

GALERIE MARIAN GOODMAN

79 & 66 RUE DU TEMPLE 75003 PARIS

ROBERT SMITHSON

MUNDUS SUBTERRANEUS

EARLY WORKS

13 JANVIER – 24 FÉVRIER 2024

GALERIE MARIAN GOODMAN

79 & 66 RUE DU TEMPLE 75003 PARIS



Robert Smithson, *Mars-Venus*, 1961-63. Pencil, gouache, photo collage, watercolor on paper 45.7 x 61 cm. © Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York.

INTRODUCTION

L'exposition de Robert Smithson, *Mundus Subterraneus – Early Works*, du 13 janvier au 24 février 2024, se concentre sur un ensemble d'œuvres sur papier du début des années 1960. Ces dessins et collages, la plupart présentés pour la première fois, sont au fondement des études de Robert Smithson sur l'entropie et la chute du modernisme. Motards vêtus de cuir, villes en ruine, images de films, livres occultes et enchevêtrements érotiques se mêlent à des références aux dogmes de l'histoire de l'art, des religions et du totalitarisme. En parallèle à *Mundus Subterraneus – Early Works*, une rare sélection d'affiches et d'archives imprimées est exposée dans notre espace du 66 rue du Temple. Ces archives produites entre la fin des années 1950 et le début des années 1980 illustrent divers projets et expositions organisés dans des lieux tels que The Artists Gallery, The Castellane Gallery, Dwan Gallery ou encore le Jewish Museum à New York.

Né à Passaic dans le New Jersey aux États-Unis, Robert Smithson (1938-1973) a élargi la définition de ce que pouvait être l'art et où celui-ci pouvait se trouver. Pendant plus de cinquante ans, son œuvre artistique, ses écrits et ses idées ont influencé artistes et penseurs, préparant le terrain sur lequel l'art contemporain a émergé. Ses intérêts pour les voyages, la cartographie, la géologie, les ruines architecturales, la préhistoire, la philosophie, la science-fiction, la culture populaire et le langage traversent son œuvre. Tout au long de sa courte et prolifique vie, cet artiste autodidacte a produit des peintures, des dessins, des sculptures, des earthworks, des films et vidéos, des photographies, des écrits, et tout ce qui peut exister entre ces catégories. De ses earthworks emblématiques à ses *Nonsites*, de ses écrits, ses propositions, ses collages, à ses dessins détaillés et ses réflexions radicales sur le paysage, les idées de Smithson sont profondément nécessaires pour notre époque.

INTRODUCTION

Robert Smithson: Mundus Subterraneus – Early Works, open from 13 January through 24 February 2024, focuses on Robert Smithson's works on paper made in the early 1960s, drawings and collages that set the ground for his studies of entropy and the fall of modernism. Many of these drawings have never previously been seen. Leather-clad bikers, crumbling cities, movie-stills, occult books, and erotic entanglements buzz against references to the dogmas of art history, religion, and totalitarianism. Alongside *Mundus Subterraneus – Early Works*, a presentation of rare exhibition posters and print material is on view at the gallery's 66 rue du Temple space. The selection is related to Smithson's exhibitions and projects spanning several decades from the late 1950s to the 1980s at venues including New York's Artists Gallery, the Castellane Gallery, Dwan Gallery, and The Jewish Museum. All are from the collection of Holt/Smithson Foundation.

Born in Passaic in New Jersey, Robert Smithson (1938-1973) was an artist who expanded what art could be and where it could be found. For over fifty years his work, writings, and ideas have influenced artists and thinkers, building the ground from which contemporary art has grown. An autodidact, Smithson's interests in travel, cartography, geology, architectural ruins, prehistory, philosophy, science fiction, popular culture, and language spiral through his work. In his short and prolific life, Smithson produced paintings, drawings, sculpture, earthworks, film and video, photographs, writings, and all the stops between. From his landmark earthworks to his *Nonsites*, writings, proposals, collages, detailed drawings, and radical rethinking of landscape, Smithson's ideas are profoundly urgent for our times.

By exploring the conceptual and physical boundaries of knowledge Smithson raised essential questions about our place in the world.

En explorant les frontières conceptuelles et physiques du savoir, Robert Smithson a soulevé des questions essentielles sur notre place dans le monde. Sa première exposition personnelle, mettant en avant ce qu'il décrivait comme un « travail expressionniste », a eu lieu en 1957 à la galerie Alan Brilliant à New York. Sa vie nomade l'a ensuite conduit en 1961 jusqu'à Rome, où George Lester lui a offert sa première exposition personnelle internationale, et où il a exploré des sujets quasi-religieux. Ses premières peintures et sculptures sont imprégnées de références à la culture queer et fétichiste, aux films populaires, à la science-fiction, à la religion et à l'histoire de l'art.

Ce journal est publié à l'occasion de l'exposition *Mundus Subterraneus - Early Works*, élaborée avec la collaboration de l'historien de l'art Adrian Rifkin, dont l'essai elliptique « Robert Smithson, et l'absence de grâce », inclus dans ces pages, propose un voyage à travers les références éclectiques de l'artiste. Le texte « L'Iconographie de la désolation » de Robert Smithson reproduit également ici, est un essai de 1961 qui parcourt les références que l'on retrouve dans les œuvres de l'exposition. En 1972, Robert Smithson explique dans une interview que ses premières œuvres étaient « une sorte de tâtonnement, une période de recherche » réalisées alors qu'il était « intéressé par les origines et les commencements primordiaux, par la nature archétypale des choses ». Ces préoccupations, a-t-il décrit, « m'ont hanté jusqu'en 1959 et 1960, lorsque j'ai commencé à m'intéresser au catholicisme par l'intermédiaire de T. S. Eliot et, grâce à ce courant de pensée, T. E. Hulme m'a amené à m'intéresser à l'art byzantin et aux notions d'abstraction en tant que contrepoint à l'humanisme de la fin de la Renaissance. » En 1964, Robert Smithson se détourne de ses œuvres de jeunesse, rejetant « l'anthropomorphisme latent, religieux et païen. » À partir de ce moment, le corps n'apparaît plus dans son œuvre, sauf dans son film *Spiral Jetty* (1970) et à travers les reflets suscités par ses *mirror works*.

Mundus Subterraneus - Early Works porte une attention particulière à cette phase de premières investigations artistiques, à un moment où Robert Smithson décrit ses créations comme des « dessins phantasmagoriques de mondes cosmologiques quelque part entre Blake et Bosch ». Ces dessins sont une analyse directe et sans fard de l'idée de modernisme et des systèmes de connais-

sance. Le titre de l'exposition est tiré d'un dessin de l'artiste de 1971, inspiré d'une illustration de volcans et réseaux de tunnels de lave de *Mundus Subterraneus*, une encyclopédie scientifique écrite en 1665 par le polymathe et fabuliste Athanasius Kircher. Comme Kircher, Robert Smithson est fasciné par ce qui se trouve sous la surface terrestre et par les limites de la connaissance humaine. Dans le film *Spiral Jetty* (1970) il raconte : « L'histoire de la Terre semble par moments être consignée dans un livre dont chaque page a été déchirée en petits morceaux. Nombre de pages et fragments de pages manquent. » Les incohérences et mystères liés à l'histoire de la Terre qui captivaient Robert Smithson se fraient un chemin dans l'exposition à travers les multiples références historiques et culturelles.

Les dessins et collages présentés dans l'exposition incluent aussi bien des dinosaures accolés à des publicités de magazines, des images de films associées à des colonnes corinthiennes, des statues de l'Antiquité superposées à des abstractions pop et à des motos volantes. On y trouve des corps humains se transformant en arbres, des références à la superstition et à l'ésotérisme, des figures au genre fluide, et des stéréotypes queer de l'ultra-masculinité. L'artiste utilise une image extraite d'un film des studios Ealing de 1961, *The Secret Partner*, ou encore la pochette de disque de l'album *Wonderful, Wonderful* de Johnny Mathis. Sur certains dessins, il représente la svastika, symbole ancestral réinterprété et détourné au cours du temps, placé à côté d'un couple queer dans une œuvre, ou ingéré par un poisson monstrueux dans une autre. Robert Smithson crée des conversations et des contradictions en combinant des images de l'histoire de l'art, du cinéma et de magazines fétichistes. Ces premiers dessins ont rarement été vus et demandent une recherche approfondie. Complexes à déchiffrer, ils sont essentiels pour saisir pleinement l'étendue de sa pensée critique envers les symboles et les structures de la société.

Lisa Le Feuvre

¹ Citations tirées de "Robert Smithson interviewed by Paul Cummings", une interview enregistrée entre le 14 et le 19 juillet 1972 dans le loft de Robert Smithson et de Nancy Holt, situé 799 Greenwich Street à New York, et conservée comme Oral History Interview dans les Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Smithson's first solo exhibition, with emphasis on what he described as "expressionistic work," took place in 1957 at Alan Brilliant's gallery in New York. The artist's peripatetic life took him to Rome in 1961, when George Lester offered him his first solo international exhibition at Galleria George Lester, where he explored quasi-religious subject matter. His early paintings, drawings, and sculptures are imbued with references to queer and fetish culture, popular movies, science fiction, religion, and art history.

This newspaper is published on the occasion of *Mundus Subterraneus - Early Works*, which has been developed with Professor Adrian Rifkin whose elliptical essay "Robert Smithson, and the Absence of Grace" on the following pages takes a journey through Smithson's eclectic references. Smithson's 1961 "Iconography of Desolation" is also reproduced here, an essay that meanders through charged references found in these works. In 1972 Smithson reflected in an interview on these early works, describing them as being made during "a kind of groping, investigating period" when he was "interested in origins and primordial beginnings, the archetypal nature of things." He recounts that these ideas "haunted" him "all the way through 1959 and 1960, when I got interested in Catholicism through T. S. Eliot and, through that range of thinking, T. E. Hulme led me to an interest in the Byzantine and his notions of abstraction as a counterpoint to the humanism of the late Renaissance." Smithson asserts that in 1964 he turned away from these beginnings, rejecting "lurking pagan religious anthropomorphism." From this point onwards the body is not seen in his work, save for in his 1970 film *Spiral Jetty* and through the reflections elicited by his mirror works.

Mundus Subterraneus - Early Works pays attention to this groping, investigating phase of artmaking, to a moment when Smithson described himself as creating "phantasmagorical drawings of cosmological worlds somewhat between Blake and a kind of Boschian imagery." These drawings are a raw, unfettered analysis on the idea of modernism and on systems of knowledge. The exhibition's title is taken from a drawing Smithson made in 1971 based on an illustration of earth's volcanoes and interconnected lava tubes found in *Mundus Subterraneus*, a wide-ranging scientific encyclopedia from 1665 written by the polymath

and fabulist Athanasius Kircher. Both Smithson and Kircher were fascinated by what lies beneath the earth's surface and the limitations of human knowledge. In the 1970 film *Spiral Jetty* Smithson narrates, "the earth's history seems at times like a story recorded in a book, each page of which is torn into small pieces. Many of the pages and some of the pieces of each page are missing." The incongruities and mysteries in the earth's history that fascinated Smithson spiral their way through the layers of historical and cultural archetypes referenced in the works in *Mundus Subterraneus - Early Works*.

Smithson's works on paper include dinosaurs collaged with magazine advertisements, film stills paired with Corinthian columns, and statues from antiquity layered with bright pop abstractions and flying motorcycles. There are human bodies transforming into trees, references to superstition and occult books, gender fluid figures, and queered tropes of ultra-masculinity. He uses a still from the 1961 Ealing Studios film *The Secret Partner* and the record sleeve to Johnny Mathis' album cover *Wonderful, Wonderful*. In some drawings he outlines the swastika, an ancient symbol transmuted through association, set beside a queer coupling in one work, being ingested by a monstrous fish in another. Smithson creates conversations and contradictions by combining divergent imagery from art history, movies, and fetish magazines. Smithson's early drawings have rarely been seen, and they demand much research. They are complicated to decipher yet are necessary to engage with to fully understand the scope of Smithson's critical engagement with signs and structures of society.

Lisa Le Feuvre

¹ Quotations from "Robert Smithson interviewed by Paul Cummings," recorded between July 14 and 19, 1972 at Robert Smithson and Nancy Holt's loft, 799 Greenwich Street, New York City. Oral History Interview for the Archives of American Art, Smithsonian Institution.

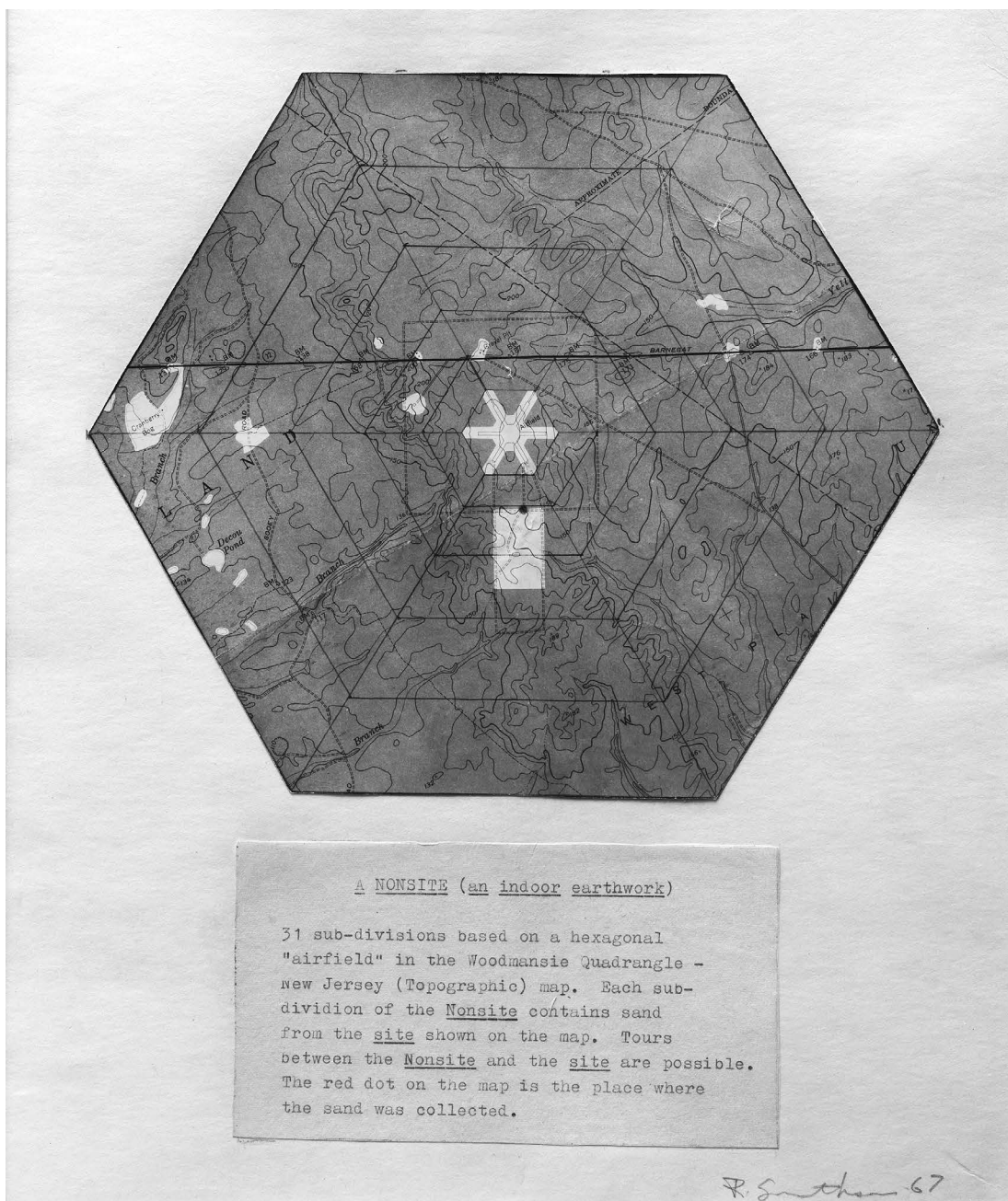


FIGURE 1
Robert Smithson
A Nonsite (an indoor earthwork), 1967
Photostat of map with typewritten text
27.1 cm x 18.4 cm
Collection National Gallery of Art, Washington DC, gift of Virginia Dwan

Adrian Rifkin

Robert Smithson, et l'absence de grâce

Novembre 2023

2.2 L'image a en commun avec ce qui est reproduit sa forme logique de reproduction.

2.201 L'image reproduit la réalité en présentant une possibilité d'existence et de non-existence d'états de choses.

2.202 L'image présente une situation possible dans l'espace logique.

2.203 L'image contient la possibilité de la situation qu'elle représente.¹

Robert Smithson est un artiste exceptionnellement bien loti en termes de bibliographie. L'exploration de sa vie et de son œuvre, fondée sur sa production prolifique et brillante en tant qu'artiste-critique, a été exemplaire ; se démarquant à une époque où de nombreux artistes-critiques excellaient dans des revues telles qu'*Artforum*. L'ouvrage de Philip Ursprung² a présenté l'ensemble de l'œuvre de Robert Smithson comme un défi complexe à la manière dont l'histoire de l'art et de la critique elles-mêmes peuvent être menées ; tandis que celui d'Ann Reynolds³, et d'autres encore, ont fourni des études abondantes sur sa vie et ses rapports au monde de l'art depuis sa toute première exposition à Rome jusqu'à son ultime œuvre, *Amarillo Ramp*, en 1973. Dans *Robert Smithson Unearthed*, Eugenie Tsai⁴ a en partie dévoilé ce que nous voyons aujourd'hui ici dans cette exposition à la Galerie Marian Goodman.

