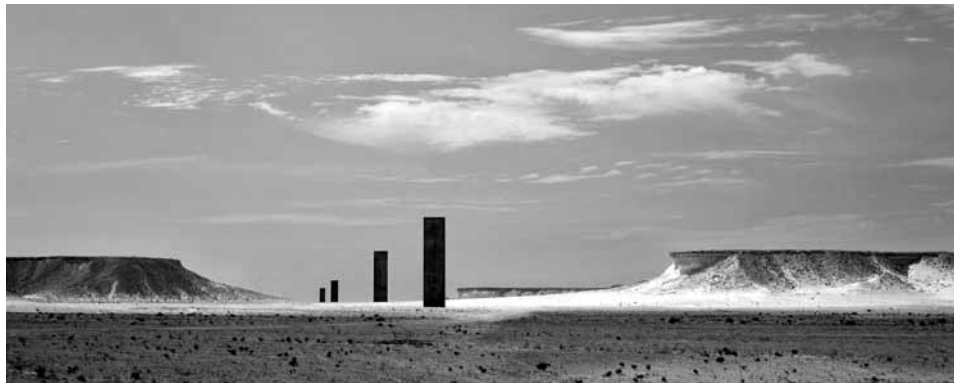


# A KORTÁRS LAND ART ÉRZÉKELÉSPSZICHOLOGIÁJÁRÓL

*Richard Serra: East-West/West-East*



A tanulmány Richard Serra *East-West/West-East* névre keresztelt projektjének interpretációja. Arra keresem benne a választ, milyen érzékelésméleti modellel írható le Serra projektje, s hogyan viszonyul a szoborcsoport a minimalista szobrászat és a land art hagyományához. Serra 2014-ben négy, kelet-nyugati axison elrendezett acéltáblát állított fel a katarai sivatagban, a Brouq Tájvédelmi Körzet mészkőszikláinak között. Ez a projekt egyszerre reflektál a teljes Serra-életművet meghatározó posztminimalista hagyományra, a kortárs land art műfaji határokat feszegető kísérleteire, s ütközteti össze a minimalizmus és a land art egymásnak ellentmondó szenzuális hatásmechanizmusait. A két művészeti irányzat ellentéte abban áll, hogy a minimalista szobor a jelen lévő nézőre hat, ezzel szemben a land art munkák leggyakrabban fotóalapú dokumentációk formájában, közvetett médiumon keresztül tekinthetők meg, vagyis az alkotások eredeti volumenei elvesznek a bemutatás során. A legjobb példa erre Robert Smithsonnak a Nagy Sótóban kialakított *Spiral Jetty*-je, melynek méreteiről sokkal többet árulnak el a közösségi média oldalain terjedő eljegyzési fotók, amelyeket a párok a *Spiral Jetty* gyűrűjében készítettek, mint a hivatalos dokumentációhoz tartozó légifotók. Hasonló anomália egy minimalista alkotásnál elképzelhetetlen lenne, hiszen a minimalista szobor Michael Fried szerint lényegét tekintve teátrális,<sup>1</sup> vagyis a nézőnek jelen kell lennie, egy térben kell állnia a szoborral, mert testmaga, a közös térben elfoglalt helye tölti meg egyedi jelentéssel és jelentőséggel az ilyen

<sup>1</sup> Michael Fried 1980-ban *Absorption and Theatricality* című könyvében vezeti be a teatralitás fogalmát, és *A művészet és tárgyiség (Art and objecthood, 1967)* című tanulmányában alkalmazza a minimalista szobrászatra. (Michael Fried: *Művészet és tárgyiség* (ford. Kiséry András), *Enigma*, 1995, 2. sz., 62–83.)

munkákat.<sup>2</sup> Serra, aki a posztminimalista hagyománytól indult el a land art felé, szintén vállalta, hogy az *East-West/West-East* projekt csak fotókon keresztül éri majd el a közönséget, viszont ez a projekt egészen más dokumentációt kíván, mint a land art művek általában. A projektdokumentáció feltételeit később részletesen tárgyalom, de mielőtt rátérnék a projekt fenomenológiai vizsgálatára érdemes röviden beszélni a panelek tervezésének menetéről és arról a szobrászattörténeti hagyományról, amelybe bekapcsolódnak, hogy megértsük, hogyan lehetséges a minimalista szobrászat fenomenológiai jellegét a land art radikális antiteatralitásával összeegyeztetni.

