

GIUSEPPE GABELLONE

A FICTIVE GENEALOGY BRINGING TOGETHER SMITHSON AND GABELLONE

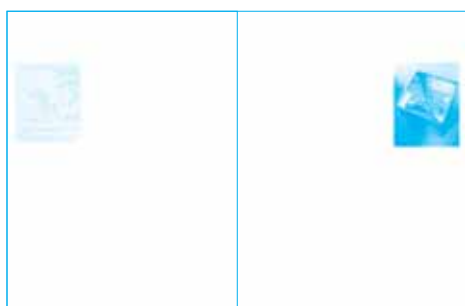
BY SABINE FOLIE, COMMENTED ON BY GIUSEPPE GABELLONE



pp. 130/131

1
Giuseppe Gabellone
Untitled, 2006
 Mirror, wood
 260 x 160 x 160 cm

2
Robert Smithson
Enantiomorphic Chambers, 1965



pp. 132/133

3
Robert Smithson
Three Works in Metal and Plastic, 1964

4
Robert Smithson
Four-Sided Vortex, 1965
 Stainless steel, mirror
 88.9 x 71.1 x 71.1 cm



pp. 134/135

5
Robert Smithson
Eliminator, 1964

6
Giuseppe Gabellone
Untitled, 2009

7
Giuseppe Gabellone
Untitled, 2006
 2 parts: digital print: 181 x 203 cm,
 LED structure: 100 x 145 x 35 cm

Untitled, 2006 (fig. p. 130)

Between 2006 and 2008, Gabellone was deeply involved with reflecting surfaces. He produced three mirror sculptures measuring 260 x 160 x 160 cm—dimensions that massively occupy the space and correlate in presence and proportion with the scale of the human body. The works are conceived for interaction with viewers. Because of the structures' pointed "tentacles," beholders feel almost threatened by these inorganic objects. Usually, they point in the direction of the person that is approaching them. The observing subject is bound to failure in the attempt to recognize him or herself in them. The gaze into the multiply fractured mirror surfaces refuses to produce a mirror image. We must therefore speak of a double refusal here.

With his enantiomorphic chamber experiments, Robert Smithson aimed at a similar deception of the optical rules of binocular viewing. Smithson designed two mirror constructions in the colors green/blue (the frames were blue, the mirrors green) as mirror-images and hung them next to one another (fig. p. 131). According to Smithson's "scientific" observation, the result was: "The chambers cancel out one's reflected image, when one is directly between the two mirrors."¹ Under point 5, Smithson continues:

The surface plane (fluorescent green) is behind the framing support (blue). One cannot see the whole work from a single point of view, because the vanishing point is split and reversed. The structure is "flat," but with an extra dimension. 6. "To see one's own sight means visible blindness." 7. "They asked him if he still thought he could 'see.' 'No,' he said. 'That was folly. The word means nothing...less than nothing!'" The Country of the Blind, H. G. Wells.²

In his 1967 essay *Pointless Vanishing Points*, Smithson explained more precisely what he meant by that.

The two separate “pictures” that are usually placed in a stereoscope have been replaced by two separate mirrors in my *Enantiomorphic Chambers*—thus excluding any fused image. This negates any central vanishing point, and takes one physically to the other side of the double mirrors. It is as though one were being imprisoned by the actual structure of two alien-eyes. It is an illusion without an illusion. Consider “Wheatstone’s mirror-stereoscope” with A_1B_1 and A_2B_2 pictures replaced with mirrors and you will get a partial idea of how the *Enantiomorphic Chambers* abolish the central fused image (See *Physiological Optics* by James P. C. Southall). The double prison of the eyes becomes a fact.³

In addition to *Enantiomorphic Chambers* (1965), the blindness of seeing also plays a role in the mirror sculpture *Four-Sided Vortex* (1965), which generates the same effect as Giuseppe Gabellone’s mirror sculptures (figs. pp. 132, 133), except that Smithson’s work is viewed from above, as though one were looking into an abyss, a vortex, as it were. Interesting for Smithson was that non-seeing, being blind, set off a thought process about perception habits.

