

MARTOS GALLERY

Bob Smith:

Art Remains a Witness To a Life

Bob Nickas

The past twenty or so years in art have been an extended period without decades or the discernible movements which previously offered, in parallel, a useful if imperfect frame around cultural production. Artworks themselves serve as markers in time, and whether or not they align with the established image of a particular moment, we often can't see this until well after the moment has passed. Works created by those who come to define a particular period are at risk to appear dated as time goes on, while those of an iconoclast tend to lead longer lives. And why? Because we come back to them anew. This recent period across which the art world has been increasingly eclipsed by the art market is distinct in one valuable respect: the discovery and re-discovery of artists, previously unknown or forgotten. In much the same way that archaeologists sift through history to better understand earlier cultures, to identify how our predecessors lived and worked and died, tracing through-lines between past and present, art historians and curators, galleries and museums, have engaged in acts of unearthing what was previously lost. As with fragments of a stone vessel from antiquity, artworks may be thought of as pieces of a puzzle we had never seen before, meant to be fitted together, reassembled, suggesting a bigger picture perhaps never to be complete. Without exception,

every generation will have its lost or forgotten figures, to be retrieved or not. Our comparison points to a commonality between art and archaeology: each may be understood as a social science. Without doubt, the world of antiquity entered the popular imagination between 1976 and 1979 when the Metropolitan Museum of Art organized *Treasures of Tutankhamun*, which traveled to major cities around the country, considered the first blockbuster exhibition of our time. Among more than 1.6 million visitors in New York was the artist Bob Smith (1944- 1990), who had experienced many of the objects on display at the Met when he visited Egypt years prior, and who is the subject of rediscovery before us today. As with the artists of the past who are new to us, we inevitably ask, confronted by his wondrous art: “How is it that we didn’t know about this work before?”

Smith, who was active between 1971 and 1990, spent the first seven years of his career outside the United States. After spending time in Morocco, he settled in Madrid in 1971 and traveled widely in Europe and North Africa, exhibiting in Spain, France, Italy, and Germany. Following his return to the States in 1977, his first New York exhibition was presented a year later, and he began his series, *Egyptomania*, primarily comprised of works on paper. The box constructions for which he would be come to be known, first appeared in 1981. Within ten years of his return, having been diagnosed with AIDS in the late 1980s, he would move to Miami, where he continued to work in his final years. Today we may be aware of what is happening in art almost everywhere, nearly in real time, but this was not the

case in the 1970s/'80s when information moved much more slowly, often by word-of-mouth. The artist Paul Thek, whose reputation was on the rise in New York in the mid-1960s, offers a compelling example. After working for many years in Europe, orchestrating fantastic installations that were only experienced directly by those present, which were subsequently dismantled, Thek returned virtually unknown. Affinities may be drawn between Smith's boxes and Thek's early sculpture, particularly a number of his "reliquaries," among them *Meat Pyramid* (1964), and the fish tank pieces of 1969/'71; both artists offer an encasing of objects in miniature worlds. Thek's most ambitious early sculpture, *Tomb* (1967), also known as "Death of a Hippie," presented a life-size cast of the artist laid to rest inside of a ziggurat burial

chamber, a psychedelic Pharaoh who may be thought of as Thek's symbolic leaving his previous body of work behind. Smaller pieces were installed in the structure's perimeter, that he described as "an archaeological site."<sup>1</sup>