Serra 2011-ben egy másik megbízás apropóján járt Katarban, és ekkor adódott a lehetőség, hogy a sivatagban dolgozhasson. A helyszínt Hamad bin Kalifa al-Táni, korábbi katar emír választotta, akit fiatalkori emlékek kötöttek a Brouq Tájvédelmi Körzethez. Az *East-West/West-East* az autokrata vezető személyes megrendelésére készült, annyiban Serra viszont felelősen járt el, hogy nemcsak a korábbi emírnek és annak a kisszámú katar elitnek szánta a projektet, akik gyakrabban kilátogathatnak a helyszínre, hanem számolt azzal, hogy a közönség csak különböző médiumok közvetítésével találkozhat majd az alkotással. A helyszín, ahol Serrának dolgoznia kellett, tehát előre adott volt, a kompozíció pedig egy korábbi Serra-projekt újrahasonosításából született meg. Hasonló, egymás mögött sorakozó acélmonstrum-rendszerrel 2008-ban már találkozhatott a közönség, amikor Serra a párizsi Grand Palais terében állított fel ilyen acéltáblákat.

2011-ben már szinte minden adott volt az *East-West/West-East* installálásához a projekt mégis három évet vett igénybe, amit Serra azzal töltött, hogy leszűkítse a sivatag több száz négyzetkilométernyi területét egyetlen, emberi szemmel nagyjából befogható helyszínre, ahol felállíthatja az acéltáblákat. 2011-ben, amikor 7 című köztéri szobrán dolgozott Katarban, többször ellátogatott a sivatagba, ezután választott ki két lehetséges helyszínt, amelyekről méretarányos modellek készültek, és ezek alapján dolgozta ki a projekt pontos koncepcióját. Serra a Nicholas Forrestnek adott interjúban részletesen beszámol erről az időszakról. Két maketten párhuzamosan dolgozott. Az egyiket saját otthonában, North Forkban, a másikat New Yorkban tartotta, és ezeken dolgozta ki a lehetséges megoldásokat, mielőtt visszatért, hogy kiválassza a helyszínt. Serrának elsősorban azt kellett megoldania, hogy a természetüknél foga tájidegen acéltáblák tökéletesen illeszkedjenek a sivatagi környezethez. A Brouq tájvédelmi körzet nem homokos, hanem sziklás sivatag, ezért adott volt, hogy a sziklák között, azokkal közösen kell egységet alkotnia az acéltábláknak.

A park jellegzetessége a nagyjából 50 láb (kb. 15 méter) magas mészkősziklarendszer, amelyről Serra a következőket nyilatkozta:

„E park fő jellegzetessége a benne található, nagyjából 50 láb magas gipszfennsík rendszer, és a terület úgy néz ki, mintha egyszer egy ősi tenger lett volna itt, és amikor ez a tenger visszahúzódott, megjelent két vízszintes tengely – a gipszfennsík szintje és a tengerfenék szintje, ahogy ez ma látható.”<sup>3</sup>

(részlet Nicholas Forrest interjújából)

<sup>2</sup> Merleau-Ponty 1945-ös kötete, a *Phénoménologie de la perception* 1962-től elérhető volt angol fordításban is, és jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a fenomenológia alapvető megfontolásai a minimalisták körében is ismertté váljanak. A hatvanas évek első minimalista generációja elkezdett reflektálni arra a tapasztalatra, hogy a tér minőségei egyformán függnek a percepcióban megjelenőtől és a percepció szubjektumának testi minőségeitől, valamint térbeli helyétől is. Erről bővebben: Rosalind E. Krauss, Richard Serra: Sculpture, in: *Richard Serra*, Hal Foster–Gordon Hugues eds., London, The MIT Press, 2000., 99–146.

