

Les constructions de l'esprit

*Buildings of the spirit*

**Jacques Lambert** Près de vingt-cinq ans après ses débuts, quel vous semble être la caractéristique première du travail de Charles Simonds ?

**Jacques Lambert** *After almost twenty-five years, what would you say is the principal characteristic of Charles Simonds's work?*

**Daniel Abadie** Son étonnante aptitude à prendre en compte les problèmes majeurs de l'art de son temps sans se départir de la charge initiale qui le génère, à s'ouvrir aux questions de la sculpture contemporaine sans jamais oublier le moteur intime de la création, cette série de questions que Gauguin osa formuler au bas d'un de ses tableaux et auxquelles tente de répondre tout artiste : "D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?"

**Daniel Abadie** *His extraordinary ability to address the central problems of the art of his time without abandoning the original impulse which generates art. His openness to the questions raised by modern sculpture whilst never forgetting the intimate cause of creation, that series of questions that Gauguin dared to write at the bottom of one of his paintings and which all artists try to answer: "Who are we? Where do we come from? Where are we going?"*

Ainsi, en 1970, lorsque l'œuvre de Simonds trouve sa formulation exacte, son travail pouvait-il sembler relever de la performance ou du *land art*, quand sa volonté de miniaturisation annonçait des recherches aussi diverses que celles de Joël Shapiro ou des Poirier. Alors que la Documenta de 1972 aurait pu l'inscrire à juste titre dans le chapitre des "Mythologies individuelles", son travail vers la même époque s'oriente, avec les *Floating Cities*, vers une ambitieuse – et totalement utopique – tentative d'appliquer les principes de sa réflexion aux structures économiques, ainsi que l'avait déjà envisagé quelques années auparavant un artiste comme Fahlström, de faire participer l'intuition de l'artiste de la réalité du monde social.

*In 1970, when Simonds's work finds its exact formulation, it could appear to have its roots in performance art or land-art, while his taste for miniaturisation drew on projects as varied as those of Joël Shapiro or the Poiriers. While his work at the 1972 Documenta could certainly be included under the title "Individual Mythologies", his other work of the time tends, in Floating Cities, towards an ambitious –and totally utopian– attempt to apply the principles of his thought to economic structures, to, as Fahlström had suggested years before, bring the artist's intuition to bear on the reality of the social world.*

J. L. À quoi tient alors l'unité de l'œuvre ?

J. L. *What is the basis of his work's homogeneity?*

D. A. À l'usage constant d'un matériau, l'argile crue, que Simonds utilise de toutes façons quel que soit le support de l'œuvre. C'est elle qui assure, des premières recherches jusqu'à aujourd'hui, la continuité évidente de l'œuvre sculptée, mais c'est elle aussi qui, dans l'image dématérialisée des films par exemple, rappelle qu'elle n'est pas simplement une texture mais une image symbolique, celle du rapport fondamental entre l'homme et le monde.

D. A. *In his use of clay, which Simonds used in all manner of ways, whatever the type of work. This use of clay is what gives continuity to his sculptures, from the earliest projects to his current work. It is also the clay that reminds us, in the immaterial image of the films, for example, that it is not just a texture but a symbolic image, the image of the fundamental relationship between man and the world.*

À cet égard, le titre du premier film réalisé par Simonds est significatif : *Birth* montre en effet un paysage primordial, une sorte de mare de terres de couleurs, de l'ocre au rouge, d'où émerge lentement, comme du limon originel, le corps nu de l'artiste. Cette naissance symbolique est d'autant plus chargée de sens que, pour tourner ces images intemporelles où l'on croit

*The title of Simonds's first film is very significant in this respect. Birth shows a primordial landscape, a kind of pond of coloured earth, from ochre to red, from which the artist's nude body slowly emerges as though from the primeval swamp. This symbolic birth has even more meaning because Simonds filmed these timeless images, in which one feels one is watching a re-enactment of the*

voir se répéter l'image biblique de la création, Simonds a choisi la carrière qui lui fournira jusqu'à aujourd'hui l'argile utilisée dans ses sculptures.

**J. L.** *Birth* est le premier d'une série de trois films que Simonds va réaliser entre 1970 et 1974 et dont le plus long dure sept minutes. À quoi tient cet intérêt qui restera sans suite dans son travail ?