Paul Thek's life was also cut short; the artists would die less than two years apart. Theirs and other passages from that difficult time serve to remind us of something that is always true and always will be: the artists live on through their works, and through those who knew them intimately, who are able to give us a sense of the lived texture of their lives. As years go by, these human connections to the past are inevitably lost to us as well. In the end, the artists are only represented by what they left behind. Do they know this? They must, even if unconsciously. Each work, like acts in a play written as it

unfolds, leads to and follows another. The artist, as composer and director of the productions they direct—the gallery is a stage after all—hopes to provide enough evidence, sufficient clues, for the audience to follow in their absence. Artists are never certain for how their work will be received. The title of a 1980 box construction of Smith's makes this explicit: *Opening Night Jitters*.<sup>2</sup> In their lifetime, the artists are present to defend what they have done. But the reception of their work long after they have left us, if we are fortunate to eventually re-discover them—and here we find ourselves thirty years after Bob Smith's passing—is something they could have only imagined. For an artist fascinated with the tombs and burial chambers at Giza, aware of the ancient Egyptian's belief that death, rather than an end, was part of one's passage to the afterlife, Smith is now poised to have his own.

Re-settled in New York, Smith was part of a mostly downtown milieu of actors, artists, composers, choreographers, dancers, and poets, a number with whom he would go on to collaborate. Among his friends: Gregory Corso, Blondell Cummings, Taylor Mead, and the painters Alice Neel and Larry Rivers, who have all since passed. He knew Michel Auder and Viva (having shared a loft with them at one time), Carole Bovoso (now known as Lone), Gary Indiana, Bob Holman, Meredith Monk, Annie Sprinkle, and Jack Waters. Smith's works were shown in exhibitions alongside those of Colette, Melvin Edwards, David Hammons, Ray Johnson, Carolee Schneeman, Richard Tuttle, and, perhaps most significantly, Joseph Cornell (in the 1982 exhibition, *Homage To Joseph Cornell* 3). Smith's signature

works of the '80s are his box constructions (Gary Indiana referred to them as "terrariums") which could be seen both in relation to and distinct from the boxed assemblages of the great American master who preceded him. Working a decade after Cornell's death, in his shadow, inevitably, Smith's own visual poetry would suggest that for all its humor, the shadows of the times had lengthened. From one work to another, levity and pathos, buoyancy and undertow commingle, as when Smith admits by way of one box's title, from 1985: "I don't mean to depress people it's just one of my talents." While the creation of a miniature realm may be thought of as a means to hold onto a person or a place, to their memory, to keep it in suspension, life preserved in amber, the larger world can't help but intrude. It always does. The more consequential subjects of Smith's boxes include Wall Street greed, corporate art, nuclear power, homelessness, threats to the environment, war, the AIDS epidemic, gun control (*The Difference Between Men and Boys Is the Price of Their Toys*, 1981), the murder of John Lennon and the assassination of the Egyptian President Anwar Sadat. The stages upon which Smith "presents the news" may be seen as television sets or newspapers. Two works, in fact, are referred to with the title *Front Page*. Gary Indiana described one from 1983, which features a tabloid photo of an anguished woman, as if we are viewing a movie projected in a dimly lit room:

The work "pulls us into an Art Deco theater whose center screen features a sepia still of some unimaginable trauma; mirrors expand the mise-en-scène into something truly

monstrous on a scale with Grauman's Egyptian during a screening of *Psycho*."4

The movie theater is, of course, an awake dream, images unfolding in a darkened room. The experience is similar to a trance, one in which we are equally alert and unconscious, transported out of ourselves. Smith had been involved in dream workshops and created two series, *Sleepers* and *Dreamers* (1981-82), based on photographs he had taken of people asleep in public places, on benches, in parks, and on the street, and of friends at night at home in their beds. He encouraged his friends to relate their dreams to him the morning after, and from their recollection he would depict a key image. The *Dreamers* are diptychs, with the sleeper or sleepers (when he paints couples) represented in the lower or left-hand panel, and an image of their dream above or alongside them. From these paintings to the boxes Smith continues to be engaged with a nocturnal world, with the idea that to dream is to travel, and in dreams we face or reveal our anxieties, hopes, and fears. At times, maybe when we need them—or they need us?—we are reunited in our dreams with those we have lost. Dreaming provides a place where we can never rationalize away our behavior, where we may understand our motives and desires. In a dream state: this is the only time we are completely honest with ourselves. The paintings in this series relate to Smith's subjects. His box constructions are little theaters into which we are the invited audience, engaging intimacy and wonder, where we are allowed to be voyeurs. What appears to be a fringed carpet in one work, *Inside Out*, 1981, is in actuality a mirror.