<sup>3</sup> Nicholas Forrest: Richard Serra on His Monumental New Qatari Desert Sculpture (interjú, 2014. április 11.) <http://in.blouinartinfo.com/news/story/1026094/interview-richard-serra-on-his-monumental-new-qatari-desert> (2018. 04. 11). Serra később idézett nyilatkozatainak is ez a beszélgetés a forrása.

E szinte teljesen azonos magasságú mészkősziklák közé állította fel a sziklákhöz méretezett acéloszlopokat. Serra korábbi, helyspecifikus alkotásaihoz hasonlóan olyan jellegzetes domborzati jellemzőt keresett a tájban, amely a tőle megszokott acélelemek segítségével reprodukálható, de az *East-West/West-East* eltér a *Tengerszint* című 1996-os projekttől vagy a *Te Tuhirangi kontúrtól* (2001). Utóbbiak olyan helyspecifikus munkák, amelyeket hiánytalanul leír Rosalind Krauss által alkalmazott „megjelölt helyek” kifejezés.

Krauss 1979-ben, *A szobrászat kiterjesztett tere* című tanulmányában négypólusú logikai struktúrában helyezte el a land art és a kortárs szobrászat mediális határokat sértő alkotásait.<sup>4</sup> Ebben a szövegben két fogalom alá sorolta be a hatvanas-hetvenes évek land art munkáit: a helyszíni konstrukciók és a megjelölt helyek közül az előbbi közé tartozik Robert Morris fából és gyeptéglából épített csillagvizsgálója. Ezeken a helyeken a kiépített, domesztikált és az érintetlen természeti tér konfrontációja, kulturális és természeti egyidejű, egymást kölcsönösen felfüggesztő jelenléte hozza létre a helyszíni konstrukciók jelentésrétegeit. A megjelölt helyek szintén két ellentétes fogalom („táj” és „nem táj”) kölcsönhatásában nyerik el jelentéseiket. Ehhez a csoporthoz tartozik Smithson *Spiral Jetty*je, ahol a táj kettős szerepben, mint prezencia és abszencia egyszerre van jelen. A korai land art projektek között nem ritka, hogy a táj agresszív beavatkozások árán formálódik megjelölt helyszínné. Amikor a táj nem rombolás, kivájás (Michael Heizer: *Double negative*) vagy elfedés (Christo) áldozata, az eredeti természeti kép akkor is visszahúzódik az alkotás javára. Ez történt a *Spiral Jetty* esetében, ahol a tengerpart csak asszisztált Smithsonnak. Ha megnézzük a *Spiral Jetty*ről készült légifotókat, azt tapasztaljuk, hogy a képeken egyedül a spirál mérete határozza meg, milyen kivágtatban látszik a tengerpart. A spirál szinte minden esetben kitölti a képet, semmilyen külső, tisztán a tájhoz tartozó elem nem járul hozzá a látvány megszervezéséhez.



<sup>4</sup> Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere* (ford. Beck András), *Enigma*, 1999, 20–12. sz., 96–105.