**D. A.** Il me semble que pour Simonds le film a été un moyen privilégié pour rendre explicite le rapport physique et mental qui sous-tend son travail et dont les sculptures ne peuvent fournir qu'une image synthétique. En un certain sens, ces trois films, qui ensemble représentent douze minutes de projection, constituent la poésie de l'œuvre, sa réserve de sens. *Birth* a évidemment une connotation symbolique forte. Mais si l'homme y naît de la terre, on peut aussi y voir l'émergence de la pensée à travers le matériau, une insistance sur la dimension concrète de l'esprit : toute pensée, aussi subtile soit-elle, naît d'une réaction chimique du cerveau.

Ensuite, le film offrait à Simonds l'accès à une dimension mythique. Curieusement, notre habitude de voir dans la photographie ou le cinéma des garants du réel, de leur accorder une valeur de reportage est, dans chacun de ces trois films, utilisée pour donner un poids, une évidence à ces "récits des temps héroïques" – ainsi que Littré définit le mythe. Dans ces films (dont Simonds est le seul acteur), l'artiste apparaît méconnaissable, corps et cheveux enduits d'argile, figure primitive, antérieure à toute individualité, sans échelle – qu'il émerge de la boue ou qu'il construise une ville sur son corps, l'absence de tout point de repère visuel lui donne une dimension *gigantesque* –, apte à produire ces gestes fondamentaux dont l'œuvre ne fera ensuite que tenter d'en définir la portée. Sortir de la terre, lui donner forme par les mouvements de son corps, situer celui-ci entre l'infiniment grand et l'infiniment petit sont pour Simonds plus que des actions ; il s'agit d'un programme de pensée dont toute l'œuvre va essayer par la suite de fixer et de comprendre les enjeux.

**J. L.** Comment se situe, dans cette perspective, le travail de Simonds effectué dans les rues, cet essaimage de dwellings à travers les murs éboulés ou les angles de fenêtres des quartiers défavorisés de New York ?

**D. A.** Il faut justement voir là le souci d'inscrire dans le monde réel les éléments d'une pensée mythique. Lorsque le travail de Simonds trouve sa spécificité, les événements de Berkeley, l'équivalent américain de ce que fut Mai 1968 en France, étaient évidemment très présents dans l'esprit de la communauté artistique et peut-être plus encore pour un artiste qui venait, juste avant qu'ils ne se produisent, de quitter cette université. Il est remarquable qu'au XX<sup>e</sup> siècle toutes les grandes crises politiques – de la Première Guerre mondiale aux événements de 1968 – se soient traduites dans le monde de l'art par un geste de défiance vis-à-vis non seulement de la société mais encore des moyens mêmes par lesquels l'artiste s'exprimait. Le travail dans la rue de Simonds participe de cette remise en question. Non seulement il récuse le circuit social du monde de l'art – galeries,

*biblical image of creation, in the clay pit which has always provided the clay for his sculptures.*

**J. L.** *Birth* is the first of a series of three films that Simonds made between 1970 and 1974, the longest of which lasts seven minutes. How would you explain this interest which is not followed up in his later work?

**D. A.** *I think that film has been, for Simonds, an ideal medium in which to make explicit the physical and mental relationship that underlies his work and of which the sculptures can only provide a synthetic image. In a way, the three films, which together last 12 minutes, are the poetry of his work, its source of meaning. Birth has, obviously, powerful symbolic connotations. As man is born from the earth, we can also see thought emerging from the material, an insistence on the spirit's concrete dimension: all thoughts, no matter how subtle, arise from a chemical reaction in the brain.*

*Film also offers Simonds a mythical dimension. Strangely, our habit of viewing films or photographs as guarantees of reality, of giving them documentary value, is used, in each of these three films, to give power, a reality to these "tales of heroic times" as myths are defined in the Dictionnaire Littré. In these films (in which Simonds is the only actor), the artist is unrecognisable, his body and hair covered in clay: a primitive figure, prior to all individuality, without scale –emerging from the earth or building a city on his body, the absence of any visual reference point gives him a gigantic dimension– able to produce those fundamental gestures which the work will immediately try to define and comprehend. To emerge from the earth, to give it form through the movements of his body, to place his body between the infinitely large and the infinitely small are, for Simonds, much more than simple actions; it is a programme of thought and his oeuvre will attempt to place it in context and understand what is at stake.*

**J. L.** How would you place, from this perspective, Simonds's work in the streets, the myriad dwellings in derelict walls or window ledges of run-down New York neighbourhoods?

