

Dans l'imaginaire de Charles Simonds, la ville et son architecture d'une part, l'art d'autre part, tout en marquant leur différence, ne cessent de se faire écho, de dialoguer à distance et de se répondre. La ville, comme l'art, est un lieu de rencontres, et tous deux prétendent s'ouvrir sur la vie réelle. Leur existence se déroulant en parallèle, l'un comme l'autre peuvent s'assumer en tant qu'œuvres visuelles aussi bien que cartes topographiques ou parcours architecturaux et environnementaux.

Entre eux existe une complicité surprenante : constituant un terrain nourricier pour la conscience, ils sont lieux de sécurité et de satisfaction des multiples besoins vitaux. C'est sur leur territoire qu'interviennent les individus et les groupes qui cherchent à comprendre la formation du social. Ils se présentent comme des *autoreprésentations* d'une collectivité. L'évolution de l'art et de la ville entraîne toutefois une perturbation dans l'orientation sociale. Elle incite l'individu aussi bien que le groupe à une prise de conscience du *créé*, dans son cours positif ou négatif, dans ses conflits et dans les réactions qu'il suscite, dans son ordre comme dans son désordre.

Or, l'autoreprésentation dont il s'agit est des plus inquiétantes, car elle exprime une forme misérable de l'existence, où les conditions minimales de la survie ne sont déjà plus atteintes ; bref, un état de ruines et de monstruosité à la fois urbaine et existentielle.

Charles Simonds a travaillé plusieurs décennies sur ce thème des ruines et de la monstruosité urbaine et existentielle. Il a cherché à inscrire son art dans l'inhospitalité de nos villes, ou encore à révéler et enregistrer les forces émotives et expressives qu'une architecture anonyme, une architecture impersonnelle, dissimule ou efface.

Cet enregistrement et cette inscription ont débouché depuis 1970 sur la pratique objectivante d'un sujet, celui du corps et de la construction confondus. Ensemble ils donnent forme, d'une part à la ville en tant qu'organisme vivant avec son anatomie et sa corporalité, ses fièvres aussi et ses cauchemars, et d'autre part à l'art envisagé comme voyageur lié à l'esprit de la ville, comme particule sociale et urbaine qui tend à représenter l'archétype d'une ville idéale et primitive, ainsi qu'une architecture imaginaire jamais construite.

Du premier point de vue, la ville se projette sur l'art et l'entraîne vers un espace de l'errance, celui des Little People, une

*In Charles Simonds' imaginary world, the city and its architecture and art, despite their differences, always reflect and echo each other, calling and answering across the distance. The city, like art, is a meeting place, where both try to open up to real life. Their existences run parallel, and both can be understood as a visual work, a topographic map, or even as an architectural and environmental tour.*

*There is a spontaneous complicity between the two, they offer safety and satisfaction of life's multiple necessities, offering as they do a rich feeding ground for the mind. This territory attracts those groups and individuals who wish to understand social development. They therefore offer themselves as self-representations of a group. Their continual progression perturbs, however, the social order. It stimulates and requires, both from the individual and the group, an awareness of the created, in its positive and negative aspects, in its conflicts and reactions, in its order and its disorder.*

*This self-representation is alarming because it expresses, in all its poverty and misery, that existence where the minimums for survival have been surpassed: urban and existential ruin and monstrosity.*

*Charles Simonds has worked for decades on these themes of urban and existential ruin and monstrosity, attempting to inscribe and weave his art into the inhospitality of our cities, or trying to register and demonstrate the expressive, emotive forces that impersonal, anonymous architecture hides and eliminates.*

*This registering and inscribing have become, since 1970, ways to 'objectualise' a subject which is both body and construction, fused as one. The city is thus seen as a living organism, with its corporeality and anatomy, its hallucinations and nightmares, and art as a traveller linked to the spirit of the city; a social and metropolitan particle which represents and reflects an archetype of the ideal, primitive city, as well as an imaginary world of never-built architectures.*

