

Robert Smithson. D'autres figures du «déplacement».

Quelques monuments incongrus

Robert Smithson. Some Other "Displaced" Figures

A Few Incongruous Monuments

Suzanne Paquet

Number 72, Summer 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10267ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquet, S. (2005). Robert Smithson. D'autres figures du «déplacement». Quelques monuments incongrus / Robert Smithson. Some Other "Displaced" Figures: A Few Incongruous Monuments. *Espace Sculpture*, (72), 11–13.



Robert SMITHSON

D'autres figures du « déplacement ».

Quelques monuments incongrus

SUZANNE PAQUET

Some Other "Displaced" Figures. A Few Incongruous Monuments

Il y a ces monuments que l'on change d'emplacement, de site afin de répondre à des demandes populaires ou cosmétiques, ou bien à des déterminations politiques. Il en existe aussi qui sont déplacés au sens figuré, c'est-à-dire qu'ils sont incongrus, inconvenants et même impertinents. Il arrive également que, sans égard aux volontés premières de leurs concepteurs, par un *déplacement de sens*, des objets d'art soient transformés en monuments. Ceux-ci se rangeraient vraisemblablement dans la catégorie des monuments non intentionnels, involontaires ou, pourquoi pas, spontanés. Parmi les œuvres de l'artiste américain Robert Smithson, quelques cas de ce genre peuvent être inventoriés. Deux d'entre eux seront ici examinés, d'abord des monuments « incongrus », ceux de Passaic New Jersey, puis *Partially Buried Woodshed* qui est un mémorial « involontaire ». Les « monuments » de Passaic, tout comme la remise à bois partiellement ensevelie, présentent cette particularité qu'ils suscitent encore aujourd'hui des *pèlerinages*.

Du côté de Passaic New Jersey¹, une banlieue de New York traversée par une rivière, se trouvent cinq curieux monuments : *Le pont* ou « monument des directions disloquées », *Le monument aux pontons* qui est un engin de pompage, *Le grand tuyau* qui est un grand tuyau, *La fontaine*, celle-ci composée d'autres tuyaux ressemblant à des « cheminées inondant la rivière de fumée liquide » et, finalement, *La boîte de sable* « aussi appelée le désert ». Au cours d'une excursion, en solitaire en autocar et à pied, dans cette zone suburbaine qui est aussi sa ville natale, Robert Smithson les prend en photographie avec son Instamatic 400. Les images qui en résultent et le « récit de voyage » duquel elles sont une part importante sont publiés dans *Artforum* en décembre 1967. Proche du guide touristique, cet article est aussi le premier « non-site » de Smithson, précisément parce qu'il appelle au voyage. Un déplacement qui s'effectuerait à partir du non-site, qui est dans ce cas particulier le récit et ses images, vers le site, Passaic et ses « monuments ». Au nombre de ceux-ci, *La Boîte de sable* présente un intérêt tout particulier car cette « maquette de désert » (ou désert miniature) est en quelque sorte convertie par Smithson en un monument à l'entropie.

There are monuments that have had their placement or site changed in order to respond to popular or cosmetic demands or to political decisions. Others have been altered in the figurative sense and are now incongruous, unseemly, and even impertinent. And it also happens that some art objects undergo a *shift in meaning* and become monuments, regardless of their original creators' first intentions. In all likelihood, these should be arranged in the category of non-intentional, involuntary or — why not? — spontaneous monuments. Some of American artist Robert Smithson's works can be classified as such. Two of these works will be considered here, first the "incongruous" monuments in Passaic, New Jersey, and then *Partially Buried Woodshed*, an "involuntary" memorial. The Passaic "monuments" as well as the partially buried shed have the distinctive feature, even today, of inciting *pilgrimages*.

In Passaic, New Jersey,¹ just across the river from New York City, there are five strange monuments: *The Bridge*, or "Monument of Dislocated Directions"; *Monument with Pontoon: The Pumping Derrick*; *The Great Pipe Monument*, a great long pipe; *The Fountain*, pipes that look like "smokestacks flooding the river with liquid smoke"; and finally, *The Sand Box*, "also called The Desert." During a solitary trip by bus and on foot to this suburban area that is also his birthplace, Robert Smithson photographed them with his Instamatic 400. Some of the images and a significant part of his "journal" were published in *Artforum*, in December 1967. Similar to a tourist guide, this article is Smithson's first "non-site," precisely because it suggests travel. A motion carried out from the non-site, in this case the narrative and its images, to the site, Passaic and its "monuments." Among these works, *The Sand Box* is of particular interest because Smithson kind of turned this "model desert" or (miniature desert) into a monument to entropy.