La vie et l'œuvre de Robert Smithson manifestent un chevauchement et un entrelacement complexe entre la poétique et la critique, le mot et l'image, et le mot comme image, incarnés dans des dynamiques aussi cruciales que l'opposition *site/nonsite*, la fabrication d'œuvres sur et hors de terre, avec sa relique exposée dans une galerie, sa dynamique construite comme s'il s'agissait d'une proposition abstraite et géométrique. L'exposition de Robert Smithson, *Mundus Subterraneus - Early Works*, nous éclaire sur la combinaison d'énergies qui forment l'œuvre vaste et virtuose qu'il a laissé à sa mort en 1973 ; tandis qu'en 2008, la notion de *nonsite* - cette extraction de matière depuis son lieu d'origine jusqu'au musée - est finement réalisée par Goshka Macuga à Anvers, en tant que potentiel de l'art contemporain. Une conception de l'œuvre d'art qui pourrait aussi s'inspirer de celle de Ludwig Wittgenstein citée dans mon incipit.

[FIGURE 1 ET 2]

Ce qui suit est une tentative elliptique d'écrire avec les dessins et à partir d'eux. Cet essai prend forme à partir de leur présence. Les auteurs s'accordent généralement pour dire que la ressource la plus importante pour une lecture déductive des œuvres de Robert Smithson est sans doute le catalogue de sa propre bibliothèque de livres,⁵ et je suis d'accord avec eux. Eric Saxon, dans une thèse américaine, et Mylène Palluel, dans un mémoire de maîtrise française, nous ont donné tous deux un cadre pour lire et relire ce catalogue.⁶ D'ailleurs, pour un lecteur de ma génération, ne serait-ce qu'un échantillon de sa bibliothèque suffit à créer du lien avec Robert Smithson. La plupart des magazines de science-fiction relevés par Eric Saxon faisaient partie des abonnements de mon père, ou des rayons de ma librairie locale, et je les lisais avec avidité. Jeune adolescent, je prenais soin de passer devant les kiosques porno pour jeter un regard furtif et discret sur l'imagerie sexuelle gay, et à dix-neuf ans je parvenais à faire s'abonner mon université à *Male Models* et *Physique Pictorial*. Cette compréhension viscérale de la relation entre le caché et le montré façonnera mon écriture, tout comme le fera, depuis mes années universitaires, la figure mythique de Ludwig Wittgenstein. Le *Tractatus* ou les *Carnets*, lus ou non, étaient respectivement un talisman et un guide dans mon cercle, et par conséquent, ma préoccupation, comme pour d'autres livres ou auteurs de sa bibliothèque, n'est pas ce que Robert Smithson aurait lu ou souligné, mais dans quelle mesure je pourrais sentir ou déduire de son œuvre une similitude énonciative à partir de laquelle tant d'artistes, de critiques et de musiciens ont formé une communauté informelle.

Les dessins présentés dans l'exposition, quoique partiellement connus, commencent à peine leur vie en tant qu'ensemble de pensée critique et esthétique et, en les abordant, je ne chercherai que peu ou pas d'indices biographiques. Robert Smithson a-t-il eu une « phase » homo-

sexuelle ou non ? S'est-il vraiment rendu dans des bars gays ? Tout cela est clairement abordé dans *Inside the Spiral*⁷ de Suzaan Boettger avec les citations de Jason Goldman, tout comme son goût pour la science-fiction est étudié par Eric Saxon. Suzaan Boettger a démontré que certains motifs de représentations des relations homosexuelles masculines sont inspirées d'Etienne, qui décora le bar *Eagle* à Chicago, qui est pour moi la basilique San Vitale des bars gay. De cet environnement ravissant, je me souviens des formes de relations à la fois étranges et tendues entre art et pratiques sexuelles, qui sont l'un des éléments essentiels chez Smithson. Il s'avère que cette connaissance a joué non seulement dans l'examen de ces œuvres mais aussi quant à l'acceptation que j'ai pu avoir de son récit particulier mettant en relation le sexuel et le sacramental. [FIGURE 3] Suzaan Boettger a traité des pulsions aussi bien catholiques que jungiennes chez Robert Smithson. Je laisserai ces dernières de côté, bien que ce penchant jungien soit plutôt typique des séductions culturelles de la fin des années 1960 et du début des années 1970, en particulier dans les écoles d'art. Je me contenterai de dire que j'ai mon Smithson, mon Smithson personnel, pour ainsi dire, et qu'il apparaîtra dans cet essai comme ma fiction. L'un des points communs entre Smithson et moi est l'attraction pour les écrits des grands mystiques du Moyen-Âge chrétien et de la Contre-Réforme, dont j'étais moi-même un fervent lecteur au moment où lui les collectionnait. Ainsi donc apparaît dans sa bibliothèque le nom d'Evelyn Underhill.

Dans l'édition de 1930 de *Mysticism*,⁸ l'écrivaine anglo-catholique, dont la spiritualité est partagée avec T.S. Eliot, donne plusieurs aperçus du processus mystique qui a pu effectivement permettre à Smithson d'accumuler des signifiants, de les combiner et de les réorganiser à l'infini, à la recherche d'un signifié éventuel qui ne sera peut-être jamais révélé, ou plutôt qui ne sera révélé qu'à l'intérieur de son processus et pas entièrement à nous en tant que spectateurs. Saint Jean de la Croix et Thérèse d'Ávila, deux autres auteurs de prédilection de Smithson, ne retirent rien de plus de leurs extases qu'un curseur vers l'ineffable. Pour rendre justice à ces dessins il est préférable de s'en tenir à la possibilité que, pour nous, ils n'aient pas de signification particulière, autrement que par la manière dont nous pourrions les réactiver à travers nos propres pensées, ou pour citer Wittgenstein,



FIGURE 2

Goshka Macuga

When was Modernism, 2008

Mixed media, variable dimensions

collection M HKA, Antwerp

Photo credit: clinckx. © M HKA / clinckx

Adrian Rifkin

Robert Smithson, and the Absence of Grace
November 2023

2.2 A picture has a logical-pictorial form in common with what it depicts.

2.201 A picture depicts reality by representing a possibility of existence and non-existence of states of affairs.

2.202 A picture represents a possible situation in a logical space.

2.203 A picture contains the possibility of the situation it represents.¹

Robert Smithson is an artist exceptionally well served in his bibliography. The exploration of his life and works has been exemplary and founded in his prolific and brilliant writing as an artist-critic that stood out at a time when many artists and art-writers were working so well in journals like *Artforum*. The work of Philip Ursprung² has presented the ensemble of Smithson's works as a complex challenge to the ways in which art history and criticism themselves might be conducted, and that of Ann Reynolds³ and others provided prolific studies of his life and relations with the art world from his earliest exhibition in Rome to his final work *Amarillo Ramp* in 1973. Eugenie Tsai in *Robert Smithson Unearthed*⁴ unlocked some of what we now see here in this exhibition at Galerie Marian Goodman.

Smithson's life and work manifest a complex overlapping and interweaving of poetics and critique, word and image, and word as image, embodied in such crucial dynamics as the opposition of site and Nonsite, the making of a work on and out of the land, with its relic displayed in a gallery, its dynamic constructed as if an abstract and geometrical proposition. *Robert Smithson: Mundus Subterraneus* shows us something of the combination of energies that make for the vast and virtuosic body of his work that he left at his death in 1973; while to move forward to 2008 the notion of Nonsite, the separation of material from place to museum, is finely realized by Goshka Macuga in Antwerp, as a potential of contemporary art. A proposition about the work of art that could also take life from Wittgenstein in my incipit.

[FIGURE 1 AND 2]

What follows is an elliptical attempt to write with the drawings and out of them. This essay

takes a form from being with them. Writers generally agree that perhaps the most important resource for an inferential reading of Smithson's works is the catalogue of his own library of books,⁵ and I agree with this. Both Eric Saxon, in an American graduate thesis, and Mylène Palluel, in a French 'Maîtrise,' have given us a structure to read and re-read this list.⁶ Indeed, for a reader of my generation, just to sample this library is to have a relationship with Smithson. Most of the SF magazines illustrated by Saxon in his text were amongst my own father's subscriptions, or were furnished by a local bookshop, and I read them avidly. As a young teenager I was at care to pass by porn outlets to glance swiftly and unnoticed at gay sexual imagery, and by nineteen I got my college to subscribe to *Male Models* and *Physique Pictorial*. This visceral understanding of the relation between the hidden and the shown will likewise inform my writing, as will the mythic figure of Wittgenstein from my university years. The *Tractatus* or the *Notebooks*, read or unread, were a talisman and a guide in my circles, and so my concern with this, as with other books or authors in his library, is not what Smithson read or underlined, but the extent to which I can see or infer from his work an enunciative commonality of which so many artists and critics and musicians made up an informal community.

These drawings here, while known in part, are just beginning their life as an ensemble of open critical and aesthetic thinking and, in approaching them, I will seek little or no evidence from biography. Did or did not Smithson have a gay 'phase'? Did he really go to gay bars? That is clearly dealt with by Suzaan Boettger in her *Inside the Spiral*⁷ and its citations of Jason Goldman, as his taste for science fiction is studied by Eric Saxon. Boettger has shown that some of the motifs of gay male relations are drawn from Etienne, who decorated the Eagle Bar in Chicago, which is for me the San Vitale of gay bar cultures, a ravishing environment which I can recall the forms of strange and charged relations between art and sexual practices, that are one of Smithson's substances. My acquaintance with that now turns out to have been a preparation for looking at this work as for my acceptance of his specific account of a relation between sexual and sacramental. [FIGURE 3] Boettger has dealt with both Catholic and Jungian impulses in Smithson. The latter I will set aside, even if this Jungian leaning is pretty much typical of cultural seductions of the late sixties and early seventies, especially in art schools. Suffice it to say I have my Smithson, my own private one, so to speak, and that one will emerge in this essay as my fiction. One of mine and Smithson's sharings is that of the desire for the textual practices of the great mystics of the Christian Middle Ages and counter-reformation, of which I was an ardent reader even as he was collecting them. Hence the name Evelyn Underhill appears in his library.

In Underhill's 1930 edition of her *Mysticism*,⁸ the Anglo-Catholic writer, a spirituality she shares with T. S. Eliot, gives several outlines of the mystical process that can indeed allow Smithson's accumulation of signifiers and their endless combination and re-ordering as the search for an eventual signified that might yet never be disclosed: or rather disclosed only within his process and not wholly to us as viewers. Saint John of the Cross and Teresa of Ávila, two more of Smithson's chosen writers, in their different ways come beyond their ecstasies with no more than a pointer to the ineffable. To do justice to them it is best to settle for the possibility that, for us, they have no particular significance, other than in the way we might reactivate them through a thought of our own or, to use a phrase of Wittgenstein, "some-



FIGURE 3

Etienne (Dom Orejudos)

Set of mural panels from the Gold Coast Leather Bar, 1973

Oil paint on Masonite attached to a wood backing

223.52 x 363.22 cm x 6.99 cm

© Chicago Historical Society, published on or before 2023, all rights reserved

« parfois une phrase ne peut être comprise que si elle est lue au bon tempo ». Voyez-les donc ainsi, dépliés et repliés, comme le poème de T.S. Eliot « Mr Eliot's Sunday Morning Service » :

*Sweeney shifts from ham to ham
Stirring the water in his bath.
The masters of the subtle schools
Are controversial, polymath⁹*

Dans son poème « To the Flayed Angels », Robert Smithson répète :

*Word of Flesh with amputated wings.
Mercy on us.
Words of flesh with amputated wings.
Mercy on us
Words of flesh with amputated wings.
Mercy on us
Words of flesh with amputated wings.
Mercy on us¹⁰*

Ce corpus de dessins de Smithson est aussi riche qu'exceptionnel, dense et insaisissable, presque négligent dans sa juxtaposition délibérée de conventions symboliques et de formes de figuration. Je suis presque enclin à le considérer comme un vitrail, comme une tentative d'illustrer *La Monadologie* de Leibniz : des êtres absolument séparés mais connectés et interdépendants. Néanmoins, déplacer le regard sur eux, leurs chemins ouverts et perspectives fermées nichés dans les rouages des pages, peut tout aussi bien me rappeler les interminables pérégrinations des *rent boys* des livres de John Rechy – que possédait aussi Smithson, tout comme moi – ou les miséricordes, ces sièges en bois des chœurs d'église avec leurs scènes sculptées issues de la vie religieuse ou paysanne, imbriquant sacré, profane et scatologie non dissimulée. Le glissement de Leibniz vers John Rechy a du sens pour moi, même si je le sous-tends par le modernisme de T.S. Eliot et ses fondements catholiques, mais à présent les figures de Smithson deviennent alors des signifiants visuels en quête d'une certaine finalité.

Dans la préface de 1984 de son ouvrage *Cité de la nuit*, John Rechy raconte comment il a écrit le livre à partir de la fragmentation de la nuit gay (nuit de l'âme, en fait), à partir d'un assemblage moderniste de visions et d'épiphanies, d'une densité boschienne d'états corporels et mentaux. Cela peut être aussi une notice pour savoir comment lire, ô combien lentement, les dessins de Smithson :

Je « combinai » le chapitre sur Jeremy comme le tracé d'une équation algébrique où le point d'intersection des droites correspond au « facteur inconnu » – en l'occurrence, la présence du narrateur. La mémoire, elle-même sélective, fournit la forme ; chaque chapitre-portrait a trouvé son propre « cadre ».¹¹

Pourtant, il est clair que ce travail a été réalisé bien avant nos actuelles préoccupations, à la fois intenses et urgentes, concernant le genre et la nature de « l'ethnique », et je ne doute pas que cela mène à une réévaluation de nos engagements historiques et personnels dans l'art et le discours esthétique. Aujourd'hui, il est parfois embarrassant de regarder vers les plaisirs plus anciens de l'art, comme par exemple selon moi la mariolâtrie sentimentale du début et de la haute Renaissance florentine. La critique de Smithson à l'égard de Warhol en tant que producteur de marchandises sexuées spirituellement vidées de leur substance, en tant que négation de l'être social à la manière d'Adorno, n'est pas pertinente, malgré la répétition de ces figures fragmentées que son œuvre consomme et expose. La scission entre un savoir-faire extrêmement fin dans la fabrication de ces dessins et leur signification possible devient un espace de doute quant à leur valeur : ce n'est qu'un problème parmi d'autres pour passer au crible ce corpus extraordinaire et apprendre à le regarder.

Pourtant, chez Smithson, alors que se déploie une remise en question des plaisirs passés, celle-ci s'enrichit à son tour par une étonnante maîtrise de l'imagerie, une invention de procédures syntaxiques, et d'une grammaire du transgenre (des garçons musclés avec des seins par exemple) ainsi que par un engagement en faveur de l'écologie et de la géologie. Smithson travaille dans le sillage de la publication stupéfiante du livre *Silent Spring* de Rachel Carson en 1962. Ses earthworks et ses œuvres avec des miroirs peuvent d'emblée être comprises comme une révélation bouleversante des horreurs de l'extractivisme et de la dégradation de l'environnement par l'exploitation humaine, bien plus efficacement que, par exemple, le travail de Walter de Maria, presque timoré en comparaison.

Il serait osé mais convaincant d'examiner le travail scrupuleux de sa contemporaine Mierle Laderman Ukeles et la réévaluation des déchets et de leur traitement avec *Touch Sanitation*, une œuvre débutée en 1979 et toujours en cours. Smithson et Laderman Ukeles poussent leur travail à la limite de l'esthétiquement possible, remettant en cause le présupposé sur lequel l'art radical et fini se fonde sur les téléologies de l'histoire de l'art moderniste et de la critique. D'où le quasi-mépris de Smithson envers Greenberg et Fried.