What lies beneath? Our own reflection. Any number of Smith's boxes have peepholes and mirrors, ways of peering inside or beyond. Many that appear as nocturnes are illuminated, suggesting a day-for-night dislocation. *The Piers*, 1982, whose subject is the popular site of gay male cruising along the Hudson River, circa 1970s'-80s, calls to mind Giacometti's *The Palace at 4 a.m.*, transformed by way of Smith's vision into *The Piers at 4 p.m.* With *Area Code 212/Andy At Studio 54*, 1982, set inside of a drawer turned sideways, Smith imagines the New York disco as a sidereal location, a proscenium upon which a shadow-play takes place among "superstars" and shooting stars alike. As with a late night out in a club, we don't always recall what took place the night before. Although everyone dreams, not everyone is able to recall them, or only as fragments. Every image in a dream, every inhabitant, comes from an experience, an observation, a memory from waking life. As the artist has remarked, "Life tells me what to do / I do what I like to do / And so / Why not."<sup>5</sup> In all his work, Bob Smith's vision is an art of lucid dreaming and permission.

There is a temporal aspect to these works. A stage has been set, but is the play about to begin, or has it already come to end? Have we arrived too early? Are we too late? Many of the boxes are filled to the brim with images, objects and decor, volume visually turned up, while others are nearly bare, silent, spookily haunted, a theatrical minimalism echoing that of Samuel Beckett's, or the tableaux of Scott Burton in Smith's own time. In the quietude and empty set of the more vacant stages, the text of a word painting by Christopher Wool comes

readily to mind, from Vasily Rozanov (whose contentious work was suppressed and forgotten, though later revived), by way of the Situationist Raoul Vaneigem:

“The show is over. The audience get up to leave their seats. Time to collect their coats and go home. They turn around. No more coats and no more home.”

Stairs allow for an actor to make an entrance or leave a stage. Stairs can be seen as the architecture of arrivals and departures. Stairs occur frequently in Smith’s boxes, so often that they constitute his most recurrent motif, appearing as well in works on paper. While stairs are symbols of ascent and descent, the

idea of going down into a space, into the unknown, is particularly suggestive, and potentially dangerous. We fall asleep, we fall in love, we fall from grace. When we metaphorically descend into one of these boxes, do we enter the unconscious? Is it Smith’s? Is it our own? Do we fall under the spell of the artist, if only briefly? Descent is encountered in boxes of Smith’s referring to the subway, New York’s underground (*Canal Street Crossing*, 1981); to an underwater blue grotto and its diver (*The Shepherd’s Son*, 1983); to a cavern with stalactites icily tapered from its ceiling (*Down Under #1*, 1986). Smith beckons, and we follow. But isn’t this true of all art that aspires to take us elsewhere? To transport us from the everyday? And as the everyday itself can prove to be transporting? There is an aspect of urban archaeology in



Smith's work, where the element of chance proves fortuitous. The camels that appear in many of his *Egyptomania* works? He came across the image in the street when his attention was drawn to a discarded pack of Camel cigarettes. As with many artists who find themselves without adequate means to acquire art materials, Smith readily incorporated found objects, availing himself of whatever was at hand, an improvisation and recycling which, as we have seen across a tradition of object-collage and assemblage, going back to Kurt Schwitters, can be a means to conjuring magic. Necessity, as is often the case, leads to the formation and refinement of a sensibility, to finding beauty in what others have cast off, teasing out an object's evocative potential. From Laurie Parsons and Arthur Simms in the 1990s to Lonnie Holley and Ryan Foerster today, artists have long engaged with objects and materials imbued with their own poetics, poignant mystery, and palpable histories—histories that can be roused like a sleeper, half awake, who hovers in that in-between space of consciousness. The eyes open slowly, the world appears before us once more.