Serra 2014-es projektje azért nem nevezhető egyértelműen megjelölt helynek, mert az a vizuális egység, amely a katarai sivatagban létrejön, nem dekonstruálja, inkább hangsúlyozza a táj eredeti, az acéltáblák felállítását időben megelőző képét. Az *East-West/West-East* első ránézésre négy különálló minimalista szobor együttese. A Katarban is látható, egyszerű, egy-két méter szélességű, de egy átlagos családi ház magasságát is meghaladó acéltáblák Serra munkásságának alapmotívumai. Meghajlítva, elforgatva vagy lekicsinyítve újabb és újabb Serra-alkotásokat kaphatunk belőlük, amelyeket az esetek többségében galériák és múzeumok tereiben helyeznek el. Az ilyen beltéri installációk állnak legközelebb Donald Judd és Robert Morris minimalizmusához. A múzeumi térben a látogatók egészen közel mehetnek a táblákhoz, és akár elveszhetnek a felállított acélfalak között. A nézői jelenléthez kötött létezés, amelyet Fried teatralitásnak nevez, nem állja meg a helyét e projekt esetében. A katarai sivatagban felállított négy szobor potenciális közönsége, beleértve a Közel-Kelet lakosságát is, csak hosszú utazás árán tudja meglátogatni a Brouq Nemzeti Parkot és benne Serra alkotását. A Nemzeti Park látogatója végigjárhatja a négy acéltábla közötti utat, hogy az oszlopok alá állva megtapasztalja a körülötte magasodó sziklák méreteit. Az átlagos befogadónak, aki fotókon keresztül ismeri meg Serra munkáját, ez az élmény nem hozzáférhető, viszont Serra a sivatagban álló, kitüntetett befogadót is ráveszi, hogy olyan távoli nézőpontba helyezkedjen bele, amely a fotódokumentációknak is kedvelt perspektívája.

A land art általában különválasztja a helyszínen megtapasztalható a dokumentációban megjelenőtől. A helyszínre érkező nézőtől el van zárva az ideális látószög, amelyet csak a légifotók tudnak visszaadni, az *East-West/West-East* esetében viszont a helyszínen és a fotódokumentációkon felvett nézőpont többször egybeesik. A madárperspektíva közelről sem ad ideális látószöget a bemutatásához, mert a légifotókon a táblák formája elveszik és a kiosztásuk indokolatlannak hat.



A négy acéltáblát Serra úgy alkotta meg, hogy szintben legyenek a körülöttük magasodó mészkösziklakkal, és ezekkel a domborzati elemekkel együtt alkossanak közös kompozíciót.

„Végül arra jutottam, hogy a gipszfennsíkok magasságát kell felhasználnom. Tehát úgy jártam el, hogy készítettem négy panelt, amelyek egy szintben vannak egymással, és szintben vannak a gipszfennsíkokkal is, elhelyezésüket pedig a topológiai térképek alapján határoztam meg.”

Az olyan fotók, amelyekről ez a tény kiderül, véleményem szerint nemcsak érthetőbb, de esztétikailag is élvezetesebb interpretációk, mint a légifotók vagy az abszolút közeli, egyetlen táblára fókuszáló képek.

A *Spiral Jetty*, hasonlóan Judd szobraihoz, önmagában teljesíti az ideális Gestalt feltételeit, az *East-West/West-East* viszont a táj elemeivel együtt alkot vizuális egységet. Serra nem szobrokat állított a sziklák közé, hanem egyetlen tájképpé szervezte a kiválasztott sivatagi helyszínt. Mielőtt rátérnék arra, miért gondolom, hogy Serra nem a modern szobrászat, hanem a tájképfestészet hagyományaira reagál ebben a projektben, érdemes árnyalni és pontosítani, milyen táj-, tájkép-fogalmak ütköznek össze, amikor land art-ról és tájképről beszélünk. Krauss, amikor létrehozta a „megjelölt helyszín” fogalmát, megkülönböztette a természetes tájat az emberi kultúra tereitől, vagyis a táj elemi definíciójához tartozik nála, hogy dehumanizált fenomén. Ez a szemlélet megfelel a hetvenes évekbeli land art művészek felfogásának, akik a táj átalakításával vagy – szélsőséges esetekben – teljes felszámolásával sajátították ki az addig kultúrától idegennek tekintett teret.