**D. A.** *This can be seen as precisely a will to register the elements of a mythical thought in the real world. When Simonds's work found its identity the events at Berkeley (the American equivalent of May 1968 in Paris) were evidently reflected in the spirit of the art community, perhaps particularly strongly for an artist who, just before these events, had graduated from that very university. It is significant that all the great political crises of the XX century –from the First World War to the events of 1968– have been reflected in the art world by a gesture of defiance not only towards society but also towards the very media in which the artists expressed themselves. Simonds's work in the streets reflects this questioning. When Simonds works in the street, far from the specialists' gaze, he is not only rejecting the social circuit of the art world –galleries,*

musées... – en s'affichant délibérément dans la rue, hors du regard des spécialistes, mais il refuse même toute idée de propriété. Les œuvres que Simonds réalise alors in situ ne sont bien évidemment pas faites pour être vendues, mais il est même impossible de se les approprier car, comme lui-même le rapporte avec un malin plaisir, qui tente de les déplacer les détruit immanquablement.

C'est dans cette même perspective sociale qu'il faut envisager certaines des entreprises imaginées ou réalisées alors par Simonds. *La Placita*, le *Stanley Tankel Memorial* sont ainsi des tentatives pour mettre l'invention de l'artiste au service d'une collectivité, pour inscrire son action dans une réalité sociale. Dans ce domaine, Simonds ira jusqu'à renoncer à créer la forme de l'œuvre, se contentant d'être le catalyseur de la créativité d'un groupe social auquel il s'intègre volontairement.

J. L. Ces réalisations, de même que les projets non réalisés, sont tous à l'échelle de la ville. Comment expliquer cette différence avec la taille des dwellings ?

D. A. Échapper au statut de l'artiste producteur d'objets réservés à une certaine classe sociale est une idée qui marque, après 1968, nombre de créateurs, mais ils ont plutôt tendance à imaginer que la dimension monumentale de leurs travaux est une garantie contre la récupération des galeries ou des institutions... Le point de vue de Simonds me semble différent. Lorsqu'il travaille pour un groupe social défini, il fait moins œuvre d'artiste que de traducteur des besoins latents de ce groupe. *La Placita* n'est pas une sculpture à l'échelle du paysage urbain, mais une aire de jeux dont l'existence est due à un sculpteur. Dès lors, c'est la réalité qui dicte l'échelle des réalisations. Pour les dwellings, qui sont la part intime de son travail, ils tentent au contraire par la miniaturisation, par leur dégradation inévitable dans le temps d'échapper au statut classique de l'œuvre d'art. Passer inaperçu est pour Simonds une stratégie antisociale qui est l'exact contrepoint des manifestations des artistes du *land art*. La spirale de Smithson dans un lac de l'Utah ou les tranchées de Heizer dans le désert américain contestent par leurs dimensions les lieux et le système classique de présentation de l'œuvre d'art ; les dwellings de Simonds font de même, de façon plus pernicieuse mais tout aussi efficace.

J. L. Pourtant, parallèlement à ces travaux de rue, Simonds a réalisé des sculptures que l'on pourrait dire "classiques" dans la mesure où elles sont posées sur un socle, transportables et pérennes...

D. A. Il est remarquable que ces œuvres, assez peu nombreuses au début des années 70, soient toutes liées à des modèles architecturaux spécifiques. Si les dwellings sont évidemment inspirés de l'architecture des villages indiens du Nouveau Mexique, qui l'avaient marqué lorsqu'il les vit pour la première fois enfant, ils n'utilisent pas de formes symboliques, alors que les "sculptures" ont forme de pyramide, de labyrinthe...

Avec ces dernières, Simonds entreprend un travail de recensement des formes par lesquelles s'expriment des schémas de pensée. Un temps ultérieur de l'œuvre sera celui de la création de systèmes architecturaux qui pourront traduire

*museums etc– but rejecting the very idea of ownership. The works Simonds makes in situ are not for sale, and are indeed impossible to appropriate because, as he points out with a certain relish, anyone who attempts to move them inevitably destroys them.*

*It is from this social perspective that we should view some of the projects carried out or planned by Simonds during this period. La Placita and the Stanley Tankel Memorial are also attempts to put the artist's inventiveness at the disposition of a group, to place his action within a social reality. In this domain Simonds goes as far as to refuse to create the form of the work, content to be the catalyst of the creativity of a social group that he has chosen to join.*

J. L. *These projects, as well as others that have never been implemented, are all at the same scale as the city. How would you explain the difference in dimension between them and the dwellings?*

