurden auf natürliche Weise durch Erosionsprozesse geformt und nur teilweise von Menschenhand weiter bearbeitet. Sie erinnern oft an Landschaften, Tiere, menschliche Figuren oder Fabelwesen und dienten Gelehrten als Studienobjekte. Ein Aspekt hat Karstieß, der während eines Aufenthaltes in Japan im Jahr 2002 mehrere Scholar’s Rocks gesehen hat, besonders an den Steinen fasziniert: In ihrer Kleinheit symbolisieren sie ein großes Gebirge oder das Meer, sie stehen in ihrer Modellhaftigkeit für das Monumentale. Diese Eigenschaft vergleicht

Karstieß wiederum mit Smithson, welcher die Geste von Pollocks *Drippings*, die im Kleinen monumental ist, ins wirklich Monumentale überführt hat, indem Smithson den Asphalt über den Abhang laufen ließ.

Nun aber, wo der *Asphalt Rundown* entropisch zerbröselt ist, verschwindet dieses Monumentale wieder. Wie in den alten Scholar’s Rocks wird in Karstieß’ Variante das Große erneut in der Miniatur handhabbar, im wahrsten Sinne des Wortes. Wer sich in diese philosophische Grundhaltung hineinfallen lässt, erlebt im Kleinen dieselbe Monumentalität, wie im Großen: „Man kann sie in die Tasche stecken oder aufs Regal stellen, da ist alles drin. Das Meer und das Gebirge“, sagt Karstieß über seine *Scholar’s Rocks*. Hierin liegt bereits ein Teil des Ikonischen der Arbeit begründet: Karstieß gelingt es, in Form des keramischen, unteren Teils seiner *Scholar’s Rocks*, dem mineralischen Material, die Stücke von Smithsons *Asphalt Rundown* zu fassen. Irgendwie waren alle Bestandteile dieser Werke einmal mineralisch und sind nun verändert, tragen sich gegenseitig und können sogar bei Bedarf wieder getrennt werden.

Ist das nun Blasphemie? Hat Karstieß Smithsons Arbeit zerstört – oder gar gerettet? Wie geht man mit einer Smithson-Arbeit um, die von der Natur zurückerobert und von der Gesellschaft, die sie umgibt, vergessen wurde? Soll sie freigelegt und den Kunstpilgern zugänglich gemacht werden, wie es bei Smithsons *Spiral Getty* (1970) der Fall ist? Oder reichen die Fotografien, die Abate vom *Asphalt Rundown* gemacht hat? Hätte Smithson gewollt, dass Karstieß den *Asphalt Rundown* nach 45 Jahren sucht und uns durch eine eigene Arbeit und Ausstellung dazu erneut ins Gedächtnis ruft?<sup>19</sup>

Einerseits wird durch Karstieß und seiner Entnahme des Materials faktisch ein ikonisches Werk zerstört, sofern das Werk als Teil des Künstlers aufgefasst wird, ist es sogar ein Angriff auf Smithson selbst. Doch es bei dieser Interpretation zu belassen, griffe viel zu kurz und würde weder Smithson noch Karstieß gerecht, die ja beide in ihrer künstlerischen Position eine archaische Radikalität geradezu einfordern. Das ikonische Moment des *Asphalt Rundown* ist doppelbödig angelegt: Es handelt sich um ein sehr bekanntes Werk Smithsons, welches wir aber nicht als aufsuchbare Land Art, sondern ausschließlich visuell vermittelt kennen und kennenlernen können. Zwar gilt dies auch in Bezug auf andere Arbeiten Smithsons, aber wir könnten hinfahren und sie in situ anschauen. Vor diesem Hintergrund hat das Ikonische eine besondere Qualität, es gibt nur das 1969 festgehaltene visuelle Material. Erst Karstieß macht uns den *Asphalt Rundown* wieder zugänglich und setzt beim Material an.<sup>20</sup> Karstieß’ Projekt sollte daher vielmehr als künstlerischer Dialog mit einem Kollegen begriffen und als Abschluss des entropischen Prozesses verstanden werden, den Smithson begonnen hat. Dem würde Smithson vielleicht entgegen halten, dass es kein Anfang und kein Ende gibt, wer weiß. Das, worum es beiden Künstlern geht, ist die Materialisierung des Unkontrollierbaren und Ursprünglichen. Die Form spielt dabei keine große Rolle. Diese Asphaltklumpen, die ihren Weg als mineralische Kiesel, später als industrielles Material begonen haben und bei Karstieß nun einen weiteren Prozess durchlaufen, werden zu *Bedeutungsträgern* und verweisen auf eine vergangene Zeit, einen verstorbenen Künstler und dessen Intentionen.<sup>21</sup> Dadurch wird der Dialog möglich, für den es letztlich irrelevant ist, wer real wann gelebt hat. Selbst die Ausdeutung und Interpretation der Werke kann nur einen untergeordneten Status haben, denn die Klammer, die Karstieß spannt, geht direkt zurück bis nach Mesopotamien und sprengt damit jeden festlegbaren, absoluten Deutungsrahmen – und auch das gehört zum Konzept und greift die variable Form des Materials auf. Karstieß kreiert mit *Was die Erde sieht* einen Raum, der sich zwischen dem Realen und dem Imaginären bewegt – und auch zwischen der Vergangenheit und der Zukunft.