Les dessins de Smithson pourraient prendre place au sein d'un ensemble de cadres partiellement, voire aléatoirement, superposés. À l'intérieur de chacun de ces cadres, une partie, voire une sorte de partie des dessins, pris dans leur ensemble ou en tant que fragments, appartient à un monde distinct d'images et d'écrits. Le fait que la plupart d'entre eux aient une sorte de motif central ou décentré ne signifie pas nécessairement qu'ils aient un centre, ou que ce centre apparent ne soit rien de plus qu'une distraction, une lourde

times a sentence can only be understood it is read at the right tempo." See them this way, unfold and fold, like Eliot's *Mr Eliot's Sunday Morning Service*:

Sweeney shifts from ham to ham
Stirring the water in his bath.
The masters of the subtle schools
Are controversial, polymath⁹

In Robert Smithson's poem *To the Flayed Angels* he repeats:

Word of Flesh with amputated wings.
Mercy on us.
Words of flesh with amputated wings.
Mercy on us
Words of flesh with amputated wings.
Mercy on us
Words of flesh with amputated wings.
Mercy on us¹⁰

This corpus of Smithson is both rich and exclusive, dense, and elusive, almost careless in its willful juxtaposition of symbolic conventions and forms of figuration. I am almost inclined to think through it as stained-glass window as an attempt to illustrate Leibniz's *Monadology*, the absolutely separate beings that are infinitely connected and co-dependent. But on the other hand, to shift my gaze around them and their opening paths and blocked perspectives nestling in the workings over of the page can just as well recall the unending circuits of the rent boys in John Rechy's books that Smithson also owned, as did I, or the misericord seats of a cathedral choir with their carved scenes of religious and peasant life, their imbricating of sacred, profane, and unabashed scatology. The slip between Leibniz and Rechy makes sense for me, even as I let it be held by Eliot's modernism and its Catholic foundations, but now Smithson's figures indeed become visual signifiers in search of some finality.

In a 1984 introduction to his *City of Night* Rechy gives an account of how he wrote the book out of the dense fragmentations of the gay night (of the soul, in turns out), made it from a modernist assemblage of visions and epiphanies, a Bosch like density of bodily and mental states. It is a program to for how to read, oh so slowly, Smithson's pages:

I "plotted" the chapter on Jeremy as an algebraic equation drawn on a graph, the point of intersecting lines revealing the "unknown factor"— here, the unmasking of the narrator. Memory itself, being selective, provides form; each portrait-chapter found its own "frame."¹¹

Yet clearly this work is also made long before our current intense and urgent preoccupations with gender and the nature of the 'ethnic', and I have no doubt that this must and does lead to a re-evaluation of our historical and personal investments in art and aesthetic discourse. Sometimes now it is embarrassing to look back at older pleasures taken in art, for me the sentimental Mariolatry of the early and high Renaissance in Florence is a good example. Smithson's critique of Warhol as a producer of spiritually gutted gender commodities, as an Adorno-like negation of social being, is off pitch, despite the repetition of just such fragmented figures that his work consumes and displays. The scission between an extremely developed craft in the fabrication of these pages and their possible signification becomes a space for doubt as to their value: just one problem in sifting through this extraordinary corpus and in learning how to see it.

Yet as critical re-thinking of past pleasures unfolds, it might well be in its turn enriched by his astonishing learning in imagery and his invention of syntactical procedures, his grammar of transgender, of muscle boys with breasts, as by as his engagement with ecology and geology. He is working in the wake of the stunning publication of Rachel Carson's *Silent Spring* of 1962. Smithson's earthworks and his mirror pieces can readily be understood as a shattering revelation of the horrors of extractivism and the wasting of the environment under the impact of human abuse, far more effectively than, say, the work of Walter de Maria that is almost coy in comparison.

It would be far-fetched but compelling to look at the care-work of his contemporary Mierle Laderman Ukeles and her re-evaluation of trash and the work of its processing in her *Touch Sani-*

tation, an on-going artwork that began in 1979. Smithson and Laderman Ukeles take their work to the limits of the aesthetically possible, and equally undo the assumptions upon which radical but finished art is based in the teleologies of modernist art history and criticism. Hence Smithson's near scorn for Greenberg and Fried.

Smithson's works might best be located in a set of partially, and even randomly, overlapping frames, within each of which a part, or kind of part of the drawings, taken as a whole, or in fragments, belong to a different world of images and writings. That most of them have some kind of a central or off-center motif need not mean that they have a center, or that this apparent center is anything more than a distraction, a heavy insistence in black and white sometimes, taken from a movie. Some I see as nothing more than a set of intentions to place signs here and there in a certain vertical and horizontal sequence, articulated, as it happens, by recurring themes or types of figures. At the most, and at the most obvious, they are neither more nor less than what is the case, even if the fact is invented. But there is nothing simple about the case nor about the fact that is of it. [FIGURE 4]

To take one, just one for the moment, though I would like already to divert to another two that have, anecdotally, caught my attention. There is the one in which the artist so strains the relation between muscle boys, a cinematically profligate female voluptuousness and swastikas that I wonder if he is crazy enough to make these flowing red wings and banners as an angelic denial of what they connect, to make an argument at once shallow and appealing or if the suggestion is just an alibi for making some extravagant shapes? Then there is one even crazier, with gas-masked renaissance gryphons breathing from a swastika or a star, Elvis playing a guitar, an archery target rising over a naked boot-boy, a six-shooter and enough scribbled detail to take our time from us, all organized around the 4 x 3 projection screen.

So back to one, that is untitled from 1964, just to try to account for it with a description, that precise yet arbitrary refuge of the critical eye.

Nazi symbols
Male bikers and muscle men
Female bikers and muscle women
Gender transitional or ambivalent figures in different forms of (un)dress
Erect and soft penises
Ditto vulvas
Weapons
Photographs in black and white
Geometric framings resembling some of his early sculptures
Flowery and stylized shapes redolent of an art nouveau or a hippy repertoire –

The list could quite soon fill the space available on these pages and displace the figures themselves. A naked woman in a storied box, a kind of cubic mandala, green and yellow, holding a twin lens reflex camera, bottom left. A naked boy in a less complex box, blue and orange kneeling with legs spread, yet not hard, as if posing for her, both facing out, she into the camera hood, he directly at us. He looks, she focuses. The sex of both is pink. As with Monads, co-presence is not communication between the figures, a striking instance of Smithson's seeing that the relation between looking and the seen is an uneasy one. Two biker boys, one spanking the other, lifted from a gay magazine, as if put there for me, stand at the top of the whole composition flanked by a geometric tower on one side and formalized psychedelic flames on the other, over printed with a swastika. And there is more, an abbreviated chessboard in the middle with a pink stipe and male and female sexes in the squares, and below a doll's house by a lake – a perverse parody of an Andrew Wyeth landscape, and there is a sun drawn like a childhood image.

Was I to start over at the level of patches of color and their recurrence and placing, or of the relations of colors and lines and their superpositions, it would take me as long to write them out as to count the leaves on a tree in a painting by Elsheimer, for example? And why not? World enough and time...

5.2523 The concept of successive applications of an operation is equivalent to the concept of 'and so on.'¹²

présence en noir et blanc, parfois empruntée à un film. Certains ne sont pour moi qu'un ensemble d'intentions de placer des signes ici et là dans une certaine séquence verticale et horizontale, articulée, au cas échéant, par des thèmes récurrents ou des types de figures. Tout au plus, et de manière plus évidente, ils ne sont ni plus ni moins ce qu'est le cas, même si le fait est inventé. Mais il n'y a rien de simple ni sur ce cas ni sur le fait qu'il s'agit d'un fait. [FIGURE 4]

Prenons un des dessins, juste un pour l'instant, bien que j'aimerais déjà me tourner vers deux autres qui ont, ici et là, retenu mon attention. Il y a celui sur lequel l'artiste met tellement à rude épreuve la relation qui lie des garçons musclés, une volupté féminine cinématographique et des croix gammées que je me demande s'il est assez fou pour créer ces ailes et bannières rouges flottantes comme une négation angélique de ce qu'elles relient, pour avancer un argument à la fois superficiel et séduisant, ou si la suggestion n'est qu'un alibi pour créer des formes extravagantes ? Puis il y en a un encore plus fou, avec des griffons de la Renaissance respirant avec des masques à gaz à partir d'une croix gammée ou d'une étoile, Elvis jouant de la guitare, une cible de tir à l'arc se dressant au-dessus d'un garçon à moitié nu, un pistolet, et suffisamment de détails griffonnés pour nous occuper, le tout organisé autour d'un écran de projection 4:3.

Revenons à un autre dessin, sans titre, de 1964, juste pour essayer d'en rendre compte, grâce à ce refuge précis mais arbitraire qu'est l'œil critique :

Symboles nazis
Motards et hommes musclés
Motardes et femmes musclées
Figures trans ou ambivalentes dans différentes formes (des)habillées
Pénis en érection ou au repos
Idem pour les vulves
Armes
Photographies en noir et blanc
Encadrés géométriques ressemblant à certaines de ses premières sculptures
Formes florales et stylisées évoquant l'Art nouveau ou le répertoire hippie –

La liste pourrait assez rapidement remplir l'espace disponible de ces pages et supplanter les figures elles-mêmes. Une femme nue dans une boîte verte et jaune, sorte de mandala cubique, tenant un appareil photo reflex à double objectif, en bas à gauche. Un garçon nu dans une boîte moins complexe, bleue et orange, agenouillé les jambes écartées, mais pas en érection, comme s'il posait pour elle, tous deux tournés vers l'extérieur, elle vers le viseur de l'appareil photo, lui directement vers nous. Il regarde, elle se concentre. Le sexe des deux figures est rose. Comme avec les monades, la co-présence ne signifie pas communication, c'est plutôt un exemple frappant de la vision de Robert Smithson selon laquelle la relation entre le regard et le vu est malaisée. Deux motards, l'un fessant l'autre, inspirés d'un magazine gay, comme s'ils étaient là juste pour moi, se tiennent au sommet de toute la composition, flanqués d'une tour géométrique d'un côté et de flammes psychédélics formalisées et surplombées d'une croix gammée de l'autre. Et ce n'est pas tout, il y a au milieu un échiquier simplifié avec un bande rose centrale et des cases remplies de sexes masculins et féminins. Dans la partie inférieure ; une maison de poupée au bord d'un lac – parodie perverse d'un paysage d'Andrew Wyeth – et enfin un soleil dessiné de manière enfantine.

Si je devais recommencer et décrire les aplats de couleur, leur récurrence, leur placement, ou les liens entre les couleurs et les lignes et leurs superpositions, cela me prendrait autant de temps que de compter les feuilles d'un arbre dans une peinture d'Elsheimer, par exemple. Et pourquoi pas ? Le monde et le temps suffise...

5.2523 Le concept d'applications successives d'une opération est équivalent au concept du « et ainsi de suite ».⁴²

Alors, que sont toutes ces choses ? Des phonèmes ou des graphèmes, des énonciations partielles ou accomplies avec une structure grammaticale cohérente ? Sont-elles des choses de faits ou bien des faits dans lequel chaque image est ce qu'elle est ? Ont-elles un genre ou une sexualité ? Sont-elles le fait du genre ou de la sexualité du spectateur, ou s'agit-il d'une figure pour quelque

chose qui précède de telles hypothèses d'un sentiment pour un certain rôle dans le monde que pourrait avoir ce spectateur ou un autre, donnant lieu à des pulsions et des conflits ? Ou s'agit-il simplement de débris, organisés comme tels, comme les sels, les cristaux, le sable et autres substances à la surface de *Spiral Jetty* (1970), à présent submergée, en train de cuire au soleil ? Les débris d'un monde décrit par Marshall McLuhan, camarade catholique de Smithson et lecteur de G. K. Chesterton, matières dérivées de *The Gutenberg Galaxy* (1962), des substances fusionnant les mots et les images comme si elles étaient enfin identiques l'une à l'autre ? Ou bien s'agit-il du rejet critique de la différence entre les mots, la figuration ou l'abstraction, au motif que générer une telle superfluité des choses montrées n'a plus aucun sens. Ou bien que le sens qu'il peut y avoir, c'est à nous de le fabriquer.

Pour continuer hors des sentiers battus, et en rapport avec ces dessins ainsi qu'avec une grande partie de son travail ultérieur, comme les pièces en miroir, on trouve dans le catalogue de la bibliothèque de Smithson, deux volumes de Wittgenstein, *Tractatus* et *Investigations*, ce dernier impliquant G. E. M. Anscombe, l'une des grandes (femmes) philosophes analytiques anglaises, proche de Wittgenstein et sa principale interprète. Rien n'est plus éloigné de McLuhan, je pense, mais nous les avons lus tous les deux. Tout comme nous avons lu Chesterton, auteur des *Enquêtes du Père Brown* (1911) et de la vie mystique de *Saint François d'Assise* (1923), ou Miguel de Unamuno, écrivain exprimant profondément le non-être de toute chose dans son *Sentiment tragique de la vie* (1913). À propos de tous ces volumes, je vois Smithson plutôt comme un commentateur, dans une démarche kabbalistique d'annotation marginale.

Comme je l'ai déjà indiqué, cela ne me surprend pas, car tant d'artistes que j'ai connus à la fin des années 1960 et au début des années 1970 possédaient de tels livres : ceux de Wittgenstein, Anscombe, Jack Burnham ou des ouvrages sur la théorie de l'entropie. On les trouvait partout, même dans des cercles apparemment aussi dispa-

So, what are these things? Are they phonemes or graphemes, partial or accomplished enunciations with a coherent grammatical structure? Are they things of facts or the facts of which each image is what it is? Do they have a gender, or a sexuality, or are they the facts of a viewer's gender or sexuality, or are they a figure for something that precedes such assumptions of a feeling for some role in the world that this viewer or another might have, giving rise to drives and their conflicts? Or just detritus, organized as such, like the salts and crystals and sands and other substances on the surface of *Spiral Jetty* (1970), now under water and now baking in the sun? The detritus of a world described by Smithson's fellow Catholic and reader of G. K. Chesterton, Marshall McLuhan, spinoff matter from *The Gutenberg Galaxy* (1962), substances congealing word and image as if at last identical to each other? Or are they the critical dismissal of the difference between the words, figuration or abstraction on the grounds of the generation of such a superfluity of things shown that they make no sense at all. Or that what sense there might be is ours to fabricate.

In starting off pitch, as befits these pages, as well as much of his later work such as the mirror pieces, here in the list of Smithson's library two volumes of Wittgenstein are present, the *Tractatus* and the *Investigations*, of which the second entail G. E. M. Anscombe, one of a great generation of English (women) analytic philosophers and the closest to Wittgenstein and his main interpreter. Nothing could be further from McLuhan, I think, but we read them both. As indeed we do Chesterton as the author of *Father Brown mysteries* (1911) and of the nature mystical life of *Saint Francis* (1923), or Miguel de Unamuno as the writer of deep feeling of the unbeing of all things in his *The Tragic Sense of Life* (1931). On all of these I can find Smithson as a commentator, a cabbala like procedure of marginal annotation, as such.

As I have indicated this hardly surprises me, so many artists I knew in the late 1960s and early 1970s had such books as Wittgenstein

or Anscombe and Jack Burnham or works on the theory of entropy. They were around everywhere, very much in circles as apparently so unmatching as Fluxus and Constructivism or Systems art. The name of a logic and the logic of a name, the limits of reason and the form of appearances, even in their differences these two works offered a space and a style of enunciation. To choose a note in the performance of a graphic score by Cornelius Cardew or John Cage was to engage a limping and arduous passage into enunciation of which the stumbling from start to finish had something of the (dis)continuity of the *Tractatus* and, it was also a way to speak. A performance of a graphic score like Cardew's *Treatise* might, then, have been like a Smithson of transitory sounds. An ever-evolving work such as George Brecht's *Water Yam*, of which Brecht gave me a card copy, could be seen as something combining both of their possibilities, allowing for works that might be made out there, on a floor or a table, or just ideas that projected themselves from a reading of the card – a logic of the ineffable or the inexplicable. The work at the *Cédille qui sourit* of Brecht and Robert Filliou (1965 onwards) opened onto a postponing of meaning through accumulation. The French philosopher Jacques Bouveresse sees Wittgenstein like this,⁴³ as being in the inexplicable, just as Marjorie Perloff⁴⁴ understands him as a first world war poet and belonging as much to the language games of Gertrude Stein as to epistemology, a philosopher of poesis.

Wittgenstein liked reading American detective fiction and one of his favorite works was *The Thin Man* (1934) of Dashiell Hammett. Not mine, but plenty in common as I have already noted. Is the liking for these two men for these fictions the form of a relation between them? That is what I want to write about, as it brings me in as well. But, as I enter the room, I cannot just trail my baggage, but throw it ahead for you to see, a relation to his work that I would be at pains to conceal. It seems that we were made for each other, in so many ways. Entropy will come in at the beginning, that way we have once again to wind up the machine and that is what we do, indeed.