In Bob Smith's *Hommage To Joseph Cornell*, created almost exactly ten years after Cornell's passing, dated 11-10-1982, the picture window of the box is filled by a dense crowd of ET's, over which Smith has affixed a clear plastic plate with the hand-printed message: "Joseph, I'm sure you've had a chat with them by now." (The movie *E.T. the Extra-Terrestrial* had been released that summer and its otherworldly character had become an immediate phenomenon.) Here, Smith's humor, serving as an irreverent acknowledgement of his artistic

predecessor, comes to the fore. At the top of the box there are five porthole-type windows in which are glimpsed the Earth, Saturn, and possibly a UFO. Above them there is a sentence, strung as if on a tightrope, a reflection forever resonant, in honor of Cornell then, as well as for every departed artist who continues to amaze and delight a world upon which they briefly touched down, and a fitting epitaph to Bob Smith himself: ART REMAINS A WITNESS TO A LIFE.

## Notes

1. Richard Flood, "Slow, Fade.," in *Paul Thek: The wonderful world that almost was*, With de With, Rotterdam, 1995, p. 108.
2. The text reads: "Valley of opening night jitters but they promised me a one man show"
3. The exhibition was held at Gabrielle Bryers Gallery in New York, in 1982.
4. Gary Indiana, "Bob Smith at Yvonne Seguy," *Art in America*, Nov. 1984.
5. Bob Smith, "HmMMM ...," prologue-poem from the catalogue of the exhibition at the Galeria Vandrés, 1971, quoted by Francisco Rivas, "Thirty Days of Images, Bob Smith: This Side Of Paradise," *Zoom Magazine*, Madrid, January 1977.

**Bob Smith:**

## **El arte sigue siendo testigo de una vida**

Bob Nickas

Los últimos veinte años en el arte han sido un período prolongado donde no se han distinguido décadas ni movimientos perceptibles que hasta entonces habían ofrecido un marco útil, aunque imperfecto, de la producción cultural. Las obras de arte en sí mismas sirven como marcadores en el tiempo, y a menudo no podemos ver hasta mucho después, si se ajustan o no con la imagen establecida de un particular momento. Las obras creadas por aquellos que llegan a definir un período corren el riesgo, con el paso del tiempo, de parecer anticuadas, mientras que las de un iconoclasta tienden a tener vidas más largas. ¿Y por qué? Porque siempre volvemos a mirarlas. Este período reciente en el que el mundo del arte ha sido cada vez más eclipsado por el mercado del arte, se distingue en un aspecto valioso: el descubrimiento y redescubrimiento de artistas previamente desconocidos u olvidados. De la misma manera que los arqueólogos examinan la historia para comprender mejor las culturas anteriores, para comprender cómo vivieron, trabajaron y murieron nuestros antepasados, los historiadores del arte y los curadores, así como las galerías y los museos, con la intención de trazar una línea entre el pasado y el presente, han excavado lo que había quedado enterrado. Al igual que con los fragmentos de una vasija de piedra de la antigüedad, las obras de arte pueden considerarse como piezas de un rompecabezas que nunca antes habíamos visto. Encajadas y reensambladas pueden dibujar un amplio marco, que, quizá, nunca acabe de completarse. A cada generación, sin excepción, le tocará perder u olvidar figuras que serán recuperadas o no lo serán. Esta comparación entre arte y arqueología muestra que ambas disciplinas se adscriben en las ciencias sociales. Se puede decir que el mundo de la antigüedad entró en el imaginario popular norteamericano entre 1976 y 1979, cuando el Museo Metropolitano de Nueva York presentó *Tesoros de Tutankamón*, exposición que viajó a las principales ciudades del país y que fue la