He equally located these enantiomorphic effects in crystalline structures, relying on Martin Gardner’s popular-science depiction in *The Ambidextrous Universe*, where diverse tricks with mirrors, that is, perception, as well as the crystal’s entantiomorphic constitution are discussed. Smithson also referred to the crystalline in his essay *The Crystal Land* (1966), in which he describes a journey to New Jersey during which he perceived the landscape as a “mineral presence”: “From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails.”⁴ He also speaks of the crystalline in his programmatic text *Ultramoderne*:

It is not an accident that “the mirror” is one of the more widely used materials of the ’thirties,

and that the façades of buildings contained countless variations of brickwork. Repetition and serial order run constantly through the buildings of that paradigmatic period. An archaic ontology puts the Ultramoderne in contact with the many types of monumental art from every major period—Egyptian, Mayan, Inca, Aztec, Druid, Indian, etc. The Ultramoderne contains the “primes” that establish enigmas not explanations. The Modernist claims to originality have made the primes less rigorous. The more exact the primes, the clearer the Time-Crystal. There are two types of time—organic (Modernist) and crystalline (Ultraist).⁵

For the ’thirties are built on ideas that could only have originated in the illusory depths of The Mirror of Mirrors. And as everybody knows, the mirror is a symbol of illusion, as immaterial as a projected film. Or think of the obsolete future in H. G. Wells’ The Shape of Things to Come (1936). Tarnished reflections are all that remain of the ’thirties. An infinite multiplication of looking-glass interiors that could only spell doom to the naturalist. The ’thirties recover that much hated Gnostic idea that the universe is a mirror reflection of the celestial order—a monstrous system of mirrored mazes. The ’thirties become a decade fabricated out of crystals and prisms, a world heavy with illusion. Never has the phantasmal appeared so solid. The mirror promises so much and gives so little, it is a pool of swarming ideas or neoplatonic archetypes and repulsive to the realist. It is a vain trap, an abyss, nevertheless the cold distant people of the Ultramoderne installed themselves in many versions of the Hall of Mirrors. They lived in interiors of gloss and glass, in luminous skyscrapers, in rooms of rarefied atmospheres and airless delights. The overuse of the mirror turned buildings, no matter how solid and immobile, into emblems of nothingness. Building exteriors were massive and windows were often surrounded by tomb-like moldings and casements, but the interior

1 Robert Smithson, “Interpolation of the *Enantiomorphic Chambers* (1966),” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), 39.

2 *Ibid.*, 40.

3 Robert Smithson, “Pointless Vanishing Points,” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 359.

4 Robert Smithson, “The Crystal Land,” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 8.

5 Robert Smithson, “Ultramoderne,” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 63.

*mirrors multiplied and divided “reality” into perplexing, impenetrable, uninhabitable regions. The walls outdoors were ultraphysical, while the walls indoors were ungraspable and vain.*⁶

In his mirror sculptures, Gabellone generates such an impenetrable, artificial space. “All dimensionality is drained off through the steep angled planes,”⁷ as Smithson states; Gabellone speaks of exuberant materials and forms, an exuberance that generates “blindness”:

*The beveled surfaces of the mirror sculptures both repulse and at the very same time absorb the environment that surrounds them, and the work thereby takes on the stance of a highly assertive presence within a space. In a review in which these works were discussed, an English critic made a reference to a crucifixion, and despite my distance from religious themes, I can understand his experience of the work as a central and iconic presence. I don’t see the mirror as a working material to be in any way symbolic. It’s an exuberant material, and as such was to lead me to the making of works which are likewise exuberant. The forms the work deploys have remained in step with the growth of this idea, and have thus developed into jutting lances that skewer the space around them.*⁸

Untitled, 2006 (fig. 7, p. 135)

Gabellone’s second work in the exhibition takes up the theme of the mirror, although no actual mirror is present: it is a glossy photograph with flamingo motifs shimmering as though in a hologram or distorting mirror. How does this effect come about? The photograph is illuminated by an LED apparatus three meters away, which is equipped with 150 light sources in the colors red, green, blue, and some yellow; that is, primary colors, or light colors. These can be applied in a variety of ways, depending on the effect desired.