G. E. M. Anscombe wrote in *Intention* (1957), in her chapter headings which are already thoughts:

41 The mark of practical reasoning is that the thing wanted is at a distance from the particular action.

This is one more reason that we belong together. Practical reasoning is a negotiating of the seen, the heard, the sensuous and the thought, perhaps, so that the making of these drawings is not wholly unlike being in the darkest backroom of a bar: a negotiation. In another drawing Smithson shows a Tom of Finland gay SM scene of a kind that we sought out in seedy newsagent windows. He associates them with swastikas in this and many other of these works, isolating and dramatizing a possible problematic that foresees the travails of subsequent professional queer theory.

Anscombe, an ardent Catholic convert as was McLuhan, again, in *Intention* writes:

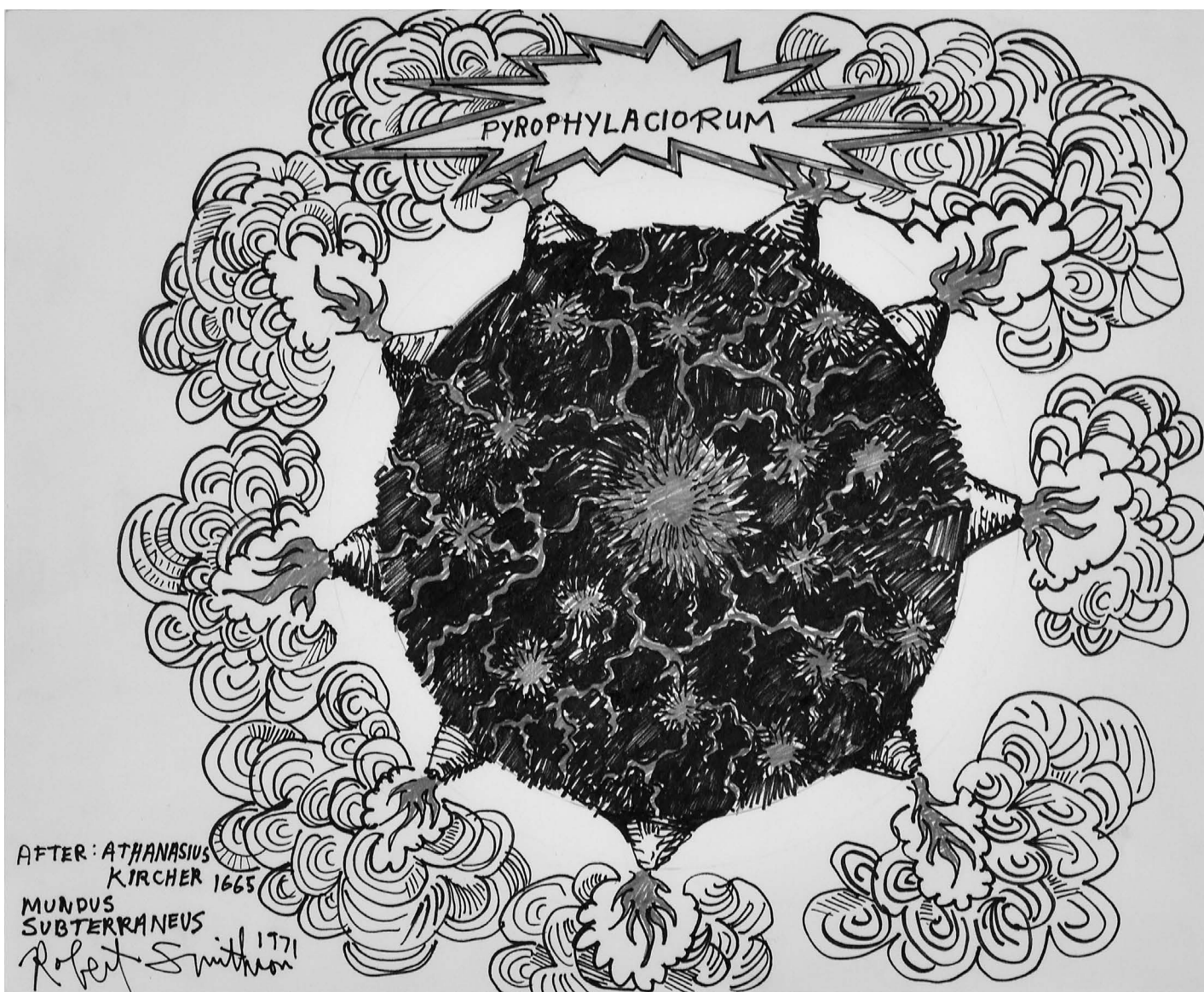
38 The question 'What for?' cannot significantly be asked in a continuation of the series of such questions, once a desirability-characterization has been reached. The point is illustrated by an example: 'It befits a Nazi to spend his last hour exterminating Jews'. This does not mean that practical reasoning cannot be assailed so long as it is not fallacious.

Smithson's works are not fallacious, they become what is the case, and what is the case is too the substance of uncertainty about just this, what is wanted and what is given to see. There is no intention left. Catholic modernist, ex-votos from Bahia, rococo frivolity, the procedures amplify and elide one another.

When I was at Oxford there was a story freshly circulating. Miss Anscombe – as we named her – was stopped by a policeman wandering outside Somerville in a night gown well after midnight. He said, 'Who are you?' She replied, 'I am Miss Anscombe.' He said, 'Identify yourself.' She replied, 'I have just identified myself.' So here is a fable, was it either an allegory of asymmetry, of the undecidable, or just a parable concerning



FIGURE 4
Robert Smithson
Untitled, 1963
Pencil and crayon with collage on paper
61 × 45 cm



Robert Smithson

After: Athanasius Kircher 1665 *Mundus Subterraneus*, 1971

Pencil and ink on paper

32.1 × 39.4 cm

© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York

rates que Fluxus, le Constructivisme ou le Systems Art. Le nom d'une logique et la logique d'un nom, les limites de la raison et la forme des apparences; même dans leurs différences, ces deux ouvrages offraient un espace et un style d'énonciation. Choisir une note dans l'exécution d'une partition graphique de Cornelius Cardew ou de John Cage, c'était s'engager dans un boitillement pénible vers une énonciation, dont le trébuchement du début à la fin avait quelque chose de la (dis)continuité du *Tractatus*, et c'était aussi une manière de parler. La performance d'une partition graphique comme le *Treatise* de Cardew aurait donc pu être semblable à une œuvre de Smithson réalisée à partir de sons éphémères. Une œuvre en constante évolution telle que *Water Yam* de George Brecht, dont Brecht m'a donné l'une des cartes, pourrait combiner ces deux possibilités, permettant que des œuvres soient créées *in situ*, sur le sol ou sur une table, ou juste des idées lancées à partir de la lecture de la carte – une logique de l'ineffable ou de l'inexplicable. Le travail à *La Cédille qui sourit* de Brecht et Robert Filliou (à partir de 1965) a ouvert sur un ajournement du sens par l'accumulation. Alors que le philosophe français Jacques Bouveresse voit Wittgenstein comme étant dans l'inexplicable¹³, Marjorie Perloff¹⁴ le considère comme un poète de la Première Guerre mondiale relevant autant des jeux de langage de Gertrude Stein que de l'épistémologie, en définitive un philosophe de la poétique.

Wittgenstein aimait les romans policiers américains et l'un de ses ouvrages préférés était *The Thin Man* (1934) de Dashiell Hammett. Ce n'est pas mon cas, mais nous avons bien d'autres choses en commun, comme je l'ai déjà noté. Le goût des deux hommes pour ce genre de fictions crée-t-il une forme de lien entre eux? C'est ce dont je veux parler, et cela m'ouvre une voie. Mais, je ne peux pas me contenter de pénétrer dans la pièce et d'y traîner mon bagage, je le jette devant vous pour que vous puissiez le voir, à l'image de ma relation avec le travail de Smithson que je ne saurais difficilement dissimuler. Il semble que nous étions faits l'un pour l'autre, à bien des égards. L'entropie interviendra au début, de cette façon nous aurons encore à remonter la machine, et c'est ce que nous faisons en effet.

Dans *Intention* (1957), G. E. M. Anscombe a écrit dans l'un des titres de chapitre, qui sont déjà des pensées :

41 La marque du raisonnement pratique, c'est que la chose voulue est à distance de l'action particulière.

Une nouvelle raison pour laquelle nous sommes faits l'un pour l'autre. Le raisonnement pratique est une négociation entre le vu, l'entendu, le sensuel et la pensée, de sorte que la réalisation de ces dessins n'est pas tout à fait différente au fait de se retrouver dans la plus sombre *backroom* de bar : une négociation. Sur un des dessins, Smithson montre une scène SM gay du style de Tom of Finland, semblable à celles que nous recherchions dans les vitrines miteuses de marchands de journaux. Il les associe à des croix gammées dans cette œuvre et dans beaucoup d'autres, isolant et dramatisant une problématique potentielle qui anticipe les études de la théorie queer à venir.

Anscombe, fervente catholique, convertie comme McLuhan, écrit à nouveau dans *Intention* :

38 On ne peut pas continuer à poser la question « Dans quel but ? » de façon significative une fois qu'une caractéristique de désirabilité a été atteinte. Ce point est illustré par un exemple : « Il convient à un nazi de passer ses dernières heures à exterminer des Juifs. » Cela ne signifie pourtant pas que le raisonnement pratique est inattaquable tant qu'il n'est pas fallacieux.

Les œuvres de Smithson ne sont pas fallacieuses, elles deviennent ce qui est le cas, et ce qui est le cas est aussi la substance de l'incertitude à ce sujet, ce qui est voulu et ce qui est donné à voir. Il ne reste aucune intention. Modernisme catholique, ex-votos de Bahia, frivolité rococo, les procédures s'amplifient et s'éluent les unes les autres.

Lorsque j'étais à Oxford, une anecdote circulait depuis peu : Miss Anscombe, comme nous l'appelions, errant après minuit aux abords de Somerville, vêtue d'une robe de chambre,

the deaf hearing the deaf; but in any event it had, as a story, a surprising power.

Let it also be said that, reading *Artforum* in the late 1960s and after, I was generally on Smithson's side in theoretical arguments, without for all that really knowing a lot about him, least of all anything of the existence of this body of work. The Greenberg-Fried distinctions (histories of taste, Smithson calls them) around the proper naming of kinds of artwork, whether conceptual or minimal or British novelty art, came too late to have an impact on what I might call a pragmatic taste and taking of pleasure. It is better to think theoretically with or against work as a mode of figuring or disfiguring thought as such, as a practice, so that even, or especially, notions like 'abstraction' might cease to be useful, especially on account of their role in linear teleologies of art history. Smithson breaks these instantiations of historical progress. His form of composition is quite other to them and these sheets are a part of an understanding of the dysfunction of the modern art/modernism model as viable history making on an axis between art criticism and practices of art.

In this sense, even as this work of Smithson was nowhere to be seen, it might have, even in its invisibility, to have accompanied Peter Blake, David Hockney, Patrick Proctor, Allen Jones, Pauline Boty, Derek Boshier, Joe Tilson, or several other artists who paid little attention to Anthony Caro as an axis of how painting or sculpture was to become on the dominant US teleologies. As Smithson himself argues in several of his writings, and here the essay on Olmsted and Central Park¹⁵ as a form of Land Art coming from the English Picturesque is exemplary, that the placing of materials of art in relations does not require a teleology. This is why the distinction between these works and his earthworks or mirror works or boxes need not be made as the evidence of a progression. He has already indicated a relation in the histories of art eschewed by the paradigms of Greenberg, Krauss or Fried, whatever their differences.

In each work his intentions – Anscombe again – die with their execution. The future preceding the work cannot be reinstated by art his-

tory as having been of its own teleology and so the distinctions between the figurative and the abstract break down in favor of the figural, whether it be a spiral jetty, or a mirror reflection, which write on or rewrite the natural.

Just as these drawings begin to write a figural that already includes *Girl on a Motorcycle*, Kenneth Anger, Visconti's *The Damned*, or aspects of Hans Jurgen Syberberg's *Hitler, ein Film aus Deutschland* or his *Parsifal* Smithson inhabits and passes on a visual habitus of parataxis, placing thing in series without a grammar or connective substance. Ironically this produces an art of complex syntax but free from grammar as such – and this is one of the catachreses of which art, perhaps alone, can produce signification. If the viewer resigns themselves to an acceptance of or an inhabiting within his chains of imagery, then that viewer can provide a grammar, even if they have to wait to find his sense elsewhere than in his work; or cross other kinds of work, the strange compositions of images in Syberberg's *Parsifal* that themselves, years after, offer a sense to Smithson's *Hitler's Opera*, as a way out of a historical aporia, of how to ask a question that can have no conclusive answer. Other, that is, than the making of the work.

Smithson's work is of a perverse and wonderful purity in its utter indifference to the liturgies of modern art and their modernist theology. They queer it up. They show and they open up new empty spaces.

In a well-known passage on the failure of socialist aesthetics, Herbert Marcuse wrote:

Art breaks open a dimension inaccessible to other experience, a dimension in which human beings, nature, and things no longer stand under the law of the established reality principle. Subjects and objects encounter the appearance of that autonomy which is denied them in their society. The encounter with the truth of art happens in the estranging of language and images which make perceptible, visible, and audible that which is no longer, or not yet, said, and heard in everyday life.

Written in 1977, this might well serve as an epitaph for the astonishing non-sense that was Smithson's achievement, the life and death of the idea itself of entropy as a form for art, as such.

- 1 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Centenary Edition, 2021. Edited with a Preface by Luciano Bazzocchi. Introduction by P. M. S. Hacker. Pears-McGinness translation, p. 85.
- 2 Philip Ursprung: *Alan Kaprow, Robert Smithson and the Limits to Art*, California 2013.
- 3 Ann Reynolds: *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, 2003. Cambridge Mass, also see Vanessa Corby, 'The sedimentation of the social: Spiral Jetty and the ruins of the death drive.' Liverpool, 2023.
- 4 Eugenie Tsai: *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, 1991. New York. See also Eugenie Tsai and Cornelia Butler ed: *Robert Smithson*, 2004. Los Angeles.
- 5 See Eugenie Tsai and Cornelia Butler ed: *Robert Smithson*, 2004. Los Angeles for an inventory of Smithson's library and music collection, compiled by Valentin Tatransky.
- 6 See Eric Saxon: *Science Fictional Transcendentalism in the Work of Robert Smithson*, Nebraska, 2013 and Mylène Palluel: *Étude de la bibliothèque de Robert Smithson (1938-1973). La question des temporalités*. Master thesis under the supervision of Fabrice Flahutez, 2017.
- 7 Suzaan Boettger: *Inside the Spiral: The Passions of Robert Smithson*, 2023 Kindle Edition.
- 8 Evelyn Underhill: *Mysticism*, 1911, 1930. Kindle edition, 1018, p. 9.
- 9 Written 1917-18; first published in the *Little Review*, Chicago, September 1918.
- 10 Written 1961; first published in Eugenie Tsai: *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, 1991; p. 56.
- 11 John Rechy: *City of Night*, Grove Press 1963. In the UK, we used to get Grove books under plain cover at the risk of prosecution if discovered, hence my first copy. This introduction from 1984 edition and the citation from 2021 Kindle edition, p. 7.
- 12 *Tractatus* Centenary edition p. 172.
- 13 *Wittgenstein et les sortilèges du langage*, 2003.
- 14 *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, 1996.
- 15 Robert Smithson, 'Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape' *Artforum*, February 1973.
- 16 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, (1977) 1978, p. 72.

aurait été arrêtée par un policier. « Qui êtes-vous ? » aurait-il demandé. Elle aurait répondu : « Je suis Miss Anscombe. » « Identifiez-vous », aurait-il ajouté, et elle aurait répondu : « Je viens de m'identifier. » Voici donc une fable : était-ce une allégorie de l'asymétrie, de l'indécidable, ou simplement une parabole d'un dialogue de sourds ; dans tous les cas, elle avait, en tant qu'histoire, un pouvoir surprenant.

Il faut aussi dire que, lisant *Artforum* à partir de la fin des années 1960, j'étais généralement du côté de Smithson dans les querelles théoriques, sans pour autant savoir grand-chose sur lui, et encore moins sur l'existence de ce corpus d'œuvres. Les distinctions de Greenberg-Fried (histoires de goût, comme les appelle Smithson) à propos de la dénomination appropriée des types d'œuvres d'art, qu'elles soient conceptuelles, minimalistes, ou qu'il s'agisse d'art britannique de l'époque, sont arrivées trop tard pour avoir un impact sur ce que je pourrais appeler un goût pragmatique et une prise de plaisir. Il est préférable de penser théoriquement avec ou contre le travail en tant que mode de figuration ou de défiguration de la pensée en tant que telle, en tant que pratique, de sorte que même, ou surtout, des notions telles que « l'abstraction » peuvent cesser d'être utiles, notamment en raison de leur rôle dans les téléologies linéaires de l'histoire de l'art. Smithson rompt avec ces instanciations du progrès historique. Sa forme de composition leur est tout à fait étrangère et ces dessins font partie d'une compréhension du dysfonctionnement du modèle art moderne/modernisme en tant qu'élaboration d'une histoire viable sur un axe entre la critique d'art et les pratiques artistiques.