primera de gran éxito de público. Entre los más de un millón y medio de espectadores en Nueva York, se encontraba el artista Bob Smith (1944-1990) que había visto muchos de los objetos expuestos en el MET cuando, años antes, viajó por Egipto. El propio Smith es, ahora, objeto de redescubrimiento. Al igual que nos ocurre con algún artista del pasado que no conocíamos, nos preguntamos, ante su maravillosa producción artística: ¿cómo es posible que no la hubiéramos visto antes? Smith, activo entre 1971 y 1990, pasó los primeros siete años de su trayectoria fuera de Estados Unidos. Tras residir un tiempo en Marruecos y visitar el norte de África, en 1971 se instaló en Madrid desde donde viajó extensamente por Europa. Fue entonces cuando expuso en España, Francia, Italia y Alemania. En 1977 regresó a los Estados Unidos y presentó su primera exposición en Nueva York un año después. Es cuando también comenzó su serie sobre papel titulada *Egyptomania*. En 1981 se dedicó a las construcciones de cajas, obra por la cual se hizo conocido. Al final de esa década, y tras haber sido diagnosticado de SIDA, se mudaría a Miami, donde continuó trabajando hasta el final.

Hoy podemos tener noticias, casi en tiempo real, de lo que sucede en el mundo del arte en cualquier lugar. No era el caso en las décadas en que Smith trabajó, pues la información circulaba mucho más lentamente, a menudo de boca en boca. El artista Paul Thek, cuya reputación iba en aumento en Nueva York a mediados de la década de 1960, ofrece un ejemplo convincente. Después de trabajar durante muchos años en Europa, orquestando fantásticas instalaciones que solo eran experimentadas directamente por los presentes y que luego eran desmanteladas, Thek regresó siendo, prácticamente, un desconocido. Se pueden establecer afinidades entre las cajas de Smith y las primeras esculturas de Thek -particularmente con algunos de sus "relicarios", entre ellos *Meat Pyramid* (1964) y las piezas de peceras de 1969/71-, pues ambos artistas introducían objetos en mundos en miniatura. Entre las esculturas tempranas de Thek, *Tumba* (1967), también conocida como *Muerte de un hippie*, fue la más ambiciosa. Un molde del artista fundido a tamaño real, enterrado en un zigurat a modo de un faraón

psicodélico, puede ser considerado el símbolo de Thek; una señal de que su trabajo anterior quedaba atrás. En el perímetro del zigurat, instaló piezas más pequeñas, y las describió como “yacimiento arqueológico”.(1)

La vida de Paul Thek también se truncó. Ambos artistas morirían con menos de dos años de diferencia. Los suyos y otros episodios de esa difícil época, sirven para recordarnos algo que es y será cierto: los artistas viven a través de sus obras y de quienes los conocieron íntimamente. A través suyo podemos apreciar la textura de sus vidas. A medida que pasan los años, estas conexiones humanas con el pasado, inevitablemente, se pierden y, al final, solo les representa lo que dejaron atrás. ¿Saben ellos esto? Sin duda, aunque inconscientemente. Al igual que actos de una obra de teatro escrita a medida que se desarrolla, cada obra suya sigue y conduce a otra. El artista, como compositor y director de las producciones que dirige -al fin y al cabo la galería es un escenario- espera dejar suficientes pistas como para que el público las siga cuando ellos estén ya ausentes.

Los artistas nunca están seguros de cómo será recibido su trabajo. El título de una caja de 1980 de Smith lo hace explícito: *Opening Night Jitters (Nervios de la noche de estreno)* (2). Durante su vida, los artistas están presentes para defender lo que han hecho, pero la recepción de su trabajo, mucho después de que nos hayan dejado -en este caso treinta años después-, y si tenemos la suerte de redescubrirlos, es algo que, en todo caso, solo podrían haber imaginado. Fascinado con las tumbas y las cámaras funerarias de Giza, consciente de la creencia de los antiguos egipcios de que la muerte, en lugar de un fin, es el paso al más allá, Smith, ahora, está listo para tener su propio mausoleo.