D. A. *Many artists have, since 1968, tried to avoid the role of artists who produce objects reserved for a certain social class. Most have tended, however, to assume that the sheer size of their work would be a guarantee against the recuperation of the role of galleries and museums. I feel Simonds's point of view is different. As he works for a specific social group, he works less as an artist than as an interpreter of that group's latent needs. La Placita is not a full-size urban sculpture, but a play-ground which owes its existence to a sculptor. Since then, it is reality that has dictated the scale of his works. His dwellings, which are the most intimate part of his work, escape, on the other hand, due to their tiny size and their inevitable decay over time, the classic status of works of art. For Simonds, in a direct counterpoint to the ideas of the land-artists, passing unnoticed is an anti-social strategy. Smithson's spiral in a Utah lake and Heizer's trenches in the American desert challenge, with their very size, the classic place and way of showing works of art; Simonds's dwellings do the same, in a more subtle but equally efficient manner.*

J. L. *At the same time as his works in the street, Simonds has created sculptures which we could call 'classical', in that they are on a base, they are transportable and permanent...*

D. A. *It's interesting that these works, few in number at the beginning of the 70's, are all linked to particular architectural models. Although the dwellings are clearly inspired in the architecture of the Indian villages of New Mexico which had impressed him when, as a child, he had first seen them, they do not use symbolic shapes, whereas the 'sculptures' are in the shape of pyramids, mazes...*

*In these latter works, Simonds has carried out an inventory of the shapes that can express ways of thinking. Later work would involve the creation of architectural systems that could symbolically translate modes of thought. This is the aim of Three Peoples, which describes the*

symboliquement des modes de pensée. C'est toute l'entreprise des *Three Peoples*, qui consiste à inventer les formes architecturales de sociétés distinctes dont la pensée est déductive, cyclique ou erratique...

Cette période du travail de Simonds est sans doute celle qui est la plus directement parallèle à son action sociale. Mais alors que dans la ville, l'artiste entend traduire la demande réelle d'une pensée non exprimée, dans le travail de l'atelier s'élabore la transcription de pensées fictives, mais fortement symboliques.

**J. L.** Comment se justifie, dans cette perspective, la réalisation de *Picaresque Landscape*, la première œuvre de grandes dimensions de Simonds ?

**D. A.** De façon très simple me semble-t-il : les *Three Peoples* supposaient que les modèles architecturaux s'inscrivent dans l'espace. Pour montrer comment une civilisation bâtit selon un schéma linéaire, en abandonnant derrière soi les ruines de son habitat précédemment occupé, il faut matériellement pouvoir développer dans l'espace une construction suffisamment longue pour qu'elle soit significative. Le *Picaresque Landscape* rassemble dans un même espace tous les modèles architecturaux des *Three Peoples*, il se devait donc d'avoir une dimension très supérieure aux autres sculptures de Simonds.

Je crois que les *Three Peoples* n'ont pas seulement amené Simonds à concevoir des œuvres de grandes dimensions, à utiliser l'espace ; c'est là également que prend naissance l'idée de série qui sera à la base de *Circles and Towers Growing*. En effet, le temps est un corollaire obligatoire de cette notion d'espace et avec lui apparaît l'idée de transformation. Si les dwellings de Simonds sont toujours inhabités, s'ils sont en ruines, si la vie en a fui, ils sont les traces d'une activité initiée, aboutie puis disparue. Ils supposent toujours naissance, vie et mort et renvoient par là bien plus à l'être qu'au bâtiment qui l'abrita.

**J. L.** À partir de cette série, des formes organiques viennent, de manière de plus en plus insistante, s'inscrire dans le travail de Simonds. À quoi correspond cette mutation ?

**D. A.** La dimension organique est en fait présente dès l'origine dans le travail de Simonds. Là encore, son film *Birth* a valeur explicite. C'est le corps qui finalement émerge de l'argile. Simonds a d'ailleurs toujours insisté sur le plaisir physique, érotique que lui procurait le contact de l'argile. Il n'est donc pas étonnant que peu à peu celui-ci se soit matérialisé dans les œuvres.

De plus, les bourgeonnements qui apparaissent dans les premières œuvres de Simonds et vont peu à peu se transformer en seins, en sexes féminins... témoignent d'une linéarité de la réflexion qui, de l'inorganique – la demeure –, explore peu à peu toutes les formes de la vie végétale puis humaine. Ce qui est étonnant dans ce parcours qui semble volontaire, c'est que plus l'érotisme et la sexualité investissent l'œuvre, plus l'artiste semble en perdre le contrôle, réalisant des bâtiments délibérément coupés des lois architecturales, où des tours jumelles s'entrelacent comme des lianes, où le monde

*architectural forms of societies in which thought is deductive, cyclic or erratic.*

*This period of Simonds's work is, without doubt, that which most closely parallels his action in the social sphere. But while in the city the artist attempts to interpret the unexpressed thought of a real need, in his studio work he transcribes fictional, but powerfully symbolic, thoughts.*

**J. L.** How would you justify, from this perspective, the making of *Picaresque Landscape*, Simonds's first large work?