(Die Autorin war während der Ausgrabung anwesend.)

<sup>[1]</sup> Robert Smithson zitiert nach: „Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson“ [1969-70], in: Jack Flam (Hg.):  Robert Smithson. The Collected Writings, Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 196-233, hier S. 207.

<sup>[2]</sup> Markus Karstieß hat zwischen 2008 bis 2012 zusammen mit Christian Freudenberger das künstlerische Programm des Kunstvereins Schwerte verantwortet und mit Doris Krystof die Ausstellung Solitärengemeinschaft konzipiert, die von Februar 2010 ein Jahr lang Teil der Sammlungsneupräsenation Silent Revolution des K21 in Düsseldorf war.

<sup>[3]</sup> Robert Smithson zitiert nach: „Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson“ [1969-70], in: Jack Flam (Hg.):  Robert Smithson. The Collected Writings, Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 196-233, hier S. 225.

<sup>[4]</sup> Zwei weitere flows folgten, in denen Smithson im November 1969 in Chicago Beton (concrete pour) und im Dezember 1969 in Vancouver, Kanada, Kleber (glue pour) Abhänge hinunter fließen ließ.

<sup>[5]</sup> Gespräch mit Fabio Sargentini am 15.12.2014. Siehe auch: Ausst.Kat. L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, MACRO Museo d’Arte Contemporanea Roma, Milano 2010, S. 87-89.

<sup>[6]</sup> Abgebildet in: Ausst.Kat. L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, MACRO Museo d’Arte Contemporanea Roma, Milano 2010, S. 93-95.

<sup>[7]</sup> Gespräch mit Fabio Sargentini am 15.12.2014.

<sup>[8]</sup> Roland Barthes bezeichnet den Inhalt des Denkens der Photographie als „Es-ist-so-gewesen“ und als das „Unveränderliche“. Stellvertretend benutzt er den lateinischen Begriff „interfuit“, der meint „(…) das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt […] liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschlossen.“ Siehe: Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt 1985, S. 87.

<sup>[9]</sup> Gespräch mit Claudio Abate am 08.12.2014 und mit Fabio Sargentini am 15.12.2014.

<sup>[10]</sup> Claudio Abate, in: Ausst. Kat. Kunst und Photographie. Italienische Kunst von 1960 bis 1980, Frankfurter Kunstverein, 1989, S. 15.

<sup>[11]</sup> Vgl. Walter Guadagnini, „Der Photograph und das Kunstwerk“, in: Ausst.Kat. Kunst und Photographie. Italienische Kunst von 1960 bis 1980, Frankfurter Kunstverein, 1989, S. 7-12, hier S. 11.

<sup>[12]</sup> Vgl. zur Thematisierung der Abhängigkeit der den Galerieraum verlassenden Künstler von der fotografischen Dokumentation: Karlheinz Lüdeking, Grenzen des Sichtbaren, München 2006, S. 239; vgl. zur Frage der Bedeutung der Fotografie in der Land Art siehe: Samantha Schramm: Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, bes. S. 106-138.

<sup>[13]</sup> Vgl. Samantha Schramm: Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, hier S. 110-111.

<sup>[14]</sup> Der Film Rundown (1993) von Robert Fiori ist abrufbar unter http://www.robertsmithson.com/films/films.htm (zuletzt abgerufen am 14.10.2018).