En ce sens, même si ce travail de Robert Smithson n'était visible nulle part, il aurait pu, même dans son invisibilité, avoir accompagné Peter Blake, David Hockney, Patrick Proctor, Allen Jones, Pauline Boty, Derek Boshier, Joe Tilson, ou plusieurs autres artistes qui ont prêté peu d'attention à Anthony Caro en tant qu'axe déterminant du devenir de la peinture ou de la sculpture selon les téléologies dominantes aux États-Unis. Comme le soutient Smithson lui-même dans plusieurs de ses écrits, et l'essai sur Olmsted et Central Park¹⁵ en tant que forme de Land Art découlant du pittoresque anglais fait figure d'exemple, la mise en relation des matériaux artistiques ne nécessite pas de téléologie. C'est pourquoi la distinction entre ces œuvres-ci et les earthworks, les œuvres conçues avec des miroirs, ou ses boîtes ne doit pas être considérée comme la preuve d'une progression. Il a déjà indiqué un rapport aux histoires de l'art qui échappent aux paradigmes de Greenberg, Krauss ou Fried, quelles que soient leurs différences.

Dans chaque œuvre, ses intentions – Anscombe encore – meurent avec leur exécution. Le futur qui précède l'œuvre ne peut être rétabli par l'histoire de l'art comme ayant été de sa propre téléologie et ainsi les distinctions entre le figuratif et l'abstrait s'effondrent en faveur du figuratif, qu'il s'agisse d'une jetée en spirale, ou d'un reflet de miroir, qui écrivent sur le naturel ou le ré-écrivent.

Alors que ces dessins commencent à composer une figuration qui inclut déjà les films *La Motocyclette*, ceux de Kenneth Anger, *Les Damnés* de Visconti, ou des aspects de *Hitler*, un film d'Allemagne de Hans Jürgen Syberberg ou son *Parsifal*, Smithson habite et transmet un habitus visuel de la parataxe, plaçant les choses en séries sans grammaire ou substance connective. Ironiquement, cela produit un art d'une syntaxe complexe mais libéré de toute grammaire en tant que telle – et c'est l'une des catachrèses dont peut-être l'art seul peut produire la signification. Si le spectateur se résigne à accepter ou à habiter ces enchaînements d'images, alors celui-ci peut fournir une grammaire, même s'il doit attendre de trouver son sens ailleurs que dans le travail de Smithson ; ou traverser d'autres types d'œuvres ; les étranges compositions d'images dans *Parsifal* de Syberberg elles-mêmes, des années après, offrant un sens à la série de dessins datés de 1960 *Hitler's Opera* de Smithson, comme l'issue d'une aporie historique, une question posée ne pouvant avoir de réponse concluante. Autre, en effet, que la réalisation de l'œuvre.

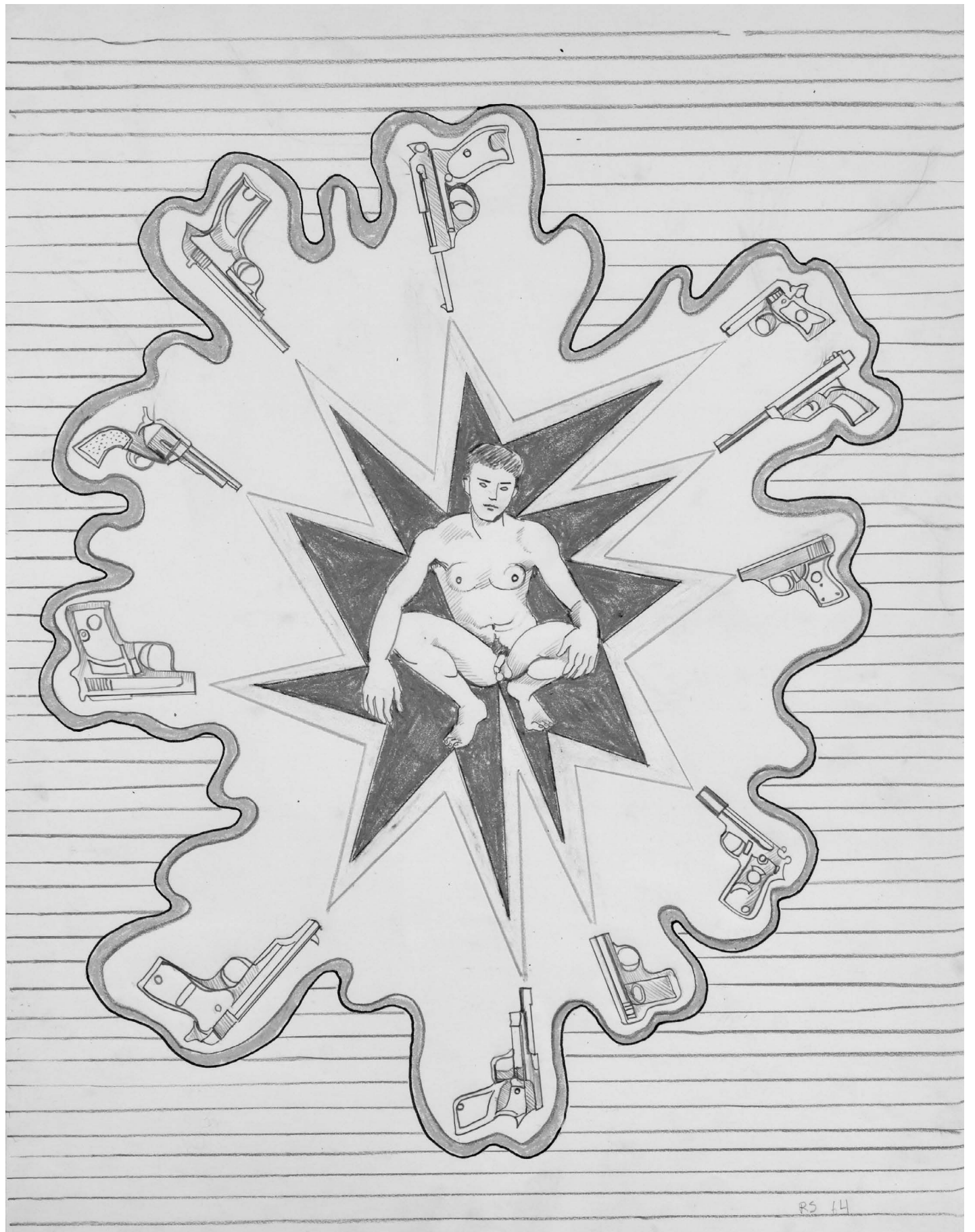
L'œuvre de Smithson est d'une perverse et merveilleuse pureté dans son indifférence absolue envers les liturgies de l'art moderne et leur théologie moderniste. Elle leur injecte du queer. Elle montre et ouvre de nouveaux espaces.

Dans un passage connu sur l'échec de l'esthétique socialiste Herbert Marcuse écrit :

L'art ouvre une dimension inaccessible à une autre expérience, une dimension dans laquelle les êtres humains, la nature et les choses ne sont plus subjugués par le principe de réalité établi. Sujets et objets découvrent l'apparence de l'autonomie qui leur est refusée dans leur société. La rencontre de la vérité de l'art a lieu dans les images et le langage décapants qui rendent perceptible, visible ou audible ce qui n'est plus, ou pas encore perçu, dit ou entendu dans la vie quotidienne.¹⁶

Écrit en 1977, ces lignes pourraient bien servir d'épithète au non-sens grandiose qu'a été l'accomplissement de Smithson : la vie et la mort de l'idée même de l'entropie comme forme d'art en tant que telle.

- 1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. et éd. Christiane Chauviré et Sabine Plaud, Flammarion, 2021, p. 102.
- 2 Philip Ursprung, *Alan Kaprow, Robert Smithson and the Limits to Art*, trad. Fiona Elliott, University of California Press, 2013.
- 3 Ann Reynolds, *Robert Smithson, Learning from New-Jersey and Elsewhere*, Cambridge, The MIT Press, 2004 – voir aussi Vanessa Corby, « The sedimentation of the social : Spiral Jetty and the ruins of the death drive », in *Sculpture Journal*, Volume 26, Number 2, Liverpool University Press, 2023.
- 4 Eugénie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, Columbia University Press, 1991 – voir aussi l'ouvrage collectif *Robert Smithson*, éd. Eugénie Tsai, Cornelia Butler, University of California Press, 2004.
- 5 Tsai, Butler, *ibid.* pour un inventaire de la bibliothèque et collection musicale de Smithson, compilée par Valentin Tatransky.
- 6 Eric Saxon: *Science Fictional Transcendentalism in the Work of Robert Smithson*, University of Nebraska, 2013 et Mylène Palluel, *Étude de la bibliothèque de Robert Smithson (1938-1973). La question des temporalités*. Sous la dir. de Fabrice Flahutez, Nanterre, 2016.
- 7 Suzaan Boettger: *Inside the Spiral: The Passions of Robert Smithson*, University of Minnesota Press, 2023.
- 8 Evelyn Underhill, *Mysticism*, 1911, 1930, Evinity Publishing Inc, 2009, p. 9.
- 9 T.S. Eliot, poème écrit en 1917-18; publié dans *la Little Review* de Chicago, septembre 1918.
- 10 Poème écrit en 1961, publié dans *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, Columbia University Press, 1991.
- 11 John Rechy, *Cité de la nuit*, L'imaginaire Gallimard, trad. Maurice Rambaud, préface et postface de l'auteur trad. François Laurent et Gabrielle Lécivain, 2019.
- 12 Wittgenstein, *op.cit.*, p. 168.
- 13 Jacques Bouveresse, *Wittgenstein et les sortilèges du langage*, Agone, 2003.
- 14 Wittgenstein's Ladder. *Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, University of Chicago Press, 1996.
- 15 Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape », *Artforum*, février 1973.
- 16 Herbert Marcuse, *La dimension esthétique, Pour une critique de l'esthétique marxiste*, trad. Didier Coste, Éditions du Seuil, 1979, p. 82.



Robert Smithson
 Untitled, 1964
 Pencil and crayon on paper
 59.7 × 45.7 cm

© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York



Robert Smithson
Occult Books, 1963

Watercolor and collage on paper
43.2 x 33 cm

© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York

Robert Smithson

L'Iconographie de la désolation

Robert Smithson a écrit « L'Iconographie de la désolation » autour de 1961. Ce texte a été publié pour la première fois en 1991, dans Robert Smithson Unearthed : Drawings, Collages, Writings d'Eugenie Tsai (Columbia University Press). Une version dactylographiée annotée est conservée dans la collection des Archives of American Art de la Smithsonian Institution. La présente version suit les notes éditoriales de Smithson, en conservant les surlignages et les lettres capitales présentes dans le manuscrit. Des corrections grammaticales mineures ont été apportées au texte.

« Comme je regrette d'avoir tant pleuré !
s'écria Alice en nageant par-ci par-là, à la
recherche d'une issue. »

Lewis Carroll

Tout effort visant à arracher l'iconographie de l'enchevêtrement absolu du Sacré et du Profane doit engendrer une colère précipitant l'artiste suppliant au fond du terrier de la Désolation, où Tout est gâté et gâché au-delà de l'imaginable.

Depuis que les inclinaisons populaires pour la Relativité ont fait voler en éclats les proportions de l'iconographie révélée, les amoureux de l'art post-Einstein considèrent l'iconographie comme d'origine « littéraire » : ainsi, les Prophètes se muent en « poètes folk » dans la recherche analytique. Par voie de conséquence, l'amoureux de l'art est poussé dogmatiquement à s'intéresser aux frissons spatiaux de la « plasticité » telle qu'elle est mise en œuvre par l'histoire de l'art impressionniste, expressionniste et picassoïde. Il s'agit de prendre conscience qu'un tel amour de l'art peut conduire à la fornication visuelle – sujet particulièrement touffu dont seuls les Élus ont entendu parler.

Après de nombreuses embuscades séculières, l'iconographie se voit orientée vers la souricière de la médiocrité qui a pour nom OBJECTIVITÉ – déclassique et déromantique – qui dans le temps et l'espace se désagrège en NON-OBJECTIVITÉ. La « plasticité », par opposition au formel, est la matière naturelle sans proportion, mais avec l'illusion de dimensions imaginées. La révélation, quand elle est reçue, passe par la symétrie de la grâce (à ne pas confondre avec le style, la manière ou l'élégance), tandis que l'imagination, quand elle est prise, se constitue sur la base de fixations matérielles sur les environnements humains, nourries par la durée d'événements factuels. Quand la révélation est éclipsée par la force entropique de la durée, elle est rejetée ou ignorée par les humanistes sociaux ou abstraits par manque de contrition, voire d'attrition. Les esprits avertis extérieurs sont armés contre les Impossibilités cachées. Il faut établir toutes ces conditions, même si elles semblent importunes en regard de la conscience mortelle. La conscience de la crainte et des tremblements est imposée à la mortalité usée : une telle manifestation ne peut être transmise d'homme à homme. Selon les normes contemporaines, l'Inspiration doit être évitée à tout prix, parce qu'il est impossible de critiquer la possession par Dieu ou Satan. Ce monde ne laisse aucune place aux dévastations inconnues à travers le néant de l'espace et le gâchis du temps. Si elle en a l'Occasion, une affliction peut s'épanouir comme « l'odeur florale » qui émanait des lésions et absents du moribond Saint Jean de la Croix. Ce qui n'est pas sans évoquer les incarnations de la Peste Noire de Grünwald qui déclarent : « Où étais-tu, doux Jésus, où étais-tu ? Et pourquoi n'es-tu pas venu guérir mes plaies ? » Dans la même atmosphère ardente s'inscrit Scent, le dernier tableau de Jackson Pollock : incroyables tumeurs sur une Cellule Sanguine Divine. Un Dieu Mort s'exprime du fond de l'âme à travers les profondeurs de la maladie, jouant des tours meurtris à l'Amélioration. De telles appréhensions peuvent figurer le Verbe de la Chair Étrange s'agrippant à l'Icone. La plus haute Joie mêlée à la plus basse Agonie palpitant nerveusement dans les constellations. Les esthétiques mortifères s'écartent devant les flux destructeurs de sens, permettant la calamité insensée de l'Incarnation. À la suite de quoi la calamité est moquée et méprisée. Comment le Verbe de la Chair Étrange est-il entré dans le Verbe de la Chair ? Comment Sodome est-elle entrée dans Gomorrhe ? Le plus regrettable, c'est que la réponse soit aussi simple.

L'iconographie prend une forme corporelle durant la Renaissance et meurt lentement dans la

Danse Macabre si populaire pendant le Baroque et à l'éblouissante apothéose du Roi Soleil. Ce qui renaît doit mourir d'une façon plus effrayante que ce qui ne fait que naître. Considérez les décorations rococo d'une église hussite à Seldes, en Autriche, où des milliers de crânes et d'os dominant l'autel. Un effet tout aussi saisissant se manifeste sous l'église de Sainte Marie de la Conception, à Rome, dans la crypte des Capucins. Nathaniel Hawthorne écrit à propos de cet ossuaire dans Le Faune de marbre : « On n'y trouve aucune odeur désagréable, comme on pourrait s'y attendre au vu de la putréfaction de tant de saints personnages, quelle qu'ait pu être leur odeur de sainteté lorsqu'ils disparurent. Le même nombre de moines vivants ne dégageraient pas une senteur deux fois moins anodine. » Ce type de moralisme retors est au cœur d'une grande partie de l'art américain, tant « abstrait » que « réaliste ». Il n'est rien de plus invincible qu'un protestant américain à Rome. Comme le dit le saint Origène, « Seuls les pécheurs célèbrent l'anniversaire de leur naissance. »

Toutes les dimensions doivent être exorcisées par la mortification visuelle des yeux avant que la vision iconographique puisse être vécue. La Quatrième Dimension n'est rien d'autre que les ruines de la Troisième Dimension. À moins d'observer les ruines avec détachement, l'artiste errera loin de son art porté par les courants de la durée, entouré de péchés séculiers qui seront cultivés pour en faire des idées existentielles, plutôt qu'exorcisées. Les voix déshumanisées repoussent l'intensité tout en revendiquant leur humanité. Les paradoxes se répètent contre d'autres paradoxes, jusqu'à l'abandon de l'Esprit. La contradiction ne pose aucun problème après l'Annonciation Iconographique, si ce n'est l'objet et fardeau qui prend source dans le babil des mondains sur tel objet et tel non-objet. L'art n'était jamais objectif à l'Âge de la Foi : l'art était un « acte » de vénération. On ne devrait jamais « regarder » des icônes comme un touriste regarde un objet d'art, pas même comme un « touriste passionné ». Jackson Pollock et d'autres « Action » peinters américains ont restauré une partie de la vie rituelle de l'art. L'action painting ne donne à voir aucune non-objectivité. Elle révèle plutôt les incarnations informées d'un animisme primordial caché dans la substance sacramentelle. Pollock a déclaré qu'il n'exprimait « jamais » la « ville ». Une comparaison fortuite entre Georges Rouault et Pollock a révélé des obsessions « internes » et « externes » communes à l'Européen et à l'Américain. En se concentrant sur la dépravation humaine dans la ville, Rouault présente la pute en tant que syndrome « moderne » de la sainte, étendant la chair mortelle aux cieux élaboussés de matière de Léon Bloy, dont le Marchenois dit dans La Femme pauvre : « J'entrerais dans le Paradis avec une couronne de moisissures. » Plutôt que d'inciter à la « compassion », Pollock tente de libérer son âme ankylosée de ses propres cieux-de-matière dans des tableaux tels que Cut Out et Out of the Web, en un écho réversible aux visions de Bloy. Le Dualisme Romantique pousse maints artistes à parcourir les boyaux cathares.