**D. A.** *Very simply, I think: Three Peoples assumes that architectural models are spatial. In order to show how a civilisation builds following a linear model, leaving the ruins of their previous dwellings behind them, it was necessary to build a construction that was sufficiently large to make this clear. Picaresque Landscape includes, in one space, all the architectural models of Three Peoples, so it needed much more space than Simonds's other sculptures.*

*I feel that Three Peoples didn't only lead Simonds to conceive works of grand dimensions, to use space; it was also the seed of the idea of the series, that would lead in turn to Circles and Towers Growing. Indeed, time is an essential corollary to this notion of space and with it appears the idea of transformation. If Simonds's dwellings are always uninhabited, if they are in ruins, if life has fled, it is because they are the remains of a process that started, settled and then disappeared. They always assume birth, life and death and therefore refer more to being itself than to the buildings which gave them shelter.*

**J. L.** Following this series, organic forms appear more and more often in Simonds's work. What is the reason for this change?

**D. A.** *There has always been an organic aspect to Simonds's work. In his film Birth it is explicit. It is the body which finally emerges from the clay. Simonds has always stressed, moreover, the physical, erotic pleasure he gets from handling clay. It's not surprising, therefore, that this should slowly come out in his work.*

*In addition, the shoots that appeared in Simonds's first works and which have slowly become breasts, female genitals... show a lineal reasoning which, from the inorganic –the dwelling– slowly explores all forms of organic and then human life. What is surprising in this seemingly deliberate process is that the more eroticism and sexuality invade the work, the more Simonds seems to lose control, making buildings deliberately removed from architectural laws, in which breast-like towers entwine like creepers, the vegetable and the animal worlds finally imposing a different logic which emerges without reaching conscious thought.*

**J. L.** Should Simonds's latest works –his return to model-making and the appearance of the figure in his work– also be seen in this light?

**D. A.** *I think so, although it is difficult to analyse the meaning of work that is still evolving. In the 70s, Simonds*

végétal et le monde animal finissent par dicter une logique différente qui remonte bien en deçà de la pensée consciente.

J. L. Est-ce en ce sens qu'il faut considérer les derniers travaux de Simonds, son retour au modelage et l'intrusion de la figure dans son œuvre ?

D. A. Il me semble, même s'il est difficile de prendre la mesure du sens d'une œuvre qui s'élabore. Dans les années 70, Simonds a mis en évidence à travers des modèles architecturaux, les structures générales de la pensée humaine. Aujourd'hui, son œuvre est entrée dans une réflexion plus intime. La place de plus en plus importante donnée au corps dans son œuvre l'a amené à faire progressivement un retour sur lui-même. À travers l'érotisation progressive des sculptures, il a retrouvé sa propre sexualité et, par-delà elle, l'image de son père qui est l'une des figures récurrentes de ses dernières sculptures.

Cette implication du corps de l'artiste est apparue jusque dans la manière de travailler. Jusqu'alors, l'œuvre sculptée de Simonds, pour sa partie évidente, naissait d'un travail d'assemblage. Brique après brique, la sculpture s'élevait. Avec *Smear*, en étalant l'argile d'un mouvement large sur le support, Simonds rappelait la présence physique du sculpteur, le geste du corps. De cette marque première, l'image peut alors émerger, libre de toute réflexion préalable, chargée de toutes les associations d'idées nées de ces vingt-cinq années de travail. Figure animale et figure humaine viennent alors se combiner dans des images *hallucinantes* où, finalement, dominant la mort et l'horreur.

*demonstrated, with architectural models, the general structures of human thought. His current work involves more personal considerations. The ever increasing importance of the body in his work has led him to gradually turn in on himself. Through the gradual eroticisation of his sculptures he has rediscovered his own sexuality and through it the image of his father, one of the recurrent figures in his latest sculptures.*

*This involvement of the artist's body is even apparent in his way of working. Until recently his sculpted work, which is quite clear, came from a process of assembly. The work rose, brick on brick. In Smear, spreading the clay over the base with a sweeping movement, Simonds evokes the physical presence of the sculptor, the movement of the body. From this first mark the image can emerge, free from any prior reflection, charged with all the associations of ideas born in 25 years' work. Animal and human figure combine in hallucinatory images in which, finally, death and horror dominate.*