<sup>[15]</sup> Jaques Lacan zitiert nach Willy Apollon (Hg.): Lacan, Politics, Aesthetics, Albany 1996, S. 290.

<sup>[16]</sup> Während der Präsentation der ersten Fassung des Filmes Was die Erde sieht (2014) auf der Abschlussausstellung der Casa Baldi-Stipendiaten in Olevano Romano am 18.09.2014 sagte sein Mitstipendiat und Schriftsteller Ulf Stolterfoht zu Karstieß: „Es hat wohl Dich gebraucht, um die Arbeit [den Asphalt Rundown] zu Ende zu bringen.“

<sup>[17]</sup> Vgl. zu Smithson und anderen Land Art Künstlern und deren Interesse an prähistorischer Kunst: Samantha Schramm: Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site, Berlin 2014, zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, bes. S. 32-38.

<sup>[18]</sup> Vgl. Philip Ursprung, Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art, München 2003, S. 312.

<sup>[19]</sup> Zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit Robert Smithons Spiral Getty, der Reduktion der Erdarbeit auf photographische Werke und deren Reflektion durch Smithson selbst siehe: Chris McAuliffe: „Pilgrimage und Periphery. Robert Smithson’s Spiral Getty and the Discourse of Tourism“, in: Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceeding of the 32nd International Congress in the History of Art, The University of Melbourne, 13-18 January 2008, edited by Jaynie Anderson, Melbourne 2009, S. 765-768.

<sup>[20]</sup> Ich danke Sigrid Ruby für diesen wichtigen Hinweis.

<sup>[21]</sup> Vgl. Peter Geimer: Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden, Hamburg 2013, S. 17.

## Friedrich Meschede – Markus Karstieß: *Was die Erde sieht*

Am 15. Oktober 1969 ließ Robert Smithson eine Aktion in einem Steinbruch für alte Pflastersteine südlich von Rom ausführen: Ein Lastwagen goss zähflüssigen Asphalt über einer Halde aus, sodass die teigige Masse sich, einem Vulkanausbruch gleich, ihren Weg durch die Rinnen des Abhangs suchte. Das Ergebnis ist bekannt, es handelt sich um die Aktion *Asphalt Rundown* von Smithson, von der es lange Jahre nur dieses eine ikonische Foto gab, das dem berühmten und seit jener Zeit auch im New Yorker Loft des Künstlers hängenden Ausstellungsplakat der Galleria L'Attico Roma als Motivvorlage diente. In langjähriger Vertrautheit mit diesem Aktionsplakat startete Markus Karstieß 2014 seine Spurensuche, bei der er den Ort der Schüttung ausfindig machte und auskundschaftete, ob und, falls ja, was von der 1969 stattgefundenen Aktion im Jahr 2014 noch übrig geblieben war. Der Steinbruch bzw. der zur Müllhalde umfunktionierte Ort war nach zwei Tagen gefunden, wies doch die Einladungskarte von damals den Weg mittels einer Landkarte. Die Halde, auf einem stillgelegten Industriegelände gelegen, wurde schon zu Smithsons Zeit nicht mehr benutzt, und so konnte Karstieß vor Ort die erstaunliche Beobachtung machen, dass sich am Hang an der Art der Vegetation die Kontur der Schüttung abzeichnete. Das heißt dort, wo der Boden durch die Asphaltmasse 1969 quasi versiegelt worden war, wachsen heute andere Gräser und wilde Kräuter als in der Umgebung der Schüttung. Das Bild der Aktion, das schon Bild für das Plakat gewesen war, ist als jahrzehntelang gewachsener Abdruck erkennbar, wobei vor allem das Wissen und die gezielte Suche nach ihr die Schüttfigur unmittelbar aus dem Erdreich auftauchen lässt. Die Landschaft trägt also ein bildhaftes Erinnerungsmal ein Phänomen, das auch in der Bodendenkmalpflege bekannt ist und genutzt wird. Mittels Luftaufnahmen werden hier anhand von Veränderungen des Bodens, die sich an der Vegetation ablesen lassen, Grundrisse alter Festungsanlagen, Siedlungsstätten etc. lokalisiert, was dann gegebenenfalls zu Grabungen führt.