In fact, with this sand box, the artist proposed his reading of an "experiment for providing entropy," in order to demonstrate that disorder is inescapable and forever increasing; and everyone knows that Smithson believed entropy to be the basic principle governing

Représentez-vous n'importe quel « carré de sable » en bois, ce jeu pour enfants, dans n'importe quel parc pas trop verdoyant, pas trop aménagé, très ordinaire.

Imagine any wooden "sand box" in the children's area of any park, not too green, nor too developed, rather ordinary.

Imaginez une cabane dont on a enlevé toutes les fenêtres et que l'on a en grande partie enseveli sous le contenu de vingt camions remplis de terre ; une certaine quantité de la terre déversée a pénétré à l'intérieur de la construction.

Picture a shed in which all the windows have been removed and a large part of it is now buried under twenty truckloads of earth, a certain portion of the earth having spilled into the building.

Grâce à cette boîte de sable, en effet, l'artiste propose à son lecteur une « expérience d'entropie » (*experiment for proving entropy*), afin de démontrer que le désordre est inéluctable et va toujours en augmentant ; et chacun sait que pour Smithson, l'entropie est le principe essentiel qui gouverne l'univers. Il explique donc que si l'on remplissait la boîte pour moitié de sable noir et pour moitié de sable blanc, et que l'on y faisait courir un enfant des centaines de fois dans le sens des aiguilles d'une montre, le sable se mêlerait et deviendrait gris. Si l'on demandait ensuite à l'enfant de courir encore, cette fois dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, le résultat « ne serait pas un retour à la division originale mais encore plus de gris et un accroissement de l'entropie ». Au surplus, comme tous les sites dont les non-sites sont des fragments, des prélèvements ou des représentations, les « monuments de Passaic » sont voués à la destruction ou à la dissolution puisque, selon Smithson, tout système tend à se détériorer et à tomber en morceaux, jusqu'au moment où il n'y a plus moyen de rassembler toutes les pièces et de faire fonctionner le système de nouveau.

Partially Buried Woodshed de 1970 est aussi, à sa façon, un monument à l'entropie. Avant que d'être la remise à bois partiellement effondrée que Smithson laisse derrière lui sur le campus de l'université de Kent en Ohio, c'est une intervention très « smithsonienne », l'un de ses *déversements*, forme d'art qu'il pratique volontiers en 1969 et 1970. Les premières « coulées », *Concrete Pour* (Chicago, 1969), *Asphalt Rundown* (banlieue de Rome, 1969) et *Glue Pour* (Vancouver, 1970), n'ont d'autre but que l'action elle-même de déverser. Pour la cabane à bois de Kent, cependant, en y déchargeant de pleins camions de terre, l'artiste a un autre objectif, celui de faire craquer sa poutre centrale sans toutefois que le bâtiment ne s'écroule. Le moment du bris de la poutre est pour Smithson parfaitement emblématique de l'idée qu'il se fait de l'entropie car après cela, il sera impossible de remettre le bâtiment en état. Encore une « expérience d'entropie », d'autant que Smithson spécifie, en faisant don de l'œuvre à l'université, que la cabane doit être conservée jusqu'à ce qu'elle tombe d'elle-même en ruines, sa dégradation par l'action des intempéries devant être considérée comme partie intégrante de l'œuvre.

Or, il advient que quelques mois après l'intervention, quatre personnes sont tuées par la Garde nationale sur le campus de Kent, lors d'une manifestation étudiante contre l'invasion du Cambodge par les États-Unis. *Woodshed* revêt alors, rétrospectivement, une signification politique et prend l'aspect d'un monument commémoratif lorsqu'un étudiant y inscrit « May 4, Kent '70 ». Smithson, chez qui l'on peut déceler de façon générale un brin d'opportunisme, conçoit par la suite une affiche anti-guerre sur laquelle est reproduite une image de l'œuvre. Le critique d'art Philip Leider déclarera plus tard que *Partially Buried Woodshed* est l'œuvre d'art la plus politique depuis *Guernica* ².

the universe. He explains that if one were to fill the box half with black sand and half with white and then have a child run around clockwise in it hundreds of times, the sand would get mixed and become grey. If one asked the child to run around again, this time in the opposite direction, the result "will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy." What is more, like all sites for which the non-sites are fragments, deductions and representations, "The Monuments of Passaic" are doomed to destruction or dissolution, since, according to Smithson, any system tends to deteriorate and fall to pieces, until one can no longer put it back together again and make it function.