A land arttal ellentétben a tájképfestészet, mivel nem reprezentáció alapú műfaj, nem jelhagyás és kisajátítás során lép interakcióba a világ tárgyaival. Mikor a reneszánsztól kezdve folyamatosan kialakult a műfaj, megszületett az az elgondolás, hogy a tájat a természet egy olyan részletének kell tekinteni, amelyet a néző tekintete emel ki és választ le a természetről, ami végső soron azt jelenti, hogy a táj nem ember előtti létező, hanem az esztétikai szemléleteink körébe esik és merőben kulturális konstrukció.<sup>5</sup> Simmel a tájat a természeti kép meghatározott kivágatának tekinti, melyet egy vizuális és hangulati egységnek fogadunk el.<sup>6</sup> A befogadó szubjektív, hangulati beállítottsága nem elégséges feltétel. Simmel feltételezi, hogy akár a verstannak, a táj vizuális megalkotásának is vannak objektív feltételei. Ebből következik, hogy a természet nem minden perspektívából tarthat egyformán igényt a „táj” elnevezésre, mivel a perceptuális organizációnak vannak univerzálisan rögzített szabályai, amelyek szerint megalkotjuk a tájat mint esztétikai minőséget.

A perceptuális csoportosítás objektív alapelveit Max Wertheimer 1923-ban írta le *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II.* című tanulmányában. Wertheimer szerint egyes vizuális formulákat az elménk jelentésselibbnek fogad el, mint másokat, és ennek megfelelően csoportosítja a látómezőben megjelenő tárgyakat, tehát ha egy vagy több tárgy között kisebb a távolság vagy nagyobb a hasonlóság, mint a látómező többi eleme között, akkor értelemszerűen egy csoportot alkotnak, mivel teljesül a proximitás és/vagy a hasonlóság elve.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> A táj fogalmának ezen olvasata jelenik meg Ritternél (Joachim Ritter, A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban, in: *Szubjektivitás* (ford. Papp Zoltán) Bp., Atlantisz, 2007, 113–143.) és közvetten Simmelnél is.

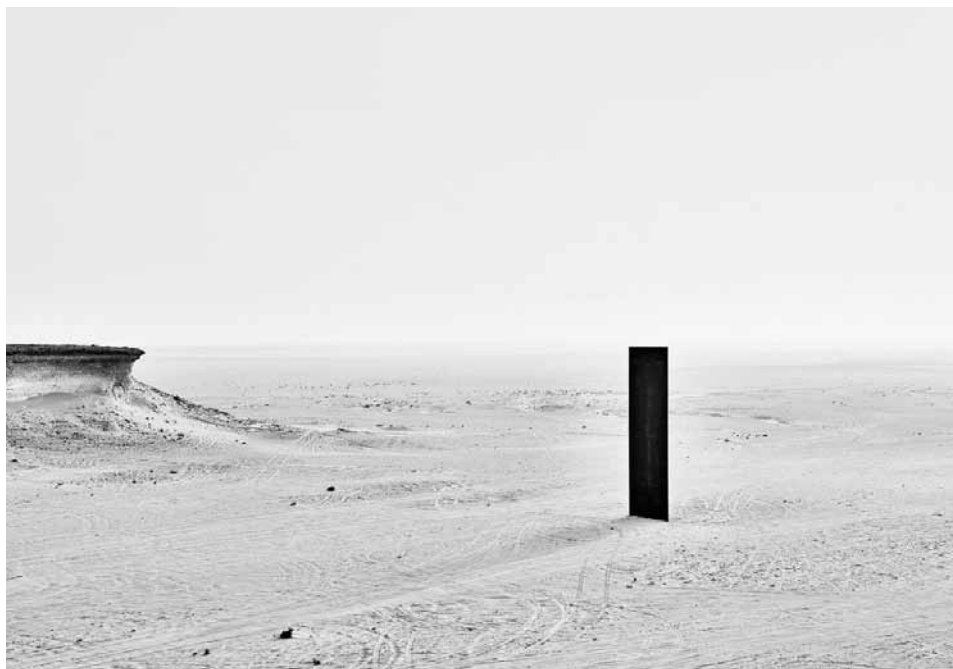
<sup>6</sup> Georg Simmel: A táj filozófiája, in: *Velence, Firenze, Róma – Művészetelméleti írások* (ford. Berényi Gábor), Bp., Atlantisz Kiadó, 1990, 99–110.