Karstieß geht ähnlich vor, er nimmt die oberste Grasnarbe ab, entfernt Bodenschichten und findet Asphaltklumpen, die von der damaligen Aktion stammen. So wird er zum Archäologen einer zeitgenössischen Kunst, die damals Avantgarde war und vielleicht deshalb als zeitgenössisch im doppelten Wortsinn bezeichnet werden kann, weil das heutige Auffinden der Asphaltreste die Aktion von damals gegenwärtig werden lässt. Karstieß bringt Klumpen von Asphalt in sein Atelier, später in die Galerie, und zeigt das aus der Nähe von Rom stammende Material mittels keramischer Präsentationsvorrichtungen im Ausstellungskontext weit entfernt vom Fundort. Was Smithson mit seinem Konzept von site/non-site verfolgte und in der Galerie mit kartografischen Ansichten vom Fundort im Verbund mit Gesteinsproben verwirklichte, erscheint im Werk von Karstieß als ein informelles Gebilde aus gefundenem Asphalt und keramischer Sockelfigur. Und an die Stelle der Karten tritt der Film, mit dem Karstieß seine Grabungstätigkeit dokumentiert hat.

Darüber hinaus hat Karstieß die skulpturalen Scholar's Rocks geschaffen, in denen der zugrunde liegende Prozess Anschaulichkeit gewinnt. Asphalt wird im heißen Zustand flüssig, erstarrt erkaltet zu bizarren Formen, so er nicht für seine gängigste Verwendung im Straßenbau zu einer Fläche ausgewalzt wird. Hier sind Parallelen zu den keramischen Arbeiten von Karstieß zu erkennen: Auch bei der Entstehung von Keramik, der Transformation von weichem, modellierbarem Ton in einen stabilen, harten Zustand, ist der Prozess des Brennens von entscheidender Bedeutung und dieser Brennprozess enthält Unwägbarkeiten. Genau dies ist es, was Karstieß interessiert und eine Wahlverwandtschaft zu Smithson herstellt: die Faszination für Prozesse, die, einmal ausgelöst, sich in gewisser Weise verselbstständigen und aus der strukturellen Konsistenz des Ausgangsmaterials heraus eine prinzipiell

unkontrollierbare Formbildung vollziehen. Die Monumentalität von Smithsons Arbeiten spiegelt sich in den zufälligen Formationen der Scholar's Rocks im Detail des Fundstücks und wird von der keramischen Fassung noch betont. Das isolierte Teil steht für das Ganze. Die doppelte Gestaltwerdung von Asphalt und Keramik scheint in wechselseitiger Beeinflussung vonstatten gegangen zu sein, man glaubt das Flüssige und Feste zugleich vor sich zu sehen, so sehr sind die Entstehungsprozesse zum inneren Moment der Skulpturen und dadurch die Fundstücke noch ortsunabhängiger geworden.

Nach was also hat Karstieß gesucht? Der Ort war leicht auszumachen, und, einmal gefunden, wäre es auch hinreichend gewesen, diese Eroberung zum Beispiel fotografisch zu dokumentieren, der Künstler an der Klippe zur Halde, wo einst der Lastwagen stand. Die geborgenen und translozierten Asphaltklumpen steigern indes als physische Belegstücke den Mythos einer lange zurückliegenden Aktion, die als Bild so weit gewirkt hat, dass Karstieß noch 45 Jahre später zu seiner Art der Rekapitulation getrieben wurde. Die Aktion von Smithson war illegal und fand einmalig unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Das Bild von ihr konnte so zum Inbegriff künstlerischen Tuns werden. Smithson wollte selbst sehen, wie Asphalt fließt, bei all seinen sogenannten flows ging es ihm um die visuelle Faszinationskraft unkontrollierbaren Verhaltens von Materie, sobald sie ins Fließen gebracht worden ist.