In its way, *Partially Buried Woodshed* (1970) is also a monument to entropy. Before being the partially collapsed wooden shed that Smithson left behind on the campus of Kent State University in Ohio, it was a very "Smithsonian" intervention, one of his *pours*, an art form that he readily practised in 1969 and 1970. The first works, *Concrete Pour* (Chicago, 1969), *Asphalt Rundown* (outskirts of Rome, 1969), and *Glue Pour* (Vancouver, 1970), had no other objective than the action of pouring. However, when the artist made trucks full of earth dump their load on the wooden shed at Kent State, he had an intention. This was to crack the central beam without the building collapsing. The moment of the beam's cracking perfectly symbolized Smithson's idea of entropy, because afterwards it was impossible to put the building back together. Another "experiment of entropy," and all the more so since Smithson stated, when making a gift of the work to the university, that the shed should be left until it falls into ruin on its own, its deterioration from the weather should be considered as an integral part of the work.

A few months after the intervention, National Guardsmen killed four students on the Kent State campus during a protest against the United States invasion of Cambodia. *Woodshed* retrospectively assumed a political significance and became a commemorative monument when a student inscribed "May 4, '70" on it. Smithson, in whom one can detect a touch of opportunism, then created an anti-war poster incorporating an image of the work. Art critic Philip Leider later declared that *Partially Buried Woodshed* was the single most political work of art since *Guernica*.² Thus did the wooden shed with the cracked central beam begin as a monument to entropy to become, in the end, a "spontaneous" monument to student resistance.

Although the campus authorities at Kent State ordered the work's demolition in 1984, it has remained a political symbol. And Robert Smithson's work, the object of a sort of revival over the last few years,

C'est ainsi que la remise à bois à la poutre centrale rompue, de monument à l'entropie, passe au statut de monument « spontané » à la résistance étudiante.

Bien que les autorités du campus de Kent aient ordonné sa démolition en 1984, l'œuvre est demeurée un symbole politique. Et les travaux de Robert Smithson, faisant l'objet depuis quelques années d'une sorte de *revival*, sont fréquemment « revisités » au sens propre comme au figuré. Les nouvelles analyses à leur sujet se multiplient, de même que les « pèlerinages » ou les excursions vers les sites où il a travaillé et où, le plus souvent, il n'y a plus rien à voir. Les artistes Renee Green, Sam Durant et Tacita Dean produisent, respectivement en 1996, 1998 et 1999, des œuvres qui intègrent ou ré-interprètent la remise à bois de Kent³; tous travaux qui impliquent une visite du lieu, visite « documentée » à même ces œuvres des trois artistes.

Les « monuments » de Passaic attirent aussi leur lot de visiteurs et de pèlerins dès 1976, année où Elizabeth Wilde et Kristina Heineman sillonnent le New Jersey dans l'espoir de retrouver les sites auxquels les non-sites de Smithson font référence. Elles sont suivies, entres autres, par Eugenie Tsai en 1988 et par Anne-Françoise Penders en 1995. Jean-Pierre Brun se rend également à Passaic en 2000, au cours de son singulier voyage, celui d'*Un sociologue sur les terres du land art*. L'article « A Tour of the Monument of Passaic » n'est-il pas, après tout, une sorte de guide touristique ? Et, suivant le guide, l'on se déplace vers les sites, dont on revient avec ses propres photographies et son « récit de voyage » personnel, ce qui est le cas pour tous les artistes et auteurs partis en expédition du côté de Passaic ou vers Kent, Ohio.

Mais faut-il planifier une excursion vers Passaic ou Kent, à la recherche de monuments que l'on ne verra pas puisque, entropie oblige, leur dégradation progressive est prévue dès leur conception, et alors que le « déplacement mental » du non-site au site, au dire même de Smithson, ferait tout aussi bien l'affaire ? Il semble qu'une frénésie du voyage se soit emparée de tout un chacun au tournant du vingtième siècle, règle à laquelle ni les artistes ni les auteurs et critiques d'art n'échappent ; et il faut le souligner, les sites de Smithson vers lesquels l'on va si volontiers ressemblent plus à des destinations qu'à des œuvres d'art.