Reinstalado en Nueva York, formó parte de un grupo de actores, artistas, compositores, coreógrafos, bailarines y poetas, en su mayoría del “downtown”, con quienes colaboraba. Entre sus amigos podríamos mencionar a Gregory Corso, Blondell Cummings, Taylor Mead y los pintores Alice Neel y Larry Rivers, todos ellos también fallecidos. Conocía a Michel Auder y Viva (durante un tiempo compartió un loft con ellos), Carole Bovoso (hoy conocida como Ione), Gary Indiana, Bob

Holman, Meredith Monk, Annie Sprinkle y Jack Waters. Las obras de Smith se mostraron en exposiciones junto a las de Colette, Melvin Edwards, David Hammons, Ray Johnson, Carolee Schneeman, Richard Tuttle y, quizás el más significativo, Joseph Cornell, a quien dedicó en una exposición de 1982, *Homage To Joseph Cornell*. (3) Como ya hemos mencionado, la obra emblemática de Smith, sus construcciones dentro de cajas a las cuales Gary Indiana llamaba "terrarios", podían conversar con los ensamblajes también en cajas del gran maestro estadounidense que lo precedió. Trabajando una década después de la muerte de Cornell, inevitablemente a su sombra, la propia poesía visual de Smith sugeriría, a pesar de su humor, que las sombras de los tiempos se habían alargado. En sus cajas se mezcla la ligereza y el patetismo, la vitalidad y la resaca. El humor queda patente en el título de una caja de 1985: *No pretendo deprimir a la gente, es solo uno de mis talentos*. Si bien la creación de un reino en miniatura puede considerarse como un medio para aferrarse a una persona o un lugar -a su memoria al fin- para mantenerlo en suspensión, para preservar su vida en ámbar, no se puede evitar que el mundo exterior se entrometa. Siempre lo hace. Los temas más candentes de las cajas de Smith incluyen la codicia de Wall Street, el arte corporativo, la energía nuclear, los destituidos, las amenazas al medio ambiente, la guerra, la epidemia del SIDA, los asesinatos de John Lennon y del presidente egipcio Anwar Sadat o el control de armas: *La diferencia entre hombres y niños es el precio de sus juguetes*, es el título de una obra suya de 1981. Los escenarios en los que Smith "presenta las noticias" pueden verse como televisores o periódicos. De hecho, dos piezas suyas llevan como título *Portada*. Gary Indiana describió una de ellas, de 1983, donde se ve una foto sensacionalista de una mujer angustiada, como si perteneciera a una película proyectada en una habitación con poca luz, de la siguiente manera "nos transporta a un teatro Art Deco cuya pantalla central presenta una imagen fija en sepia de un trauma inimaginable; los espejos expanden la puesta en escena en algo verdaderamente monstruoso en una escala similar a la del teatro Egipcio de Grauman durante una proyección de *Psycho*". (4)