Smithson’s *The Eliminator* (1964) produces a similar effect. It is an early sculpture from a period in which the artist was occupied with shimmering surfaces from the world of pop and advertising (fig. 5, p. 134), simply in order to highlight their nothingness and transience. In this sculpture, effects from comics—flash-like abstractions, which carry connotations of energy, action, and power—in the form of neon flashes are set in a three-dimensional frame tapering to a point:

*The Eliminator overloads the eye whenever the red neon flashes on, and in so doing diminishes the viewer’s memory dependencies or traces...The viewer doesn’t know what he is looking at, because he has no surface space to fixate on; thus he becomes aware of the emptiness of his own sight or sees through his sight...The Eliminator is a clock that doesn’t keep time, but loses it...The Eliminator orders negative time as it avoids historical space.*⁹

In his journeys through time and space, Smithson traveled to New Jersey, to the “Crystal Land,” and to the Great Salt Lake, Utah, *Spiral Jetty*’s place of birth, making his observations:

*As we drove through the Lincoln Tunnel, we talked about going on another trip, to Franklin Furnace; there one might find minerals that glow under ultraviolet light or “black light.”*¹⁰

*My concern with salt lakes began with my work in 1968 on the Mono Lake Site-Nonsite in California. Later I read a book called Vanishing Trails of Atacama by William Rudolph which described the salt lakes (salars) in Bolivia in all stages of desiccation, and filled with micro bacteria that give the water surface a red color. The pink flamingos that live around the salars match the color of the water.*¹¹

About one mile north of the oil seeps I selected my site. Irregular beds of limestone dip gently eastward, massive deposits of black

*basalt are broken over the peninsula, giving the region a shattered appearance. It is one of few places on the lake where the water comes right up the mainland. Under shallow pinkish water is a network of mud cracks supporting the jig-saw puzzle that composes the salt flats. As I looked at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the Spiral Jetty.*¹²

Gabellone stirs the photograph to life through illumination, the shimmering surface allows an illusionist space to arise, into which come depth and movement. The space acquires a picturesque quality, as Gabellone emphasizes, and leads to the pictorial assumption of an “impressionist” image; at the same time, the iridescent surface implies the moving picture of a film, for example, or the stereoscopic perspective of nineteenth-century photography. Aspects of what Smithson calls the dialectical landscape also play a role here: nature is (with reference to Price, Gilpin, and Olmsted) regarded as “picturesque,” not as “a thing-in-itself,” but rather as “a process of ongoing relationships”—an attitude that encompasses change and coincidence and excludes any formalistic ideal.¹³

The chimera-like crystalline and the entropically variable form a paradoxical picture of ambivalence, while the means—which interest Gabellone—remain transparent:

One of the things I like about the work with flamingo images is the idea of developing a surface into a landscape. I found the photo of the flamingos in an encyclopedia, and my reason for making use of it may lie in the way these creatures have a kind of vocation for

landscape. Perhaps the soft line of their profiles and their long stalk-like legs make them resemble plants. They belong to a world of imagery both pacific and exotic. In this flamingo work, the grain and the colors of the photographic image blend in with the colored lights which are projected down onto it, thus altering the perception of its outlines and forms. I realize that I have worked on the surface of this image much as one might do with painting, but by way of a mechanical procedure that consists of projecting little disks of light into precisely chosen areas of the image, thereby creating a medley of colors. Recently I have realized a series of small-scale photographs (the ones you saw in the studio) (fig. 6, p. 134) that offer a close-up view of canvases with silk-screened images that almost entirely obliterate a background landscape. This series seems to me to be very close to the work with the flamingos. In both cases, it's as though the physical treatment of the image permits me to obtain the ambiguity I was striving for, as a result of treating their surfaces so emphatically.¹⁴

6 Ibid., 63–64.

7 Robert Smithson, "A Short Description of Two Mirrored Crystal Structures," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 328.