Avant d'être inondés par la manie prosaïque du néo objet-trouvé, gorgé de mystère « banal », penchons-nous sur le Dieu de ce « héros de la culture », le docteur Einstein. Son Dieu est-il Yahweh dans la Colonne de Feu, qui n'est pas la Bombe Atomique ? Le non-mathématicien, déclare le Docteur Einstein, est saisi d'un mystérieux frisson quand il entend parler d'objets à quatre dimensions, saisi d'un sentiment qui n'est pas sans rappeler celui que suscite l'occulte. Pourtant, il n'est rien de plus convenu que de déclarer que le monde dans lequel nous vivons est un continuum espace-temps à quatre dimensions. » Mais le monde dans lequel nous ne vivons pas est libre de

Robert Smithson

The Iconography of Desolation

Robert Smithson wrote "The Iconography of Desolation" around 1961, and it was first published in Eugenie Tsai's Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings, published in 1991 by Columbia University Press. An annotated typed version of the text is held in the collection of the Archives of American Art, Smithsonian Institution. Here, the essay is edited in line with Smithson's editorial notes, with all underlining and capitalizations consistent with the manuscript. Minor grammatical corrections have been made.

"I wish I hadn't cried so much!" said Alice as she swam about, trying to find her way out."

Lewis Carroll

Any effort to regain iconography from the total tangle of Sacred and Profane must create a wrath that propels the suppliant artist down the rabbit hole into Desolation, where All is spilled and spoiled below belief.

Since popular inclinations towards Relativity have exploded the proportions of revealed iconography, post-Einstein art-lovers believe iconography to have had a "literary" origin; i.e., the Prophets are mutated into "folk-poets" by research analysis. As a result, the art-lover is dogmatically interested in the spatial thrills of "plasticity" as put into motion by Impressionism, Expressionism, and Picassoid art history. One should realize that such art-loving may lead to visual fornication – a very sticky topic that only the Elect know about.

After many secular ambushes, iconography is oriented into the snares of mediocrity called OBJECTIVITY – declassique and deromantic – which in time and space break down into NON-OBJECTIVITY. "Plasticity" when opposed to the graphic is natural matter without proportion, but with the illusion of imagined dimensions. Revelation, once given, passes through the symmetry of grace (not to be confused with style, manner, or elegance), whereas imagination, once taken, begins with worldly fixations on human environments fed by the duration of factual events. When revelation is eclipsed by the decaying force of duration, it is dismissed or ignored by social or abstract humanists because of a lack of contrition, or even attrition. Informed external minds are armed against hidden Impossibilities. All these conditions must be stated, even if they appear importune to the mortal consciousness. The awareness of the "fear and trembling" is forced upon used-up mortality; such a manifestation cannot be passed from man to man. By contemporary standards, Inspiration should be avoided at all cost, because there is no way of criticizing the possession by God or Satan. There is no place in this world for unknown devastations over the void of space and the waste of time. If an affliction gets a Chance, it might blossom forth like the "flower-like scent" that was given out by the sores and abscesses of the dying St. John of the Cross. Which brings to mind Grünwald's incarnations of the Black Plague that say, "Where were you, good Jesus, where were you? And why did you not come and heal my wounds?" In the same inflamed atmosphere is Jackson Pollock's last painting Scent – astounding tumors on a Divine Blood Cell. A Dead God speaks out of the soul through the depths of disease, playing wounded tricks on Improvement. Such apprehensions could be the Word of Strange Flesh clutching the Icon. The highest Joy joined to lowest Agony pulsating nervously in the constellations. Deadly esthetics depart before sense-destroying fluxations, allowing the Incarnation's senseless calamity. Whereupon calamity is mocked and scorned. How did the Word of Strange Flesh enter the Word of Flesh? How did Sodome enter Gomorrah? The shame is – the answer is too simple.

Iconography takes on a corporeal form during the Renaissance and slowly dies with the Dance of Death so popular with the Baroque and in the dazzling apotheosis of the Sun King. That which is reborn must die in a more fearful way than that which is only born. Consider the Rococo decorations in a Hussite Church in Seldes, Austria, where thousands of skulls and bones

are festooned over the altar. Another such amazing effect also occurs under the Church of S. Maria of the Conception in the subterranean cemetery of the Capuchin monks in Rome. Says Nathaniel Hawthorne about the cemetery in The Marble Faun, "There is no disagreeable scent, such as might have been expected from the decay of so many holy persons, in whatever odor sanctity they may have taken their departure. The same number of living monks would not smell half so unexceptionably." This kind of sly moralism is at the heart of much American art both "abstract" and "realistic". There's nothing more invincible than an American Protestant in Rome. Said the Holy Origen, "Only sinners celebrate birthdays."

All dimensions must be exorcized by a visual mortification of the eyes before iconographic vision can be experienced. The Fourth Dimension is simply the ruins of the Third Dimension. Until these ruins are viewed with detachment, the artist will wander from his art on the currents of duration among boring worldly sins which are then cultivated into existential ideas, rather than exorcized. Dehumanized voices put off intensity while claiming humanity. Paradox reverberates against paradox, till the Ghost is given up. Contradiction presents no problems after the Iconographic Annunciation, yet this object and burden that comes of the worldling's chatter about this object and that non-object. Art was never objectified during the Ages of Faith; art was an "act" of worship. Icons should never be "looked" at like a tourist looks at an objet d'art, even if he is a "passionate sightseer." Jackson Pollock and other American "Action" painters have re-stored something of the ritual life of art. Action painting shows no non-objectivity. Rather it reveals unformed incarnations from a primordial animism lurking in sacramental substance. Pollock has said that he "never" expressed the "city." A chance comparison between George Rouault and Pollock indicated "inner" and "outer" obsessions between the European and the American. Focusing on human depravity in the city, Rouault releases the whole as "modern" saint syndrome, extending mortal flesh into Leon Bloy's matter-spattered heavens where Marchenois in The Woman Who was Poor says, "I shall enter into Paradise with a crown of fungi." Instead of inciting "compassion," Pollock tries to free his dumb soul from his own matter-heavens in such paintings as Cut Out and Out of the Web, relating reversibly to the visions of Bloy. Romantic Dualism takes many an artist through the Cathar bowels.

Before we are inundated with the mundane mania for the neo found-object, chock full of "banal" mystery, let us approach the God of that "culture-hero" Dr. Einstein. Is his God Yahweh in the Pillar of Fire, which is not the Atomic Bomb? "The nonmathematician," says Dr. Einstein, "is seized by a mysterious shuddering when he hears of four-dimensional things, by a feeling not unlike that awakened by thoughts of the occult. And yet there is no more commonplace statement than the world in which we live is a four-dimensional space-time continuum." But the world in which we do not live is free from the existence of sense and dimension. This invisible world is just as actual as the space-time continuum, just as death is as sure as life. If icons are seen as sense-objects, they are dead to the world. A spirit that is revealed through incarnate grace cannot be measured by human beings. "For that which is made in time," said Saint Augustine, "is made both after and before some time – after that which is past, before that which is future. But none could then be past, for there

l'existence du sens et de la dimension. Ce monde invisible est tout aussi véritable que le continuum espace-temps, de même que la mort est tout aussi sûre que la vie. Si les icônes sont perçues comme des objets-à-sens, elles sont mortes au monde. Un esprit révélé par la grâce incarnée ne peut être mesuré par des êtres humains. « Car ce qui se fait dans le temps », dit Saint Augustin, « se fait après et avant quelque temps, après le temps passé, avant le temps à venir. Or, avant le monde, il ne pouvait y avoir aucun temps passé, puisqu'il n'y avait point de créature dont les mouvements pussent mesurer le temps. » Un Dieu mesurable ne peut être que l'œuvre de l'homme. La révélation n'a pas de dimensions. Si elle en avait, elle serait morte dans l'espace et le temps. Les premiers Pères de l'Église ne se sont jamais Arrêtés aux dimensions dans leur théologie. Si cela avait été le cas, on aurait eu des icônes proches du Nu descendant l'escalier de Marcel Duchamp, qu'il décrit lui-même comme « (...) une expression du temps et de l'espace par la représentation abstraite du mouvement. » Marcel Duchamp abandonna tôt la peinture, parce qu'il avait gâché son art dans le temps et l'espace. La durée le coupa de la révélation, confinant la grâce à l'échiquier. La Quatrième Dimension est le courroux de Yahvé contre une humanité maudite.

Comment arracher le Dieu révélé à la lie de l'hérésie nucléaire ? La tâche est quasiment impossible dans un monde infesté d'objets et de non-objets. Les vices économiques s'opposent ouvertement à la gloire et s'en prennent à tout ce qui semble relever de l'outre-monde. Les prisons de verre de Park Avenue engendrées par une société de marché nourrie par l'usure ne reflètent qu'un trouble obsessionnel de la propreté. Ici, Vie et Mort sont équivalents. Ici, la culture n'est qu'argent malade. Qui saurait empêcher les pressions de l'ennui spatio-temporel à quatre dimensions d'atomiser les cieux et enfers au nom d'un Kitsch International Rationalisé ? À ce stade, les réminiscences de la décomposition baroque deviennent séduisantes et pleines de grâce. Un désir distant où scintille quelque espoir cataclysmique s'efforce de recouper le besoin d'abstractions arides. Une terrible soif d'Innocence tend son regard derrière elle, par-dessus le Péché Originel, vers quelque paradis impossible.

L'espoir s'estompe vite pour laisser place aux expositions fastidieuses de l'agonie de personne, promptement montée en épingle par des humanistes d'avant-garde dans leurs psychorites et leurs « happenings ». Des paroxysmes d'anges et de démons enchevêtrés jaillissent de la Révélation en dépit des incantations contraceptées, des arguties du non-art, de la gueule de bois du Futurisme, du monde du divertissement et du profit. Des lamentations inutiles, vernies par la malédiction naturelle de la culture nue, frappées par l'art primitif, craquent sous la folie commerciale de Dubuffet et la raison impérieuse des marchands d'art.

L'absence de consolation dans l'art produit de la désolation. Les façons sensées de considérer des œuvres se perdent dans l'abandon du Saint Esprit, tandis que les pressions d'une religion au rabais poussent les âmes faibles vers la tentation des courants du zéro-salut. L'ensemble des opinions humaines n'ayant rien créé d'autre que de l'aveuglement économique, Maria Desolata a vidé de sa substance sa propre Conception.

Songeons à ce que l'artiste Clyfford Still a déclaré à propos de ses tableaux : « Ainsi, que nul homme ne sous-estime leurs implications, ni leur pouvoir à œuvrer pour la vie – ou pour la mort, si l'on en fait mauvais usage. » Cette gravité de ton n'est pas tout à fait ce que l'esprit économique « aime » associer au travail de l'artiste : il aime penser l'artiste comme un artiste au mépris des mises en garde de celui-ci.

Des désastres du « modernisme », quelque chose en appelle à la Poussière Absente, avant de disparaître dans le mot imprimé et la photographie. La Poussière nous abandonne au « pop » art et au Puritanisme visuel de Clement Greenberg. Il ne sera bientôt plus possible de prendre pied sur autre chose que des toiles de temps manufacturé, entortillées entre des galaxies pulsatiles d'espace, d'espace et d'encore plus d'espace. La Grande Vision Universelle s'effondre, et l'Âge de la Stupéfaction débute.

Contemplez les fureurs indicibles au sein du désespoir de la dimension humaine, tandis que l'artiste fracasse aussi bien l'icône sacrée que l'idole séculière. Ces frasques sont l'œuvre de démons informes. Ô, lecteur, souviens-toi des paroles de Cotton Mather : « ... Ils ont amassé la colère... »

Les rituels que Pollock a découverts dans la religion hopi et les peintures de sable navajo se retrouvent aux abords de New York. Dans les obscures régions suburbaines, on allume des feux pénitentiels à l'intérieur de lanternes-citrouilles en décomposition dont brillent les yeux, le nez et la bouche évidés. Sur un visage flétri, les larves de mouche se nourrissent de chair musquée, et meurent dans la flamme de la bougie. Sacrifice approprié pour une Pentecôte funéraire. Est-ce là le visage de l'art américain ? Un visage qui risque l'effroi gothique sur un million de pelouses envahies par les digitaires. Le visage qui se colle aux surfaces « empâtées » de pigments infestés d'ordure, comme le visage d'une des Women de De Kooning, jusqu'à ce qu'il se change en masque d'exsudat, glisse et s'abîme dans la nuit grise de l'âme. Sous un carème de néon, les terreurs cernent l'artiste américain saisi de tremblements.

À présent que la plupart des objets profanes ressemblent à de l'art, l'artiste est prisonnier du flot de distractions soulevé par sa propre main.

was no creature by whose movements its duration could be measured." A God that can be measured has to be man-made. Revelation has no dimensions. If it did, it would be dead in space and time. The early Christian Fathers never Fixed in dimensions in their theology. If they did, they would have developed icons something like Marcel Duchamp's Nude Descending a Stair-case, which Duchamp calls, "... an expression of time and space through the abstract presentation of motion." Marcel Duchamp stopped painting early in his life, because he wasted his art in time and space. Duration cut him off from revelation, thus confining grace to the chess-board. The Fourth Dimension is Yahweh's wrath upon a cursed humanity.

How does one redeem the revealed God from the dregs of nuclear heresy? This is next to impossible in an object and non-object ridden world. Economic vices are openly anti-glory and rip down anything that looks other-worldly. The glass prisons on Park Ave. born-out of a usury

The absence of consolation in art produces desolation. Sensible ways of looking at art works are lost in the abandonment of the Holy Ghost, while the pressures of cheap religion tempt the weak soul into the currents of zero-salvation. Since all human opinions have created nothing but economic blindness, Maria Desolata has drained away her own Conception.

Let us ponder what the artist Clyfford Still said about his paintings: "Therefore, let no man underestimate the implications of this or its power for work for life – or for death, if they are misused." This grave tone is not exactly what the economic mind "likes" to attach to the artist's work; it likes to think of the artist as an artist in spite of his warnings.

From the dooms of "modernism," something cries out for the Missing Dust, then fades into the printed word and photograph. The Dust is leaving us with "pop" art and Clement Greenberg's visual Puritanism. Soon there will be nothing to stand on except the webs of manufactured time warped among throbbing galaxies of space, space, and more space. The Great Universal Vision is caving in, and the Age of Astonishment is beginning.

Witness the unspeakable rages within the despair of human dimension, as the artist smashes both sacred icon and mundane figure. Such mischief is the work of shapeless demons. O reader, remember Cotton Mather, who said, "...They heap up wrath..."

The rituals that Pollock discovered in Hopi religion and Navajo sand-painting exist also in the outskirts of New York City. Penitential fires are built on Halloween in the dim regions of the suburbs, burning inside the rotting Jack-o-Lantern with glowing hollow eyes, nose, and mouth. On a face sunken, the fruit fly larvae feed on the musky portions of pumpkin, and die on the candle flame. A fitting sacrifice for a defunctive Pentecost. Is this the face of American art? A face, that risks Gothic dread on a million crab-grass ridden lawns. The face that sticks to the "thick-paint" surfaces of garbage-infested pigment like a face DeKooning's Women, till it turns into a mask of ooze and slips off into the grey night of the soul. The terrors under a neon-Lent creep over the trembling American artist.

Now that most worldly items resemble art, the artist is trapped by the rush of distraction spread by his own hand. A twisting vision grows about the concatenations in an Industrial demi-urge that discloses Dante machine-gunning the Council of Trent in heaven. Not knowing if such a vision is right or wrong, the artist returns to earth where everything is always wrong.