*In the former the city is projected onto art and pushes it towards an erratic space such as that of the Little People: an imaginary civilisation, invented by the artist, who, in their continuous migrations and varied modes of existence, build dwellings, architectures of red clay in the form of ancient places of ritual, of Kivas, and cliff-face buildings. In the latter,*

civilisation imaginaire inventée par l'artiste et qui, au cours de ses migrations perpétuelles avec des modes d'existence diversifiés, construit des "dwellings", architectures d'argile rouge aux formes de lieux rituels, de kivas, ou d'habitations disposées en strates dans des falaises ("cliffs"). Du second point de vue, le rapport est inversé et l'art est amené à *figurer organiquement* la ville, afin de transformer son architecture en métaphore de la vie, à la fois corporelle et émotive.

Tout le problème est de faire coïncider pleinement le flux aléatoire des événements urbains et la stratification artistique, d'en montrer les interférences, d'en tracer l'émergence réciproque sur des trames imaginaires. Ce qui revient à les faire venir au monde ensemble, de telle sorte que l'art ne soit distinct ni du corps de l'artiste ni du contexte urbain, mais appartienne aux deux. Alors la recherche visuelle peut devenir une *psychophanie* (apparition à l'esprit) du rapport avec la ville, dont elle représente d'autant plus l'énigme qu'elle peut être définie comme une partie de cette ville.

Le corps ne fait qu'un avec la ville, et sa chair est un matériau architectural. Cette symbiose est soulignée par Simonds dans ses films *Birth* (1970) et *Landscape <-> Body <-> Dwelling* (1973), où la naissance métaphorique de la ville est étroitement liée à la venue au monde du corps humain. L'artiste y redonne d'abord son corps à la terre, il s'enfonce en elle pour en réémerger (*Birth*), puis transformer son enveloppe organique en un paysage (*Landscape <-> Body <-> Dwelling*), comme s'il voulait affirmer depuis le début le sentiment de sa propre étrangeté et d'une soumission au pouvoir régénérateur du social. Dans une telle vision, le cérémonial de la construction, qu'il s'agisse d'une ville ou simplement d'architecture, retourne aux *sources humaines* de la vie. Un processus organique et physique l'exprime, qui n'est plus tourné vers une abstraction idéale, religieuse ou conceptuelle, mais vers la pratique naturelle de la vie.

Dans la mesure du possible, construire ne sera plus qu'un *double* qui révélera l'inconscient avec son foisonnement d'impulsions. Dans le cours de son travail, influencé aussi par les contacts de ses parents avec l'antipsychiatrie, Simonds est resté fortement attaché à la réconciliation du langage du modelage avec celui de la vie, qu'elle soit personnelle ou publique, individuelle ou collective.

Il en découle un *récit*, incompréhensible en dehors du plan organique qui insère la démarche de Simonds dans le milieu urbain, et qui exalte le caractère inattendu de la toile d'araignée citadine, telle qu'elle est révélée par l'artiste. L'œuvre est le produit de la tension entre ces deux mouvements ; elle en épie les signaux réciproques et comble le hiatus qui les sépare. La ville devient théâtre et l'art se fait acteur, tandis que les déplacements de l'artiste et la représentation de soi se transforment en une interrogation sur le sens mythique de la ville.

Pour parvenir à cette osmose, Simonds ne cesse de proposer l'art comme un espace à remplir, comme une architecture qui soit un récit spatialisé, et où seraient aspirés les mondes de l'individu et de la collectivité, de l'artiste et de son public, du citadin et de son milieu.