8 Giuseppe Gabellone, e-mail correspondence with the author, May 12, 2009.

9 Robert Smithson, "The Eliminator," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 327.

10 Smithson, "The Crystal Land," 9.

11 Robert Smithson, "The Spiral Jetty," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 143.

12 Ibid., 146.

13 Robert Smithson, "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), 157–171, here 159–160.

14 Giuseppe Gabellone, e-mail correspondence with the author, May 12, 2009.

GIUSEPPE GABELLONE EINE FIKTIVE GENEALOGIE ZWISCHEN SMITHSON UND GABELLONE

VON SABINE FOLIE, KOMMENTIERT VON GIUSEPPE GABELLONE

Untitled, 2006 (Abb. 1)

Gabellone beschäftigt sich zwischen 2006 und 2008 intensiv mit spiegelnden Oberflächen. Er produziert drei Spiegelskulpturen mit den Maßen 260 x 160 x 160 cm, die den Raum massiv besetzen und in Präsenz und Proportion mit dem menschlichen Körper korrelieren. Die Arbeiten sind auf Interaktion mit den RezipientInnen hin konzipiert. Dass die BetrachterInnen von den anorganischen Objekten nahezu bedroht werden, ist im Wesentlichen den spitzen „Tentakeln“ der Strukturen zuzuschreiben. Sie weisen meist in Richtung derjenigen, die auf sie zugehen. Beim Versuch, sich in den Skulpturen wiederzuerkennen, scheidet das betrachtende Subjekt. Der Blick in die vielfach gebrochenen Spiegelflächen verweigert ein Spiegelbild. Es muss hier also von einer zweifachen Zurückweisung die Rede sein. Auf eine ähnliche Hinterlistung der optischen Gesetze binokularen Sehens hat Robert Smithson in seinen Experimenten mit enantiomorphen Kammern abgezielt. Smithson konstruierte zwei spiegelverkehrte Spiegelkonstruktionen in den Farben Grün/Blau (blau die Einfassungen, grün die Spiegel) und hängte sie nebeneinander (Abb. 2). Das Resultat laut Smithsons „wissenschaftlicher“ Beobachtung: „Wenn jemand genau zwischen den Spiegeln steht, löschen die beiden Kammern sein Spiegelbild aus.“¹ Smithson weiter unter Punkt 5:

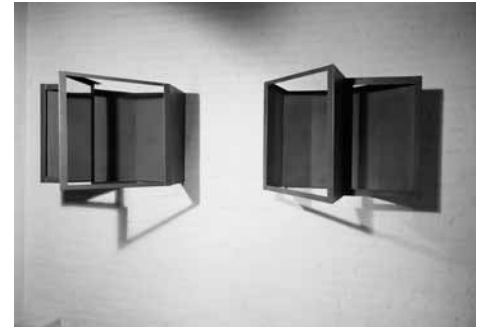
Die Oberfläche (fluoreszierendes Grün) ist hinter dem Trägerrahmen (blau). Es gibt keinen einzelnen Blickpunkt, vom dem aus man die Arbeit vollständig sehen kann, da der Fluchtpunkt zweigeteilt und umgekehrt

ist. Die Struktur ist „flach“, jedoch mit einer zusätzlichen Dimension.“ [Punkt] 6: „Seinen eigenen Blick zu sehen ist sichtbare Blindheit.“ [Und schließlich Punkt] 7: „Sie fragten ihn, ob er noch glaubte, dass er ‚sehen‘ könne. ‚Nein‘, sagte er, ‚das war eine Tollheit, das Wort bedeutet nichts, weniger als nichts!‘“ Das Land der Blinden, H. G. Wells.²

Was Smithson genauer damit meint, erklärt er in einem Aufsatz mit dem Titel *Pointless Vanishing Points* (1967).

Die beiden „Bilder“, die normalerweise in einem Stereoskop verwendet werden, sind in meinen Enantiomorphic Chambers durch zwei Spiegel ersetzt, sodass kein verschmolzenes Bild entsteht. Daher kann es keinen zentralen Fluchtpunkt geben, und man wird physisch auf die andere Seite des Doppelspiegels versetzt. Man ist gleichsam eingefangen von der tatsächlichen Struktur zweier fremder Augen. Es ist eine Illusion ohne Illusion. Wenn man sich in „Wheatstones Spiegel-Stereoskop“ anstelle der Bilder A_1B_1 und A_2B_2 zwei Spiegel denkt, dann erhält man eine ungefähre Vorstellung dessen, wie in den Enantiomorphic Chambers das zentrale verschmolzene Bild verschwindet (siehe Physiological Optics von James P. C. Southall). Das doppelte Gefängnis der Augen wird zur Tatsache.³