La sala de cine con sus imágenes que se suceden en una habitación a oscuras, representa, por supuesto, un sueño despierto. La experiencia es similar a un trance, uno en el que alertas o inconscientes somos transportados fuera de nosotros mismos. Smith había asistido a talleres de sueños y creó dos series, *Sleepers and Dreamers* (1981-82), basadas en fotografías de personas durmiendo en lugares públicos -bancos, parques, calles-, y de amigos en las camas de sus casas. Animó a estos a que le relataran sus sueños a la mañana siguiente y, a partir de sus recuerdos, representaría una imagen clave. Los *Soñadores* conforman una serie pictórica presentada en dípticos, con el durmiente o los durmientes (a veces son parejas) colocados en el panel inferior o el de la izquierda, y una imagen de su sueño encima o al lado de ellos. Tanto en estos cuadros como en las cajas, Smith, comprometido con el mundo nocturno, resalta la idea de que soñar es viajar, y que en los sueños enfrentamos o revelamos nuestras angustias, esperanzas y miedos. Y tal vez, cuando los necesitemos, o ellos nos necesiten a nosotros, nos reunamos, en estos sueños, con aquellos que hemos perdido. Soñar se convierte en un lugar donde nunca podemos racionalizar nuestro comportamiento, pero sí entender nuestros motivos y deseos. Es únicamente en el sueño donde somos completamente honestos con nosotros mismos. Las pinturas de esta serie siguen ahondando en los temas de Smith. Sus cajas son pequeños teatros en los que somos el público invitado, donde, asombrados, se nos convierte en *voyeurs* de la intimidad. En *Inside Out* (1981) lo que parece ser una alfombra con flecos es, en realidad, un espejo. ¿Qué hay debajo? Nuestro propio reflejo. Un gran número de cajas de Smith tienen mirillas y espejos ofreciéndonos diferentes formas de mirar en su interior o, aún, más allá. Muchas, sumergidas en lo que se nos antoja nocturnidad están iluminadas, a modo de los *day-for-night* filmicos. *The Piers* (1982), que tiene como tema el muelle donde los gays ligaban en los bordes del río Hudson y que fue popular en los años 1970 y 1980, recuerda la obra de Giacometti, *Palacio a las cuatro de la mañana*, convertida por Smith en *The Piers at 4 pm (Los muelles a las cuatro de la mañana)*. En *Area Código 212/Andy en Studio 54* (1982), confeccionada dentro de un cajón volcado, Smith imagina esa discoteca de Nueva York como un lugar

sideral, un proscenio en el que tiene lugar un juego de sombras entre “superestrellas” y estrellas fugaces. A semejanza suya, después de una salida nocturna en algún club, no siempre recordamos lo que sucedió. Aunque todo el mundo sueña, no todo el mundo es capaz de recordar los sueños tal como fueron y solo se logra salvar fragmentos. En un sueño, cada imagen, cada habitante, proviene de una experiencia, una observación, un recuerdo de la vida de vigilia. Como ha señalado Smith, “La vida me dice qué hacer / Hago lo que me gusta hacer / ¿Y por qué no?”. (5) Toda su obra, toda su visión es arte de ensueño lúcido y abierto.

La temporalidad está presente en estas obras: se ha preparado un escenario, pero ¿la obra está a punto de comenzar o ya llegó a su fin? ¿Hemos llegado demasiado pronto o demasiado tarde? Unas cajas rebosan de imágenes, de objetos, logrando una decoración abigarrada que sube el volumen visual, mientras que otras están casi vacías, silenciosas, espeluznantemente embrujadas, y son de un minimalismo teatral que recuerda al de Samuel Beckett, o a los cuadros de Scott Burton, contemporáneo de Smith. En la quietud y la inercia de los escenarios más vacíos, viene fácilmente a la mente el texto de una pintura de Christopher Wool donde reproduce unas palabras de Vasily Rozanov (cuya polémica obra fue borrada y olvidada, aunque luego recuperada por el situacionista Raoul Vaneigem): "El espectáculo ha terminado. El público se levanta y abandona sus asientos. Es hora de recoger los abrigos e irse a casa. Se da la vuelta. Ya no hay abrigos, ya no hay hogar”.