<sup>7</sup> Max Wertheimer: *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II.*, in: *Psychologische Forschung: Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1923, 301–350.



*A proximitást és a hasonlóságot szemléltető ábrák*

Már említettem, hogy az *East-West/West-East* tervezésekor a legtöbb időt a helyszín kiválasztása emésztette fel. Serra több évig tartó keresés után olyan területet választott, ahol a felállított acéloszlopok mindkét oldalán mészkőfennsík-rendszer fut végig. Az acéltáblák a két fennsíkrendszer között állnak, ahol Serra szerint egykor ősi tenger terülhetett el. A táblák felhívják a figyelmet a fennsíkok azonos magasságára, redukálják a vizuális távolságot és megszüntetik az „ürességet” a sziklák között, vagyis a perceptuális organizáció két alapkövetelményét is teljesítik: proximitást és hasonlóságot (szimmetriát) adnak a sivatagi látványhoz, és így szervezik Gestalttá a környék képét. Ezért gondolom, hogy az acéltáblák a korai land art projektekkel ellentétben nem önkényesen jelölik meg a területet, hanem a vizuális híd szerepét töltik be a sziklák között, amin keresztül a sivatag eleve adott, természetes szimmetriája transzparenensen megmutatkozhat.



A fotókon nem lehet érzékeltetni a sivatagi tér volumeneit, de a táblák méretei nem is az emberi testhez képest lettek kijelölve, ahogy azt a minimalistáknál megszoktuk, hanem a sivataghoz képest. Serra az emberi érzékelés egyik elemi aspektusára, a szabályos formák és kiosztások iránt mutatott érzékenységünkre apellálva veszi rá a nézőt, hogy egyetlen vizuális egységnek fogadja el az acélépítményt és környezetét.

A projektet nehéz lenne egy természettudatos filozófia részének tekinteni. Serrát a táj nem mint természeti-kulturális érték, hanem mint tiszta esztétikai minőség érdekli, és festői tájképet komponál a sivatagból, amely fotón és a helyszínen egyformán élvezhető. Az acéltáblák méretei és a sziklák között elfoglalt helyük ideális nézőpontokat jelölnek ki, ezeket a helyeket felkeresve, a felvett távolságon keresztül értelmet nyer az *East-West/West-East* kompozíciója és megmutatkozik a táj szimmetriája. Ennek feltétele, hogy a látómezőnkbe egyszerre kerüljön bele egy vagy több acéltábla és a táblák két oldalán fekvő mészkősziklák, mivel ezeket szervezi szimmetrikus rendbe a projekt. Az *East-West/West-East* nem teátrális, nincs szükség a néző fizikai jelenlétére, hogy az alkotás jelentései közvetítődjenek, mivel nem önmagunkhoz mérjük a teret, hanem proximitást és szimmetriát keresünk a tájban, és így a sivatagot mint tájképet tapasztaljuk meg.