Diese Blindheit des Sehens kommt nicht nur in den *Enantiomorphic Chambers* (1965), sondern auch in der Spiegelskulptur *Four-Sided Vortex* (1965) vor (Abb. 3, 4), die denselben Effekt erzeugt wie Giuseppe Gabellones



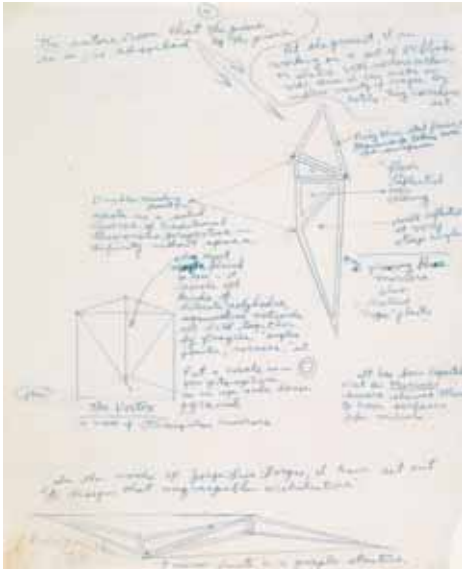
2

Robert Smithson, Enantiomorphic Chambers, 1965

1 Robert Smithson, „Interpolierung der Enantiomorphen Kammern“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Wien: Kunsthalle Wien; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000, S. 40.

2 Ebd.

3 Robert Smithson, „Ziellose Fluchtpunkte“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 105.



3

Robert Smithson, *Three Works in Metal and Plastic*, 1964

Spiegelskulpturen, außer dass man Erstgenannte von oben betrachtet, als würde man in einen Abgrund, einen Vortex eben, schauen. Smithson interessiert der Umstand, dass über das Nichtsehen, das Blindsein, ein Nachdenken über Wahrnehmungsgewohnheiten in Gang gesetzt wird. Smithson ortet diese enantiomorphen Effekte auch in kristallinen Strukturen, wobei er sich auf die populärwissenschaftliche Darstellung in Martin Gardners *The Ambidextrous Universe* stützt, wo dieser diverse Spiegel-, i. e. Wahrnehmungstricks sowie die enantiomorphe Verfasstheit des Kristalls beschreibt. Zum Kristallinen äußert sich Robert Smithson unter anderem in dem Aufsatz *Das Kristall-Land* (1966), in dem er eine Reise nach New Jersey beschreibt, wo er die Landschaft als „mineralische Präsenz“ wahrnimmt: „Von den chromglänzenden Dinern zu den gläsernen Fenstern der Einkaufszentren herrscht der Eindruck des Kristallinen.“⁴ Vom Kristallinen ist auch in seinem programmatischen Text *Ultramoderne* die Rede:

Es ist kein Zufall, dass der „Spiegel“ in den Dreißigern ein weit verbreitetes Material ist und dass die Gebäudefassaden aus dieser Zeit zahllose Mauerwerkvarianten aufweisen. Wiederholung und serielle Ordnung durchziehen die Gebäude dieser paradigmatischen Zeit. Eine archaische Ontologie bringt die Ultramoderne in Berührung mit den vielen Arten monumentaler Kunst aller großen Zeitalter – der Ägypter, der Mayas, der Inkas, der Azteken, der Druiden, der Inder etc. Die Ultramoderne umfasst solche „Primobjekte“, die Rätsel aufgeben, statt Erklärungen zu bieten. Der modernistische Anspruch auf Originalität nahm den Primobjekten ihre Rigorosität. Je exakter die Primobjekte, desto klarer ist der Zeit-Kristall. Es gibt zwei Arten von Zeit: organisch (modernistisch) und kristallin (ultraistisch) [...]»⁵