Solches Fließen ist Synonym für einen bildhauerischen Prozess, der, einmal ausgelöst, seine vorab nicht kalkulierbare Eigengesetzlichkeit entwickelt. Das Bild des den Abhang hinabfließenden Asphalts wurde als Smithsons Reaktion auf den abstrakten Expressionismus eines Franz Kline oder das Dripping von Jackson Pollock gedeutet. Ich möchte es hingegen aus der Perspektive des Bildhauers begreifen, der die Möglichkeiten des Materials zu ergründen sucht und, wie in diesem Falle, Landschaft selbst als Gussform begreift. Betrachtet man die Fotos von damals, so fällt auf, dass die Textur der gesamten Halde links und rechts von *Asphalt Rundown* Fließ- bzw. Erosionsspuren aufweist. Jeder Regen hat Furchen ausgespült und dadurch zur reliefartigen Morphologie der Halde beigetragen. Das ist bereits eine plastische Vorgabe, bei der Witterungsprozesse die Gestaltung erwirkt haben. Wenn man zudem die Faszination Smithsons für Vulkane und Vulkanausbrüche versteht, Rom liegt nördlich des Vesuv, an dem er eine Arbeit mit Schwefel realisieren wollte, erklärt sich die Wahl von Asphalt damit, dass dieser eine magmaartige Qualität besitzt: Im heißen Zustand fließt er, um im erkalteten Zustand eine in ihrer Gestalt nicht vorhersehbare Felsformation zu bilden.

Die Eigenschaften des Materials bezüglich seiner Konsistenz und der thermischen Bedingungen seiner Verfestigung faszinier(t)en Smithson wie auch Karstieß. Hieraus mag sich der ungewöhnliche Titel der Arbeit von Karstieß erklären oder gar herleiten lassen. *Was die Erde sieht* lautet der Titel seines Film, womit unterstellt wird, dass die Erde ein Auge besitzt, mit dem sie sehen kann. So gewähren Steinbrüche, Vulkankrater etc. zwar Einblicke in die Erde, aber im Verständnis des Werktitels von Karstieß sind es diese Klüfte selbst, die uns ansehen. *Was die Erde sieht* verweist somit auf den Begriff *Weltanschauung* ein Begriff, der von Immanuel Kant für die deutsche Sprache geprägt wurde und impliziert, dass die Welt stets aufs Neue rational und emotional entdeckt und immer wieder neu erobert werden muss. In dieser Polarität liegt seit der deutschen Romantik das Recht auf individuelles Erleben und die Vielfalt einer solchen Erkenntnis begründet, was den Perspektivwechsel im Titel von Markus Karstieß begründet. Das hat er gesucht. Und gefunden.

(Dieser Text entstand für die Ausstellung „Landschaft, die sich erinnert“, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2018)

Publikation / Publication

Was die Erde sieht / With the Eyes of the Earth

Robert Smithson, Claudio Abate, Markus Karstiess

edited by Markus Karstiess, Emanuele De Donno, Amedeo Martegani

Ausstellungen / Exhibitions

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen /

this publication is part of the exhibitions:

Was die Erde sieht

Smithson, Abate, Karstiess

VAN HORN, Düsseldorf

17.01. - 07.03.2015

Was die Erde sieht / With the Eyes of the Earth

Smithson, Abate, Karstiess

COLLI Independent Art Gallery, Roma

20.10. - 15.12.2018

Texte / Texts

Sylvia Metz (2014)

Friedrich Meschede (2018)

Lektorat / Proofreading

Sylvia Metz

Graham Watling

Bildnachweis / Copyright

© The Estate of Robert Smithson/VG Bild-Kunst, Bonn 2018

© Archivio Claudio Abate

© Markus Karstiess/VG Bild-Kunst, Bonn 2018

© Esther Kläs

Dank an / thanks to

Robert Smithson, Claudio Abate, Archivio Claudio Abate, Fabio Sargentini,

Dr. Joachim Blüher, Frank Boehm, Holt/Smithson Foundation, Esther Kläs,

Aleksandra Konopek, Sylvia Metz, Friedrich Meschede, Museum für Gegenwartskunst

Siegen, Rolf Pilarsky, VAN HORN Düsseldorf, Ansgar Wacker und / and

Deutsche Akademie Rom Villa Massimo

Edition

500

Printed in Italy, 2018

a+mbookstore edizioni, Milano

VIAINDUSTRIAE PUBLISHING, Foligno

Gefördert von / Supported by

Mit großzügiger Unterstützung von / With generous support of

Archivio Claudio Abate, Fabio Sargentini

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen /

Ministry of Culture and Science of the German State of North Rhine-Westphalia

Ministry of Culture and Science  
of the German State  
of North Rhine-Westphalia