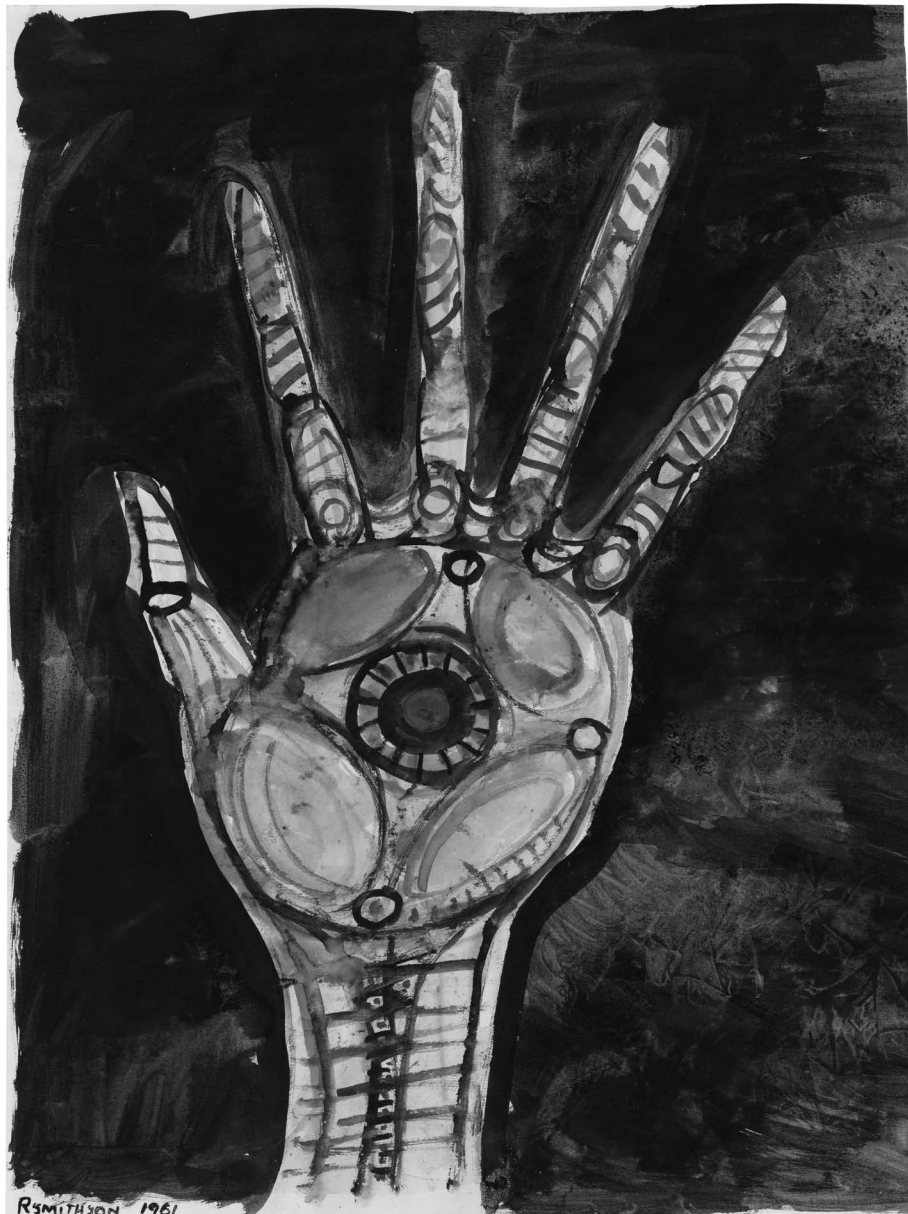
Between the Sacred Heart Cathedral and Colonnade Park by Mies van der Rohe in Newark, New Jersey, drops the dream of Miss Lonelyhearts complete with stainless steel Apocalypse, and a Byzantium for the busy housewife. Dangling from the Spider's Web of Jonathan Edwards, a demolished Dove watches for miraculous danger in the noise of sweet transports. The Cathedral keeps the silence protected in tradition amidst the reflections of luxury tombs for the "middle-income." A useless tension spans the structures from gargoyle to T.V. antenna, while baptisms are arranged. Where is the meeting place for "the synthesis of all heresies" and "the tongues of fire"? Not in this place. No meeting. Only the factory smoke failing to recall what has never been given.

After the soul has been buried, we come to plains of improved nature complete with The Bible Frank Lloyd Wright Would've Loved, translated into a thousand languages. Shall we place the artificial beer can in the "natural house" and pray to it for the salvation of Duveen? Many say, "Art. Art." But there is no Art. Nevertheless, merchandized sophistication is heaping up the fragments of fixed objectivity and calling them "intelligent."

"Assemblages" and dinosaur bones, "targets" and plaster casts of primitive idols, "New Images of Man" and human organs embedded in plastic: the marriage of Mr. Wright's "natural" museum and the Museum of Natural History should be encouraged. The wedding would conjure in a phantasmagoria that would rival St. Anthony's cave. The beat artists who perform "happenings" could be employed as wizard of neo-gnostic madness. They might even put on an old-fashioned Black Mass. Finally, the Resurrection could be improved by making a deal with the military. Then "naturally," shoot an ape or a man into space.

"Farce without End."

We now discover an iconoscope that shall forgive the divorce of heaven and hell while it



Robert Smithson
Hands Stigmata, 1961
Gouache on paper
45.7 × 34.6 cm

© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York

Une vision déformante grandit autour des concatenations d'un démiurge Industriel qui dévoile Dante au paradis tirant à la mitrailleuse sur le Concile de Trente. Sans savoir si une telle vision est bonne ou mauvaise, l'artiste retourne sur terre où tout est toujours mauvais.

Entre la Cathédrale du Sacré Cœur et Colonnade Park, œuvre de Mies van der Rohe à Newark, dans le New Jersey, choit le rêve de Miss Lonelyhearts, Apocalypse en acier inoxydable comprise, Byzance de la ménagère surmenée. Pendue à la Toile d'Araignée de Jonathan Edwards, une Colombe démolie guette le miracle du danger dans le vacarme des doux transports. La Cathédrale garde le silence à l'abri dans la tradition au milieu des reflets de tombes de luxe destinées aux « classes moyennes ». Une tension inepte englobe les structures, des gargouilles aux antennes de télévision, tandis qu'on planifie les baptêmes. Où se trouve le point de rendez-vous pour « la synthèse de toutes les hérésies » et « les langues de feu » ? Pas ici. Pas de lieu de rencontre. Rien d'autre que la fumée de l'usine incapable de se rappeler ce qui n'a jamais été donné.

driven market-society offer nothing but clean-disease. Here Life and Death are the same. Here culture is sick money. Who can stop the pressures of the Fourth-dimension space-time ennuï from atomizing all heavens and hells for the sake of an expanding Inter-National-Stream-Line-Kitsch? At this point, memories of Baroque decay become seductive and full of grace. A distant desire flickering cataclysmic hope tries to meet the need of dry abstractions. A terrible yearning for Innocence stares back over Original Sin into some impossible paradise.

Expectation quickly fades, leaving only the tiresome displays of nobody's agony, which are swiftly flimflammed by avant-garde humanists in their psychorites and "happenings." Paroxysms of angels and devils knotted together burst from Revelation in spite of the contracepted incantations, the pettifoggery of non-art, the hang-over of Futurism and the world of fun and profit. Useless lamentations covered with the natural curse of naked culture all touched by primitive art – crack under the business-like madness of Dubuffet and the massive reason of art-dealers.

Après l'enterrement de l'âme, nous débouchons sur les plaines de la nature améliorée, avec en prime La Bible Que Frank Lloyd Wright Aurait Adorée, traduite en un millier de langues. Doit-on poser la cannette de bière artificielle dans la « maison naturelle » et prier devant elle pour le salut de Duveen ? Nombreux sont ceux qui disent : « L'Art. L'Art. » Mais il n'y a pas d'Art. Ce qui n'empêche pas la sophistication mercantile d'empiler des fragments d'objectivité figée pour les qualifier « d'intelligents ».

« Assemblages » et ossements de dinosaures, « cibles » et moulages d'idoles primitives, « New Images of Man » et organes humains enchâssés dans du plastique : le mariage du musée « naturel » de Monsieur Wright et du Muséum d'histoire naturelle devrait être encouragé. Cette union donnerait lieu à une fantasmagorie qui rivaliserait avec la grotte de Saint Antoine. Les artistes beat adeptes des « happenings » pourraient être employés comme sorciers d'une folie néo-gnostique. Ils pourraient même organiser une bonne vieille Messe Noire. Enfin, la Résurrection pourrait être améliorée en passant un partenariat avec l'armée. Puis, « naturellement », on propulserait un singe ou un homme dans l'espace.

« Farce Continue. »

Nous découvrons à présent un iconoscope qui excusera le divorce du ciel et de l'enfer tout en nous projetant nos grâces sélectives : les bribes et morceaux de la Catastrophe Divine. Un si large éventail fait perdre toute notion de division et d'ordre. Il nous faut glaner parmi les icônes éparpillées ainsi qu'un clochard fouille les poubelles. L'iconoscope restera à présent allumé.

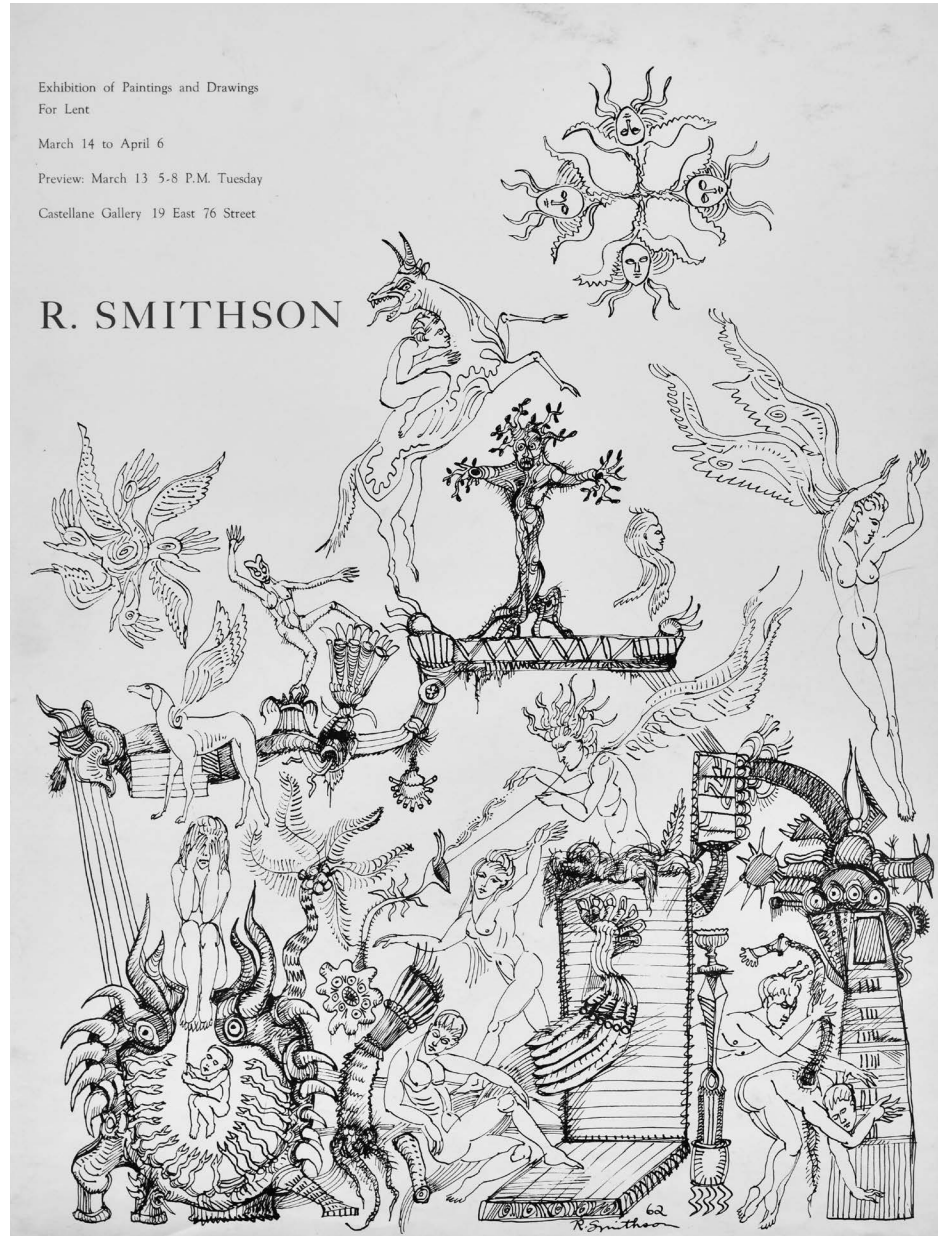
Ici débute le cantique de Philomèle, le hibou sinistre. Itys. Itys. « Que les insectes se chargent de souffrir pour nous. » Dit le Verbe Disséqué. Ça tourne ! Un homme pâle se hasarde jusqu'au bord de la scène et tombe dans un retour de flamme rédemptrice exhalant les germes du vice et de la vertu. Se fracassant contre les rochers le cercueil de la Vierge plonge dans l'écume du contentement entouré par la Chrétienté progressive. LA LUMIÈRE BRILLE DANS LES TÉNÉBRES ! Le Mont des Oliviers se scinde tous azimuts, produisant des vers sanguinolents en vue d'une inspection officielle. La gangrène prend, injectant le feu de Saint Antoine dans les veines et les artères. Le pus scintille avec un charme grec, faisant ressortir les parties sensuelles en vue du dernier stigmata. Un sycophante de classe moyenne imprégné d'une haine sentimentale envers les Indulgences renifle les déjections des « manières » dans la Galerie Mucus, près d'un « camping » contre-réformateur au milieu des restes d'épave divine, régulant les Gros Agrégats. La BOUILLIE impeccablement emballée dans l'esthétique parcimonieuse se hisse aux plus hautes distinctions. Le néant s'agrippe au néant dans les cavernes maculées de guano de chauve-souris, le médium préféré du Maître. En avant toute... toujours un peu plus près de la Mère de Tous les Dieux : Bu Bu. À ne pas confondre avec Bee Bee. Cliquetis. Cliqueta. Pouffé. Pouffé. Pouffé. Lumières ! Caméra ! Action ! Préparez-vous au Martyre Fonctionnel ! Une âme avisée met le corps à congeler sur un lit d'épines, et sur ce proclame : « Vous oublierez la crème glacée dès que vous aurez goûté au sang glacé. » Coupez. À développer ! Écoutez le cuivre qui résonne ou la cymbale qui tinte : à vous de choisir. 1-2-3-4, En marche ! Des images, encore plus d'images ! Dies irae, dies illa. Passez l'ICON-400 aux rayons ultraviolets. Non... mauvaise icône. Pas le Béhémoth. Que l'anathème soit ! « Dieu est monté dans un cri... » (Ps. XLVII – 5). Icônes 5\$ pièce. Avec ou sans sang. Partons en croisade contre la R.K.O. !... contre le musée de votre choix. Les projecteurs sillonnent les multitudes chassées par les ouragans. Des mouvements de masse poussent la dissipation jusqu'à une solitude houleuse confinante à la démence. Tout n'est que délirium informe. Des icônes à en donner le vertige. Vertige. Vertige. Vertige. Saint-Système-Radio-Actif... plus un geste ! Les flashes crépitent. Les contrôles ne répondent plus... Relâche, rire angélique. Ah. Ah. « Chut. Chut. » Dit Winnie-l'Ourson dans les toiles d'araignée sous les tuyaux rouillés, « Seul le factuel est vérité aux États-Unis. » Qui entend les malades et les misérables implorer leur délivrance ? La dévastation laisse place à la dévastation. Tout comme le mucus laisse place à la morve. Bobines de projet de film : une procession de nazis traînant un corbillard en aluminium, des armées portant les bannières de monstres noirs en fibre de verre, des travailleurs conduisant des automo-

biles multicolores, des femmes suintant de polysaturés : tous plastronnent dans le plus grand sous-marin au monde. Instantané iconographique : Numéro Un. Des harpies fondent sur un palais du « twist » et déchirent des lambeaux de chair cosmique. Instantané iconographique : Numéro Deux. Les gardiens d'une ferme de reptiles en Floride « traient » des serpents à sonnette. Instantané iconographique : Numéro Trois. Un faux Charon étrusque conduit des âmes à travers une mare de crème fouettée jusqu'à un supermarché. Les projections concentrent leurs tirs sur un point : un hermaphrodite dans une station spatiale, psalmodiant un chant funèbre, rien d'excessif, assurément. Sur les collines de tutti-frutti, le Faux Prophète exhibe ses cinq plaies infectes. Côté jardin : des Indiens sur le Sentier de la Guerre arrivent au grand galop et prennent de nombreux scalps. Côté cour : dans la Brume, des Valkyries détruisent des ennemis sans nombre dans les mouli-

flashes before us for our selective graces – the bits and pieces of Divine Catastrophe. Such a scope has lost all division and order. One must pick over the scattered icons the way a bum picks over the dumps. The iconoscope will now be plugged in.