Las escaleras que permiten a un actor entrar o salir del escenario, pueden leerse como arquitectura de llegadas y salidas. En las cajas de Smith las escaleras aparecen con frecuencia; tanto que constituyen su motivo más recurrente ya que también figuran en sus obras sobre papel. Las escaleras son realmente símbolos de ascenso y descenso. La idea de bajar a un espacio, a lo desconocido, es particularmente sugestiva pero también potencialmente peligrosa. Nos quedamos dormidos, nos enamoramos, caemos en desgracia. Cuando metafóricamente descendemos a una de estas cajas, ¿entramos en el inconsciente? ¿El de



Smith? ¿El nuestro? ¿Caemos bajo el hechizo del artista, aunque sea brevemente? Con Smith descendemos a la estación de metro neoyorquina *Canal Street Crossing* (1981), a una gruta submarina azul con su buzo, *The Shepherd's Son* (1983), y a una caverna con estalactitas afiladas en *Down Under #1* (1986). Smith nos abre el camino y le seguimos. Pero, ¿no es así en todo arte que aspire a llevarnos a otra parte, que nos aleje de lo cotidiano que a su vez puede también ser un destino? El azar juega un importante papel en la arqueología urbana de Smith. ¿De donde proceden los camellos que aparecen en muchas de sus obras de la serie *Egyptomanía*? Pues de haber visto un paquete de cigarrillos Camel tirado en la calle. Al igual que muchos artistas que carecen de los recursos adecuados para adquirir materiales artísticos, Smith incorporó objetos encontrados, se valió de lo que tenía a mano, improvisó y recicló; prácticas que, como hemos visto en la larga tradición de collages y ensamblajes -como los de Kurt Schwitters, por ejemplo- se convierten en un medio para conjurar la magia. La necesidad, como a menudo ocurre, puede conducir a la formación y el refinamiento de la sensibilidad, a encontrar la belleza en lo que otros han desechado, a desentrañar el potencial evocador de un objeto. Desde Laurie Parsons y Arthur Simms, en la década de 1990, hasta Lonnie Holley y Ryan Foerster en la actualidad, los artistas han interactuado durante mucho tiempo con objetos y materiales que imbuyen con poética, misterio conmovedor y relatos palpables de su propia cosecha. Las historias pueden despertarse como un durmiente que, aún medio dormido, flota en ese espacio intermedio de conciencia. Los ojos se abren lentamente y el mundo aparece ante nosotros una vez más.

En *Homenaje a Joseph Cornell* de Bob Smith, creado casi exactamente diez años después del fallecimiento de Cornell y fechado el 10 de noviembre de 1982, la ventana de la caja está llena de una multitud de extraterrestres sobre los cuales Smith ha colocado una placa de plástico transparente con este mensaje escrito a mano: "Joseph, estoy seguro de que ya has tenido una conversación con ellos". (La película *ET el extraterrestre*, se estrenó ese verano y su personaje de otro mundo se convirtió acto seguido en un fenómeno). Aquí, el humor de Smith,

utilizado a modo de reconocimiento irreverente a su predecesor artístico, pasa al primer plano. En la parte superior de la caja hay cinco ventanas tipo ojo de buey, en las que se vislumbran la Tierra, Saturno y posiblemente un OVNI. Más allá, por encima suyo, ha colocado una oración tendida como una cuerda de equilibrista, una reflexión que, vibrante, siempre resonará en honor a Cornell, así como a cada artista fallecido que continúa asombrando y deleitando un mundo en el que tocaron tierra brevemente y es, al mismo tiempo, un apropiado epitafio para el propio Bob Smith: EL ARTE PERMANECE COMO TESTIGO DE UNA VIDA.

notas

1. Richard Flood, "Slow, Fade.", en *Paul Thek: El maravilloso mundo que casi fue*, With de With, Rotterdam, 1995, p. 108.
2. El texto dice: "Valle de los nervios de la noche de estreno aunque se me había prometido una exposición individual".
3. La exposición tuvo lugar en la Gabrielle Bryers Gallery de Nueva York, en 1982.
4. Gary Indiana, "Bob Smith at Yvonne Seguy ". *Art in America*, noviembre de 1984.
5. Bob Smith, " Hmmm ...", poema-prólogo del catálogo de la exposición en la Galería Vandrés en 1971, citado por Francisco Rivas, en "Treinta días de imágenes, Bob Smith: A este lado del paraíso", *Revista Zoom*. Madrid, enero de 1977.