Denn die Dreißiger sind auf Ideen gebaut, die nur in den illusorischen Tiefen des Spie-

gels aller Spiegel entstehen konnten. Und der Spiegel ist bekanntlich ein Symbol der Illusion, so immateriell wie ein projizierter Film. Oder denken sie an die antiquierte Zukunft in H. G. Wells' The Shape of Things to Come (1936). Trübe Spiegelungen sind alles, was von den Dreißigern geblieben ist. Eine unendliche Vervielfachung von Spiegerräumen, die für den Naturalisten nur Unheil bedeuten konnten. Die Dreißiger entdeckten die vielerorts verhasste gnostische Idee wieder, dass das Universum ein Spiegelbild der göttlichen Ordnung sei – ein monströses System von verspiegelten Labyrinthen. Die Dreißiger werden zu einem Jahrzehnt aus Kristall und Prismen, zu einer Welt voller Illusionen. Nie erschien das Phantasmatische so massiv. Der Spiegel verspricht so viel und gibt so wenig; er ist ein Fundus schwärmerischer Ideen und neoplatonischer Archetypen und dem Realisten zuwider. Er ist eine selbstgefällige Falle, ein Abgrund; und trotzdem richteten sich die kühlen, distanzierten Menschen der Ultramoderne in vielen Variationen des Spiegelsaals ein. Sie lebten in Räumen aus Glanz und Glas, in lichtdurchfluteten Wolkenkratzern, in Räumen mit verdünnter Atmosphäre und luftlosen Genüssen. Das Übermaß an Spiegeln machte die Gebäude, wie massiv und stabil sie auch sein mochten, zu Emblemen des Nichts. Außen waren die Gebäude massiv, und Fenster waren oft wie ein Grab von Vorsprüngen und Rahmen eingefasst, doch die Spiegel im Inneren vervielfältigten und zerteilten die „Realität“ in verwirrende, undurchdringliche, unbewohnbare Regionen. Die Außenwände waren ultra-physisch, die Wände im Inneren dagegen ungreifbar und nichtig.⁶

Gabellone erzeugt in seinen Spiegelskulpturen einen solchen undurchdringlichen künstlichen Raum. „Alle Dimensionalität wird durch spitzwinklige Flächen angesaugt“⁷, sagt Smithson. Gabellone spricht von exzessiven Materialien und Formen, von einem Exzessiven, das „Blindheit“ erzeugt:

4 Robert Smithson, „Das Kristall-Land“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 25.

5 Robert Smithson, „Ultramoderne“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 93.

6 Ebd., S. 94.

7 Robert Smithson, „Kurze Beschreibung von zwei verspiegelten Kristallstrukturen“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 23.

Die schräg geneigten Oberflächen der Spiegel-skulpturen nehmen alles auf, was sie umgibt und reflektieren es zugleich. Dadurch bilden sie eine auffällige, aufdringliche Präsenz im Raum. Ein englischer Kritiker hat in einer Rezension im Hinblick auf eines dieser Werke auf das Kreuzifix verwiesen. Auch wenn ich mich religiösen Themen nicht verbunden fühle, kann ich dennoch den Bezug auf die ikonische oder zentrale Präsenz der Arbeiten nachvollziehen. Dem Spiegel als Material schreibe ich aber keinen Symbolwert zu: Der exzessive Charakter des Materials hat mich zur Realisierung ebenso exzessiver Strukturen geführt. Die Form hat mit dieser Auffassung Schritt gehalten und herausragende Spitzen entstehen lassen, die den umgebenden Raum aufspießen.⁸

Untitled, 2006 (Abb. 7)

Die zweite Arbeit Gabellones in der Ausstellung nimmt das Thema des Spiegels auf, obwohl kein faktischer Spiegel da ist: Es handelt sich um eine Hochglanzfotografie mit Motiven von Flamingos, die aber wie in einem Hologramm oder Vexierspiegel changieren. Wie kommt dieser Effekt zustande? Die Fotografie wird von einer LED-Apparatur in drei Metern Entfernung beleuchtet, die mit 150 Lichtquellen in den Farben Rot, Grün, Blau und etwas Gelb, also den Primär- oder auch Lichtfarben, ausgestattet ist. Diese können variabel eingesetzt werden, je nachdem welcher Effekt erwünscht ist.