Here beings the canticle of Philomela, the screech owl. Itys. Itys. "Let the insects do the suffering for us." Says the Word Dissected. Roll on! A pale man wanders off the stage and falls into a back-firing redemption fuming the germs of vice and virtue. Smashing down over the rocks goes the Virgin's coffin into the foaming contentment surrounded by progressive Christendom. THE LIGHT SHINES IN DARKNESS! Mount Olive splits in every direction, producing blood-soaked worms for official inspection. Gangrene sets in, injecting St. Anthony's Fire into veins and arteries. Pus glitters with Greek charm, drawing out the sensual parts for the last stigmata. A middle-

titudes chased by hurricanes. Mass movements push dissipation into heated solitude near lunacy. All is shapeless delirium. Dizzy icons. Dizzy. Dizzy. Holy-Radio-Active System...hold it! Flash bulbs pop. Controls are giving out...Release, angelic laughter. Ha. Ha. "Hush. Hush." Says Winnie-the-Pooch in the cob-webs under the rusty pipes, "Only the factual is actual, here in the U.S.A." Who can hear the wretched and the diseased shouting for deliverance? Havoc gives way to havoc. The way mucus gives way to snot. Reels of film project: a procession of Nazis dragging an aluminum hearse, armies carrying standards of black fiber-glass monsters, workers driving multi-colored automobiles, females dripping poly-unsaturates; all parade into the world's largest submarine. Iconographic snapshot: Number One. Harpies swoop into a "twist" palace and tear away bits of cosmic flesh. Iconographic snapshot: Number Two. Keepers of a reptile farm in Florida "milk" rattlesnakes. Iconographic snapshot: Number Three. A fake Etruscan Charon leads souls over a pool of whipped cream into a super-market. Projections zero in – on a hermaphrodite in a space station, chanting a dirge, nothing excessive to be sure. Upon the mounds of tutti-frutti, the False Prophet displays his five vile wounds. From stage right: Indians on Warpath gallop in and take many scalps. From stage left: in a Fog, Valkyries swinging battle axes demolish uncountable enemies. On wide stage X-666: The lords of industry set up a skyscraper on the broken piles of "earthquake" Baroque. Cut! Print it! SHARP FOCUS – mark. X. Minus zero. And now an advertisement. (A redeeming bath in Coca-Cola will heal all wounds, even the "...non-wonderful Wounds in the little World..."; that Cotton Mather describes in The Nature and Reality of Witchcraft. So, friends, fill your bathtub tomorrow with that ever-lovin' redemption: Coca-Cola.) Faustus has drowned in Coca-Cola, but every now and then his voice still bubbles up saying, "See, see, where Christ's blood streams in the firmament! One drop would save my soul – half a drop! ah..." Fade out. Empty-eyed Luciferians are stamped out by the Incredible Iconographer with assembly-line etherized gestures. An iconostasis is erected in record time on the Haceldama. Grave-stones made of "polar-foam" emblazoned with glamorous faces of lady heresiarches are back-drops for the Intelligentsia twiddling over the Bhagavad-Gita and peyote. Gongs boom. Dooooong...Bong. An intercontinental audience perceives... a curtain, upon which is written in demotic. [Boxes full. Stalls full. Gallery full. Pit full. Standing room only!] Refreshments are served in the Jungle Room. Cobalt violet deep, permanent bright green, and thale red rose... Dot... Dot... Dot... Dash. Curtain going up! Iconomatic-Flash-back: The Dark Ages in the desert of Chalchic. 374 A.D. writes St. Jerome: "Afterwards, however, sin broke out more violently, till the impiety of the Giants dragged after it shipwreck of the whole world." Iconoclastic-Flash-forward: The Space Age in New York City. 1962 B.O., writes Tad Szulc for the Times. "It is known that the Administration wishes to complete the test as rapidly as possible." Applause. A collection is taken up for the War Against Mouth-Rot. A spectator of Creeping Jesus is strontiumized in the Cedar Street Tavern through the eye of a safety pin. A peal of woes. A nameless augur pronounces the benediction: "Convert to Hoboken, and cry unto her!" The unpainted vision departs... A wolf-man (geniuses know where he lives) howls on a fire-escape in Chelsea. Fac me plagis vulnerari. Who can paint it steadily/ In St. Patrick's Cathedral a wax pope watches Luis Buñel's Viridiana in tones of crimson. The graphic needle pierces the Hairy Heart – atrobilious acid squirts on canvas thin as a spider's web. Says Cocteau under opium, "The esthetics of failure are alone durable." Are these the Leçons de Ténébres? Is this where the Cocteus and Acheron meet in the midnight grove at the cutting edge? GENERAL PARALYSIS. No! No! No! A 1000 times No! The last "no" twitching like the severed chicken in Robert Frank's The Sin of Jesus. "I am pursued like a wolf out of the sheepfold." Said the prophetess Maximilla against her will. Air-waves...blow-out. The "drip" is immolated! Blessed be the teen-queen who dashes her records against the Hi-fi. Hollywood officials sign her up. Vista-Scope captures the movement. Behold, on the wide screen Mother Nature turning herself inside out, exposing growing grey agony. Cameras! Action! Darkness! Bullets rip through Mother Nature at supersonic speed, taking big



Poster for Robert Smithson's 1962 monographic exhibition at Richard Castellane Gallery, New York.

Exhibition of Paintings and Drawings for Lent

Offset on paper

61 x 46 cm

© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York

nets de leurs haches de guerre. Sur la vaste scène X-666 : les seigneurs de l'industrie érigent un gratte-ciel sur les ruines brisées du « séisme » Baroque. Coupez ! À développer ! FOCUS – marquez le repère. X. Moins zéro. Et à présent une page publicitaire. (Un bain rédempteur de Coca-Cola guérira toutes les blessures, jusqu'aux « (...) Blessures non-merveilleuses du petit Monde (...) » que décrit Cotton Mather dans The Nature and Reality of Witchcraft. Aussi, chers amis, emplissez dès demain votre baignoire de cette rédemption à jamais aimante : le Coca-Cola.) Faust s'est noyé dans le Coca-Cola, mais de temps à autre sa voix se fait encore entendre quand les bulles éclatent : « Voyez, voyez, là où le sang du Christ ruisselle au firmament ! Une goutte pourrait racheter mon âme... une demi-goutte ! Ah... » Fondu au noir. Des Lucifériens au regard vide se font éradiquer par l'Incroyable Iconographe dans des gestes étherés de chaîne de montage. Une iconostase est érigée en un temps record sur le Haceldama. Des stèles funéraires en « polaire-styrène » ornées de portraits glamour de femmes hérésiarches servent d'arrière-fond à l'Intelligentsia

classic sycophant infused with a sentimental hatred of Indulgences smells out the droppings of "manners" in the Goop Gallery, near a counter-reformation "camping" on divine flossam, regulating the Major Lumps. MUSH neatly wrapped in thrifty esthetics promotes itself into distinction. Void hooks onto void in the caverns splashed with bat guano, the Master's favorite medium. Keep on plodding... ever closer to the Mother of All Gods: Bu Bu. Not to be confused with Bee Bee. Pitter-patter, Pitter-Patter. Puff. Puff. Puff. Lights! Camera! Action! Prepare for the Practical Martyrdom! A clever soul places the body into a deep-freeze on a bed of thorns whereupon the soul proclaims, "You'll forget ice-cream once you taste ice-blood." Cut. Print it! Listen to the sounding brass or the tinkling cymbal; take your pick. 1-2-3-4, Forward! Footage, more footage! Dies irae, dies illa. Bring Icon-400 into the ultra-violet rays. No...wrong icon. Not the Behemoth. Let him be anathema! "God is gone up with a shout..." (Ps. xlvii. 5). Icons \$5 and up. With or without blood. Let's go on a crusade against the R.K.O.!... against the museum of your choice. Spot lights criss-cross over mul-

qui tergiverse sur le Bhagavad-Gita et le peyotl. Des gongs grondent. Dooooong... Bong. Un public intercontinental distingue... un rideau, sur lequel on a écrit en démotique. [Loges pleines. Stalles pleines. Poulailler plein. Fosse pleine. Ne restent que des places debout !] On sert des rafraîchissements dans la Jungle Room. Violet cobalt profond, vert clair permanent et phtalo rose rouge ... Point... Point... Point... Trait. Lever de rideau ! Flashback-Iconomatic : Le Désert de Chalceis en plein Âge Sombre. En 374 après J.C. Saint Jérôme écrit : « Par la suite, cependant, le péché éclata plus violemment, jusqu'à ce que l'impie des Géants entraîne dans son sillage le naufrage du monde entier. » Flashforward-Iconomatic : New York en plein Âge Spatial. En 1962 B.O. Tad Szulc écrit dans le Times : « On sait que l'Administration souhaite aller au bout de ce test aussi vite que possible. » Applaudissements. On procède à une collecte au nom de la Guerre Contre Le Muguet Buccal. Un spectre de Creeping Jesus est strontiumisé dans la Cedar Street Tavern à travers le chas d'une épingle à nourrice. Un carillon de malheurs. Un augure sans nom prononce la bénédiction : « Convertissez-vous à Hoboken, et adressez-lui vos plaintes ! » La vision non-peinte s'efface... Un homme-loup (les génies savent où il vit) hurle dans un escalier de secours à Chelsea. Fac me plagis vulnerari. Qui saurait s'appliquer à peindre cela ? Dans la cathédrale Saint Patrick un pape en cire regarde Viridiana de Luis Buñel dans des teintes cramoisies. L'aiguille formelle perce le Charqué-Cœur, l'acide atrabilaire gicle sur la toile en traits fins comme des fils d'araignée. Cocteau dit sous opium : « L'esthétique de l'échec est la seule durable. » Est-ce cela, les Leçons des Ténébres ? Est-ce là que le Cocteau et l'Achéron confluent dans le bosquet de minuit de l'avant-garde ? PARALYSIE GÉNÉRALE. Non ! Non ! Non ! Mille fois Non ! Le dernier « non » tressaillant comme le poulet décapité de The Sin of Jesus de Robert Frank. « Je suis poursuivie tel un loup hors de la bergerie. » Dit la prophétesse Maximilla contre son gré. Ondes radio... interruption. Le « drip » est immolé ! Bénie soit la babydoll qui brise ses disques contre la chaîne hi-fi. Les représentants d'Hollywood l'ont signée. Le Vista-Scope capture le mouvement. Voyez, sur le grand écran Dame Nature se retourne elle-même comme un gant, exposant une grise agonie graduelle. Caméras ! Action ! Ténébres ! Des balles déchirent Dame Nature à une vitesse supersonique, emportant avec elles de gros bouts de matière grise. À développer. Le paysage rapetisse, s'auto-aspire... de plus en plus profondément, tout au fond, là où le peintre ridicule peint le vilain secret de la nature dans la « pénombre religieuse » d'un loft de Manhattan. Dans une telle atmosphère l'artiste pourrait s'écrier comme Sainte Marie-Madeleine de Pazzi, « Ô néant ! Comme on te connaît peu ! » Notre regard s'emplit de cyclotrons et accélère en direction d'un mur de plomb. « Nous voulons de la critique d'art honnête ! » exigent les amoureux de l'art. Hélas, l'extinction des grands projecteurs s'accomplit. Avant le Grand Anéantissement, Grand-mère Moïse apparaît dans le Buisson Ardent de Life Magazine, puis se dissout en un tas de cendre exceptionnellement chiche... Ces cendres évoquent les paroles de Dionisio Vazquez, prédicateur admiré par le pape Léon X : « Misérables et sceptiques mondains ! » jusqu'à la Fin. Telle est notre portion de grâce pour le moment. L'iconoscope arrive bientôt à la Fin. Il y a d'autres choses à faire avant de recommencer. Comme comprendre Cézanne.

Rien pour le sommeil du suicide spirituel ? Si, par la Mort... des myriades de rêves vides avec des âmes dématérialisées complotant la destruction du Millénaire. Le Paradis du Hamburger se prépare au sport sur tarte à la confiture, selon la blitz théologie. Les lamentations laissent place à l'engourdissement des membres et des racines,

devant l'Inquisiteur en déclin. Le Grand Maître en Peinture peint au goudron des icônes écorchées au fond du lointain Cloaque. Les voies de l'Art sont impénétrables.

Que faire si ce n'est se réjouir de ce tourbillon de distraction mise en pièces par la distraction ? Le Divin a volé en éclats, aussi réjouissez-vous : « Qui est ce Roi de Gloire ? Le Seigneur des présentateurs, c'est Lui le Roi de Gloire. » Un grognement béatifié roule sur les machines de guerre déformées recouvertes de cubisme. « Mais la Vie », dit Langland, « se contenta d'éclater de rire et demanda à ce que ses vêtements soient taillés à la nouvelle mode. » Grise la transsubstantiation. Gris la Chair et le Sang. Gris le Pantocrator. Diffusé en lecture arrière et lecture avant, un holocauste usé se désagrège au gré des cycles de la vacuité. Et l'ange dit : « Les Paroles du Prédicateur, Fils de David, Roi en Jérusalem... Bon sang... Maman... pas encore ça. Nous avons de nouveaux médias, de nouveaux matériaux et de nouveaux programmes. » Walter Winchell dit alors à l'ange : « Salut mon Chou. N'oublie pas ton halo ! » « Et donc Halo tout le monde ! Halo. Halo Shampoo ! Halo ! » Et le Vladimir de Samuel Beckett dit (tonnant) : « C'est un scandale ! » Merry Twistmas.

La journée de l'artiste est très longue, mais les zéros doivent être peints à raison de cent par minute en moyenne. Des zéros dans des zéros pour des zéros par des zéros. C'était une façon de s'y prendre pour peindre. Pas très dynamique. Un léger va-et-vient sur la surface grise. L'icône coule dans une grosse cuve de peinture grise, et il n'y a rien d'autre à faire que la regarder couler comme le veilleur de nuit regarde la nuit. Tel était le fardeau de nulle part. Sans valeur sont mes prières, pourtant, doux Seigneur, par ta bonté, Sauve-moi du feu sans fin.

1 La traduction suit évidemment les mêmes choix typographiques (Note du Traducteur).
2 français dans le texte (N.d.T.).

hunks of grey-stuff with them. Print it. The landscape grows smaller, sucking itself in...deeper and deeper where the ridiculous artist paints nature's dirty secret under the "dim religious light" in a Manhattan loft. In such an atmosphere the artist might cry out with St. Mary Magdalen of Pazz 1, "O nothingness! how little art thou known!" Our gaze becomes full of cyclotrons and accelerates into a lead wall. "We want honest art criticism!" demand the art-lovers. Alas, the extinguishment of the major spot lights is taking place. Before the Grand Wipe Out, Grandma Moses appears in the Burning Bush of Life Magazine, then dissolves into an unusually cheap pile of ashes... Such ashes recall the words of Dionisio Vazquez, the preacher admired by Pope Leo X: "Wretched and skeptical worldlings!" to the End. This is our ration of grace for the time being. The iconoscope is drawing to the End. There are other things to do before starting again. Like understanding Cézanne.

Anything for the sleep of spiritual suicide? Yes, by Death... myriads of vacant dreams with dematerialized souls plotting the destruction of the Millennium. Hamburger Heaven prepares for sport on the jelly-tart, according to blitzed theology. Wailing gives way to numb limbs and roots, before the declining Inquisitor. Flayed icons are painted with tar by the Great Master Painter from the far-away Cesspool. Art works in mysterious ways.

What else can one do but rejoice into the whirlwind of distraction torn by distraction? The Divine is blasted, so rejoice; "Who is this King of Glory? The Lord of hosts, He is the King of Glory." A beatified grown rolls over distorted war-machines covered with cubism. "But Life," said Langland, "only burst out laughing and meant to have his clothes slashes in the new style." Gray the transsubstantiation. Grey the Flesh and Blood. Grey the Pantokrator. Played backwards and forwards, a worn-out holocaust falls apart on the cycles of emptiness. And the angel said, "The Words of the Preacher, Son of David, King in Je-

rusalem... Gee whizz... Mother... not that again. We have new mediums, new materials, and new programs." Said Walter Winchell to the angel, "Bye, Sweetie. Don't forget to pack your halo!" "So, Halo everybody! Halo. Halo Shampoo! Halo!" Said Samuel Beckett's Vladimir (exploding), "It's a scandal!" Merry Twistmas.

The day of the artist is very long, but the zéros must be painted at average of one-hundred per minute. Zeros within zeros for zeros by zeros. That was a way of painting it. Not very dynamic. A feeble push and pull over the grey surface. The icon is sinking into a big vat of grey paint, and there is nothing to do but watch it sink like the watchman watches the night. Such was the burden of nowhere. Worthless are my prayers and sighing, yet, good Lord, in grace complying, Rescue me from Fires undying.



Robert Smithson in the Cedar Tavern, New York, April 1960. Photo credit: Fred W. McDarrah.