Les monuments et les mémoriaux font depuis longtemps l'objet de détours obligés pour les touristes. Ils sont généralement des symboles ou des tenant lieu du pouvoir, ils composent dans les capitales des itinéraires fabriqués à la gloire des nations. Il pourrait arriver toutefois qu'un mouvement plutôt rafraîchissant se dessine, que de « nouveaux » monuments, « incongrus » ou « spontanés », attirent les « voyageurs ». On appelle ainsi, on le sait, ceux qui tiennent à se démarquer des « touristes ». Hormis ce léger snobisme, cette attitude laisse peut-être présager des formes d'un tourisme que l'on dirait « impertinent ». L'on visiterait alors, dans des lieux relativement éloignés d'une géographie du pouvoir, qui seraient en quelque sorte à sa périphérie, des sites qui n'ont aucun attrait particulier. L'on y verrait des terrains vagues laissés-pour-compte par la disparition de monuments commémoratifs « involontaires » rappelant certains épisodes de résistance ; ou encore, ce qui est assez séduisant, l'on irait y observer des monuments « déplacés » voire inexistantes, des monuments absurdes. ←

Auparavant artiste en photographie et installation-photo, Suzanne Paquet vient tout juste de terminer ses recherches au doctorat en histoire de l'art, sous l'aimable direction de madame Lise Lamarche. Ces recherches portent sur l'apport de l'art et des artistes eu égard au façonnement du « paysage » postindustriel.

has been « revisited » both literally and figuratively. New analyses are increasing in number, and there are even « pilgrimages » or excursions to the sites where he worked, where very often there is nothing left to see. The artists Renee Green, Sam Durant and Tacita Dean produced works in 1996, 1998, and 1999, respectively, that integrated or re-interpreted the Kent State woodshed;³ all the works imply a visit to the site, a « documented » visit by these three artists.

The Passaic « monuments » have also attracted their share of visitors and pilgrims since 1976, the year when Elizabeth Wilde and Kristina Heineman travelled around New Jersey, hoping to find the sites of the non-sites that Smithson referred to. They were followed by Eugenie Tsai in 1988 and Anne-Françoise Penders in 1995, among others. Jean-Pierre Brun also went to Passaic in 2000, during his remarkable trip as *Un sociologue sur les terres du land art* (A sociologist on the grounds of Land Art). Is the article, « A Tour of the Monument of Passaic, » not a sort of tourist guide after all? And following the guide, one travels to the sites and comes back with one's own photographs and « journal entries, » which is the case for all artists and authors who have set off on an expedition to Passaic or Kent State in Ohio.

But is it necessary to make an excursion to Passaic or Kent State, in search of monuments that one will not see because entropy has taken place, their progressive deterioration being foreseen at their conception? Apparently, even according to Smithson, one's « mental displacement » from the non-site to the site would do just as well. It seems that anybody and everybody was in a frenzy planning trips at the turn of the 20th century, and artists, authors and art critics were no exception — and one must point out, Smithson's sites, to which one so willingly goes, resemble destinations more than works of art.

Monuments and memorials have long been attractions for tourists. They are usually symbols or markers of power, and in major cities they make up the fabricated itinerary of a nation's glory. It can happen however, that a rather refreshing movement takes shape, that « new, » « incongruous, » or « spontaneous » monuments attract « travellers. » Such do we call those who wish to be distinguished from « tourists. » Aside from this touch of snobbishness, the attitude allows us perhaps to envisage forms of tourism that one might call « impertinent. » One would visit places that are relatively far away from the centres of power, on the periphery, as it were, sites that have no particular attraction. One would see vacant lots, left over after the disappearance of « involuntary » commemorative monuments, recalling certain moments of resistance; or — the idea is rather seductive — one might even go and to observe « displaced » or even non-existent monuments, absurd monuments. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

Previously a photographer and photo-installation artist, Suzanne Paquet has just completed her doctoral research in art history under the genial supervision of Ms Lise Lamarche. Her work deals with the contributions of art and artists with respect to fashioning the post-industrial « landscape. »

NOTES

1. Robert Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey » in : Jack Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkely, University of California Press, 1996, p. 68-74.
2. Au sujet de *Partially Buried Woodshed*, on peut consulter : Robert Hobbs, *Robert Smithson : Sculpture*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 189-191 / On the subject of the *Partially Buried Woodshed*, see Robert Hobbs, *Robert Smithson : Sculpture*, Ithaca : Cornell University Press, 1981, p. 189-191.
3. Voir/See : Alex Coles, « Revisiting Robert Smithson in Ohio : Tacita Dean, Sam Durant and Renee Green », *Parachute* n° 104, automne/Fall 2001, p. 130-137.