Einen ähnlichen Effekt ergab Smithsons *The Eliminator* (1964), eine frühe Skulptur aus einer Zeit, in der sich der Künstler mit schimmernden Oberflächen aus der Welt des Pop und der Werbung beschäftigte (Abb. 5), nur um deren Nichtigkeit und Vergänglichkeit zu unterstreichen. In dieser Skulptur werden Effekte aus Comics – blitzartige Abstraktionen, die mit Kraft, Aktion und Macht konnotiert werden – in Form von Neonblitzen in einen spitz zulaufenden dreidimensionalen Rahmen gesetzt:

Der Eliminator überlastet das Auge jedes Mal, sobald das rote Neonlicht aufblitzt, und vermindert damit die Gedächtnisinduktionen oder Gedächtnisspuren des Betrachters. [...] Der Betrachter weiß nicht, was er ansieht, weil er keinen Oberflächenraum hat, auf den er sich konzentrieren kann; so wird er sich der Leere seines eigenen Blicks bewusst oder sieht durch seinen Blick hindurch. [...] Der Eliminator ist eine Uhr, die Zeit nicht misst, sondern sie verliert. [...] Der Eliminator strukturiert negative Zeit, indem er historischen Raum vermeidet.⁹

Auf seinen Reisen durch Zeit und Raum fährt Smithson nach New Jersey, ins „Kristall-Land“ oder zum Great Salt Lake in Utah, dem „Geburtsort“ von *Spiral Jetty*, und macht seine Beobachtungen:

Während wir durch den Lincoln-Tunnel fahren, sprachen wir darüber, ein anderes Mal nach Franklin Furnace zu fahren, wo man Mineralien findet, die in ultravioletterem Licht oder „Schwarzlicht“ leuchten.¹⁰

Mein Interesse an Salzseen entstand 1968 während der Arbeit am Mono Lake Site/ Nonsite in Kalifornien. Später las ich William Rudolphs Buch *Vanishing Trails of Atacama, in dem Salzseen (Salare) in Bolivien in sämtlichen Phasen der Austrocknung beschrieben werden. Mikrobakterien geben der Wasseroberfläche eine rötliche Färbung; die Flamingos, die um die Salare herum leben, sind von gleicher Farbe wie das Wasser.*¹¹

Ungefähr eine Meile nördlich der Ölquellen wählte ich meinen Ort. Unregelmäßige Kalksteinschichten fallen sanft nach Osten hin ab, massive Ablagerungen von schwarzem Basalt liegen verstreut auf der Halbinsel und verleihen der Gegend ein wüstenhaftes Aussehen. Es ist eine der wenigen Stellen, wo das Wasser des Sees unmittelbar bis ans Festland reicht. Unter flachem, hellrotem Wasser erstreckt sich ein Netz von Rissen im Lehmboden, der wie ein Puzzle mit einer Salzkruste bedeckt ist. Als ich



4

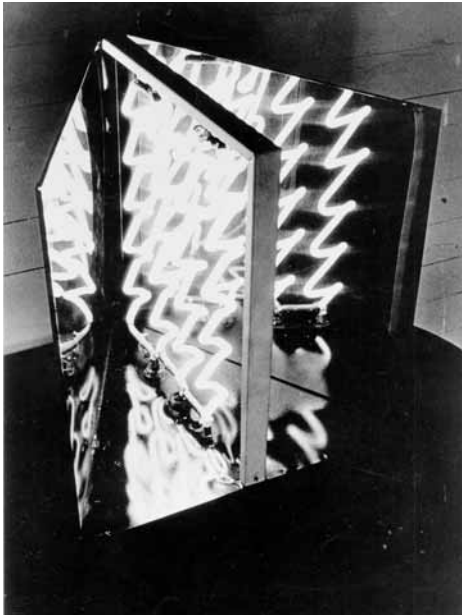
Robert Smithson, *Four-Sided Vortex*, 1965
Edelstahl, Spiegel
88,9 x 71,1 x 71,1 cm