Alle Werke in der Reihenfolge ihres Erscheinens / All works in the order of appearance

*Alle Fotografien wurden von Claudio Abate im Auftrag von Fabio Sargentini,  
am Tag des Asphalt Flows und in der Galleria L'Attico, gemacht /  
All photographs have been taken by Claudio Abate on behalf of Fabio Sargentini  
on the day the asphalt flow was made and in Galleria L'Attico.*

ROBERT SMITHSON

*Asphalt Rundown*

Oktober / October 1969

Cava di Selce, Galleria L'Attico, Roma

Fotografie / photography Claudio Abate

Courtesy Archivio Claudio Abate

Einladungskarte / Invitation Card

*Asphalt Rundown*

Oktober / October 1969

Offset Druck / offset print, 11,4 x 17,5 cm

Galleria L'Attico, Roma

Courtesy Galleria L'Attico, Roma

Plakat / Poster

*Asphalt Rundown*

Oktober / October 1969

Offset Druck / offset print, 68,3 x 99,6 cm

Galleria L'Attico, Roma

Fotografie / photography Claudio Abate

Courtesy Galleria L'Attico, Roma

*Zusätzlich zu Asphalt Rundown realisierte Smithson Spiegelarbeiten in der Galleria L'Attico /  
in addition to Asphalt Rundown Smithson realized mirror works inside Galleria L'Attico /  
Fotografie / photography Claudio Abate  
bisher unveröffentlicht / previously unpublished  
Courtesy Archivio Claudio Abate*

*Mirror Project for Italy*

Oktober / October 1969

Galleria L'Attico, Roma

Fotografie / photography Claudio Abate

Courtesy Archivio Claudio Abate

2 Skizzen für / 2 sketches for

*Asphalt Rundown* (Outdoors, Road to Asphalt Rundown)

je/ each 17 x 22 cm, 1969

Courtesy Galleria L'Attico, Roma

Skizze für / sketch for

*Mirror Project for Italy*

Bleistift auf Millimeterpapier / pencil on graph paper

30 x 43 cm, 1969

Courtesy Galleria L'Attico, Roma

Skizze für / sketch for

*Asphalt Rundown* (Parked truck)

je/ each 17 x 22 cm, 1969

Courtesy Galleria L'Attico, Roma

MARKUS KARSTIESS

*Was die Erde sieht*, 2014

Einkanal-Full-HD-Video, 12:55 Min. /

single-channel full HD video, 12:55 min.

*Was die Erde sieht II*, 2014 / 2018

Einkanal-Full-HD-Video, 74:25 min /

single-channel full HD video, 74:25 min.

*Scholar's Rock*, 2015

106 x 78 x 27 cm

Glasierete Keramik, Asphalt / glazed ceramics, asphalt

*Scholar's Rock*, 2018

92 x 65,5 x 12 cm

Keramik, Cadmiumglasur, Asphalt / ceramics, cadmium glaze, asphalt

*Scholar's Rock*, 2015

13,5 x 12 x 10 cm

Keramik, Lüsterglasur, Asphalt / ceramics, lustre glaze, asphalt

*Scholar's Rock*, 2018

40 x 25,5 x 5,5 cm

Glasierete Keramik, Asphalt / glazed ceramics, asphalt

*Scholar's Rock*, 2016

12 x 45 x 26,5 cm

Keramik, Lüsterglasur, Asphalt / ceramics, lustre glaze, asphalt

*Scholar's Rock*, 2016

43 x 32 x 10 cm

Keramik, Lüsterglasur, Asphalt / ceramics, lustre glaze, asphalt

*Scholar's Rock*, 2015

78 x 44 x 40 cm

Glasierete Keramik, Asphalt / glazed ceramics, asphalt

*Scholar's Rock*, 2015

62 x 45 x 11 cm

Glasierete Keramik, Asphalt / glazed ceramics, asphalt

Courtesy der Künstler / the artist und / and VAN HORN, Düsseldorf



ROBERT SMITHSON / CLAUDIO ABATE / MARKUS KARSTIESS  
Galleria Colli, Roma

Claudio Abate. Robert Smithson and Fabio Sargentini, 1969  
© Claudio Abate

a+mbookstore edizioni, Milano / VIAINDUSTRIAE PUBLISHING, Foligno