Az *East-West/West-East* képszerű hatása stílustörténeti kontextusban irreleváns marad – az anyaghasználat, a technika és az elemek minőségi jegyei nem különböznek a Serra-életmű többi land art alá sorolt darabjától –, de ha a projekt medialitására kérdezzük rá, akkor a minimalista szobor és a hagyományos tájkép szerepe felértékelődik a land arttal szemben, mivel ennek a két médiumnak a jelkészlete és a két kódrendszer egymást folyamatosan felfüggesztő játéka jelöli ki a befogadás lehetséges stratégiáit. Az *East-West/West-East* – transzmedialitása miatt – Serra 2008-as installációja mellé állítva, mint a *Promenade „festészeti”* adaptációja is vizsgálhatóvá válik. Az adaptációk különböző osztályai közül – Irina Rajewsky adaptáció-taxonómiája szerint – az *East-West/West-East* az intermediális referencialitás alá esik.<sup>8</sup> A referencialitás ebben az esetben annyit jelent, hogy nem történik a szó szoros értelmében remedializáció, hiszen Serra ugyanolyan szobrokat helyez el a sivatagban, mint amiket a Grand Palais tere 2008-ban befogadott. A szoborkompozíció anélkül evokálja a festészet médiumát, hogy Serra valóban előállítaná a hordozó síkját mint anyagi felületet, amelyen a kép megjelenhet: A természetes horizont helyettesíti a kép alapsíkját és kijelöli a négy acélpanel horizontális elhelyezkedését.

2008-ban a látogatók hasonló acélpanelek között sétálva fedezhették fel az installációt, erre a folyamatra reflektál a cím is. A kiállítás tere állandó mozgásra ösztönözte a látogatókat, nem ajánlott fel ideális távolnézeti képet, nem volt olyan helye a térnek, ahonnan a mozdulatlan szemlélő kényelmesen befoghatta volna a látványt és ráláthatott volna a panelek összességére anélkül, hogy azok kitakarnák egymást. A megérkező látogató rögtön bekerült az installáció saját terébe, amint belépett a Grand Palais területére és kénytelen volt a felállított elemek között bolyongani, hogy valamilyen tapasztalatot szerezhesen a tér egészéről.

---

<sup>8</sup> Irina O. Rajewsky: *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, *Intermedialités* 6 (2005), 52.



Az itt megvalósított installálás Fried teatralitás-fogalmát evokálja, és éles kontrasztban áll az *East-West/West-East* környezetével. A katarai sivatagba utazók már távolról megpillantják a paneleket, és amikor megtalálják az ideális nézőpontot, a négy panel és azok térbeli viszonyai rögtön egyértelműen megmutatkoznak, vagyis az *East-West/West-East* képszerűségének első feltétele, hogy Serra zárt helyett nyitott térbe helyezte át az elemeket, ezért találkozhatnak a sivatagba látogatók először mindig az acélpanelek távolnézetével, ellentétben a *Promenade*-dal, ahol csak közelnézeti képet kínált fel a Grand Palais tere. A perspektíva felfedezése óta a kép és a festészeti tér a távolra nézés helye, és a szobor médiuma érvényesíti a plasztikus felületek felfedezésére törekvő közelnézetet. Ilyen értelemben a katarai projektet bizonyosan képszerűnek kell tekinteni, de nem mehetünk el amellett sem, hogy Serra alkotása 2014-ben lett felállítva. A huszadik századi képelméletek – legyen szó az analitikus kubizmus haptikus formáiról<sup>9</sup> vagy Rauschenberg sík hordozóként (flatbed)<sup>10</sup> használt, teleragasztott vásznairól – már többszörösen újraírták a térjelölés klasszikus hagyományát. Részletesebben kell összehasonlítani a két projekt térstruktúráit, hogy a kódváltásból fakadó különbségeket tetten érjük, hiszen még közel sem egyértelmű, hogy az *East-West/West-East* teljesíti-e az elégséges feltételeit annak, hogy mediális váltásról vagy annak kísérletéről beszélhessünk.

<sup>9</sup> Az analitikus kubizmust zárt, határozott tömeggel rendelkező tárgyak jellemzik. Greenberg a stílus korai kísérleteiről azt írja, hogy Picassót és Braque-ot elsősorban az fogalakoztatta ekkor, hogy „hogyan érhető el festészeti eredmény szigorúan szobrászati megoldásokkal” Clement Greenberg: A kollázs (ford. Ady Mária), in: *Művészet és kultúra*, Bp., Kommunikációs és Üzleti főiskola, 2013, 62.