8 Giuseppe Gabellone, E-Mail-Korrespondenz, 12. Mai 2009.

9 Robert Smithson, „Eliminator“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 17.

10 Smithson, „Das Kristall-Land“, S. 26

11 Robert Smithson, „Spiral Jetty“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 176.



in diesen Ort sah, vibrierte er bis an den Horizont; er erschien wie ein immobiler Zyklon, und das flimmernde Licht erweckte den Eindruck, als würde die ganze Landschaft beben. Ein latentes Erdbeben verbreitete sich in der zitternden Stille, wurde zu einer kreisenden Empfindung ohne Bewegung. Der Ort begann zu rotieren, umschloss sich selbst in einer immensen Rundung. Aus diesem kreisenden Raum tauchte die Möglichkeit der Spiral Jetty auf.¹²

Gabellone erweckt die Fotografie durch Beleuchtung zum Leben; die changierende Oberfläche lässt einen illusionistischen Raum entstehen, in den Tiefe und Bewegung kommt. Er gewinnt, wie Gabellone unterstreicht, etwas Pittoreskes und erzeugt die Anmutung eines „impressionistischen“ Bildes, gleichzeitig impliziert die irisierende Oberfläche etwa das bewegte Bild eines Films oder die stereoskopische Perspektive der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Auch Aspekte dessen, was Smithson die dialektische Landschaft nennt, spielen eine Rolle: Natur wird hier (in Berufung auf Price, Gilpin und Olmsted) als „malerisch“ begriffen, nicht als „Ding an sich“, sondern als Vorgang, als „Prozess von fortlaufenden Beziehungen“, was Veränderung und Zufall inkludiert und jedes rein formalistische Ideal ausschließt.¹³

Schimärenhaft Kristallines und entropisch Veränderliches formieren ein paradoxes Bild der Ambivalenz bei gleichzeitiger Transparenz der Mittel, die Gabellone interessieren:

An der Arbeit mit den Flamingos gefällt mir die Vorstellung, auf der Oberfläche eine Landschaft entwickelt zu haben. Ich bin in einer Enzyklopädie auf die Fotografie der Flamingos gestoßen, und ich denke, dass ich sie deshalb verwendet habe, weil diese Tiere sozusagen von vornherein wie für die Landschaft geschaffen sind: Vielleicht weil die weiche Linie ihres Profils und die stielartigen Beine an Pflanzen erinnern, an eine Ikonografie des friedlich Exotischen. In der Arbeit mit den Flamingos mischen sich die Körnung der Fotografie und

deren Farben mit den leuchtenden, die darauf projiziert werden, wodurch sich die Wahrnehmung der Umrisse und der Formen verändert. Ich bin mir dessen bewusst, dass ich die Bildoberfläche so bearbeitet habe, wie man das in der Malerei machen würde, allerdings mittels eines mechanischen Verfahrens, indem ich Lichtkreise auf präzisierte Zonen des Bildes projiziert und auf diese Weise ein chromatisches Impasto gewonnen habe. Letzthin habe ich eine Reihe von kleinformatigen Fotografien (Abb. 6) gemacht (die du im Atelier gesehen hast), auf denen im Vordergrund mit Bildern im Siebdruckverfahren bedruckte Leinwände zu sehen sind, die die Landschaft im Hintergrund fast vollständig verdecken. Ich spüre, dass diese Serie eng mit den Flamingo-Arbeiten zusammenhängt; in beiden Fällen scheint es, als ob ich durch die physische Behandlung der Bilder imstande gewesen wäre, die Ambivalenz herauszuarbeiten, die ich zu realisieren suchte, indem ich ihre Oberflächen so auffällig behandelte.¹⁴



5

6

¹² Ebd., S. 178–179.

¹³ Robert Smithson, „Frederick Olmsted und die dialektische Landschaft“, in: *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, S. 192–204, hier S. 194.

¹⁴ Giuseppe Gabellone, E-Mail-Korrespondenz, 12. Mai 2009.

5

Robert Smithson
Eliminator, 1964

6

Giuseppe Gabellone
Untitled, 2009

7

Giuseppe Gabellone
Untitled, 2006
2 Teile: Digitaldruck: 181 x 203 cm,
LED-Vorrichtung: 100 x 145 x 35 cm