<sup>10</sup> A flatbed fogalmát Leo Steinberg vezette be *Other Criteria* és *The eye is a part of the mind* című tanulmányaiban. Ezekben a szövegekben a greenbergi esztétika fiktív mélységgel ellátott, anyagiságtól megfosztott képsíkját Steinberg konkrét, lapos hordozófelületként definiálja újra, Rauschenberg és Jasper Johns technikáinak mintájára. (Lásd: Leo Steinberg: *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 55–92., illetve 284–306.



A nézőpont kérdéséhez közvetlenül kapcsolódik a mélység jelölése. Távolnétben a perspektíva szabályai érvényesülnek: a festő a tárgyak közötti üres terek, a köztes távolságok jelölésével és rövidüléssel töri át a vászon síkját. Ezt a síkot Serra a hozzánk legközelebb álló panel síkjával azonosítja. A tekintetet a panelek egészen a természetes horizontig vezetik, és ezt a távot a négy panel közötti üres tér jelöli, mint leküzdésre váró távolság. A szobrászati tér, a tömeg és a volumen alig jelenik meg az *East-West/West-East* ideális nézeteiben. A paneleknek – az egészen közeli nézetet leszámítva – látszólag csak magassága és szélessége van, a mélysége nehezen detektálható, csak akkor érzékeljük, ha egyetlen panelre koncentrálnunk, vagyis elveszítjük szem elől az alkotás egészét és a sivatag léptékeit is.

A képtér és szobrászati tér közötti különbségeknek van egy harmadik típusa is, amely a referencialitásban ragadható meg. Függetlenül attól, hogy egy szobrot teátrálisnak tekintünk vagy sem, sajátos fenomenológiai térrel bír, amely reflektál az emberi testre, legyen az az aktuális látogatóé vagy a szobrászé, amely egyben az ideális szemlélő virtuális teste is. Ez a test két módon hagyhat nyomot a szobron: elsőként a néző teste jelöli ki a szobor léptékeit, másodsorban a szobor mélységi viszonyai a test mozgása során, a tárgy körbejárásával egy időben mutatkoznak meg. Ez történik a Grand Palais terében is, ahol a látogatók a panelek körül, azok alatt sétálhatnak. Ezzel szemben a hagyományos képtér antiteátrális, mivel a perspektíva szabályai szerint a néző testiségétől függetleníti magát. A vászon ezen adottságára a kubizmus és Rauschenberg *combine painting*jei sem reflektálnak, továbbra is a vászon méretei határozzák meg, és nem a néző, hogy mi kerülhet fel a képre, legyen az ragasztva, festve vagy más úton rögzítve.

A kódváltás ott érhető tetten, hogy az *East-West/West-East* tervezésekor Serra mellőzi az emberi testet, és helyébe a sivatagot állítja. A panelek vízmértékként jelzik az északi és déli hegláncok szintbeli azonosságát. A léptéket a sziklák méretei határozzák meg, a mélységet pedig – ahogy a tájkép esetében általában – az acéltáblák horizonthoz viszonyított távolsága és a rövidülés jelöli. Az *East-West/West-East* két okból nevezhető festőinek: egyrészt mert a perspektíva szabályai szerint jelöli a teret, így a távolnéteti kép hangsúlyosabbá válik, és az emberi test lenyomata eltűnik a képből, másrészt a tömeg és a kiterjedés helyett maga a sivatagi táj lép elő a kép terét szervező elemmé. Ezért annak ellenére, hogy Serra mindkét esetben ugyanazt az anyagot (acélt) használta, ugyanazon technikával készítette el a táblákat, valamint csak a helyszínt és a lehetséges nézőpontokat írta újra, mégis remedializációnak kell tekinteni az adaptáció folyamatát, mivel a kompozíció, amelyet 2008-ban Serra posztminimalista szoborcsoportként mutatott be, 2014-ben a hagyományos tájkép alapvető kritériumainak megfelelően lett újrainstallálva.