L'art devenu lieu d'inscription se plante ainsi sur la scène de l'environnement et de l'architecture. À la fin des années 60, Simonds a passé quatre années à créer une condensation de matériaux, accumulés dans un même espace de manière à créer

*the relationship is reversed and art is urged to figure organically in the city in order to transform its architecture into a metaphor of life –corporeal and emotive.*

*The problem lies in the explanation of a coincidence between the flow of urban events and artistic accumulation, in demonstrating their differences and tracing the birth of their reciprocal imaginary and fantastical plots. It is as though both were born together, art thus not being separate from the body of the artist and the urban context, but belonging to both. Visual investigation becomes an intermediary in the relationship with the city, configuring its enigma as it is defined as a metropolitan fragment.*

*The body becomes one with the city and its flesh becomes architectural material. Simonds describes this symbiosis in his films Birth (1970) and Landscape <-> Body <-> Dwelling (1973), in which the metaphoric birth of the city is closely linked to the human body's appearance on earth. The artist returns his body to the earth, burying himself in it to re-emerge in Birth and to transform his organic shell into a landscape in Landscape <-> Body <-> Dwelling, as though he wished to state, from the first, his own distance and his subservience to the regenerating power of the social. From a similar point of view, the ritual of the construction of cities and architectures goes back to the origins of human life. It is expressed through an organic, physical process which is not dedicated to a religious, creative or idealised abstraction, but to the natural living of life.*

*If this is possible then building and construction will become twins, revealing the sub-conscious and its hurrying impulses. Throughout his work, which is also influenced by his parents' visits to a radical psychiatrist, Simonds has remained faithful to the reconciliation between the language of form and the language of life, both personal and public.*

*The resulting discourse, which can only be conceived organically, makes Simonds' movements coincide with the urban and exalts the unexpected character of the metropolitan grid, as explained by the artist. The work, the result of the tension between the two moments, watches their respective signs and fills the hiatus which separates them. The city becomes theatre and art becomes the artist, whose peregrinations and representation question the city's mythical significance.*

*In order to reach this osmosis Simonds insists in his view of art as a space to be filled, as an architecture that describes meeting places between the subject and the group, the artist and his public, the citizen and his urban context.*

*Art as a place of inscription is situated in the realms of space and architecture. At the end of the sixties, Simonds took four years to create a condensation of material, accumulated in a single space to create a labyrinth-environment of images and objects. The scene represents a microcosm based on the vertiginous succession of signs and symbols, fetishes and souvenirs, physical and biological prints, which could turn into a discourse about the cosmic forces of the human being: "Basically it was ... an elaborate project that transformed my loft into 'stations', using clay, my body (hair and fluids), fantasy images, and art historical and architectural image quotations as a means of creating a fantasy history of thought.*

un environnement labyrinthique d'images et d'objets. La scène représentait un microcosme basé sur un trajet vertigineux de signes et de symboles, de fétiches et de souvenirs, de traces corporelles et biologiques, susceptible de déboucher sur un récit des forces cosmiques de l'être humain : "À la base il y avait [...] un projet précis qui consistait à transformer mon loft en 'stations', à l'aide d'argile, de mon corps (poils et fluides), de représentations imaginaires, d'emprunts à l'histoire de l'art et à l'architecture, afin de créer une histoire imaginaire de la pensée. Ces ingrédients étaient d'échelles différentes : fragments d'un 'rêve colossal', petits spécimens biologiques, peintures infantiles, ombres faites de cheveux, bouts de bois recollés avec des bandages, têtards à différents stades de croissance, relevés sculpturaux provenant d'un voyage à Cythère, personnages à tête d'oiseau, colonnes sacrificielles, morceaux d'un grand escalier recouverts de pâte à modeler<sup>1</sup>."

Cette énergie concentrée, qui plonge ses racines dans l'être corporel de l'artiste pour créer une scène perpétuelle d'images historiques ou vécues, se présente comme une grande peinture murale, ou une frise à l'échelle de l'environnement, sur laquelle Simonds tente de raconter un voyage comprenant des "stations" qui évoquent sa "passion" d'être vivant pris dans un milieu, une architecture ou une ville.

L'art, mélange de corps hétérogènes, participe au flux cosmique et reste en perpétuel devenir. C'est la coulée d'énergie qui relie toutes les étapes ou stations du récit. Il s'épanouit dans un domaine obscur – l'environnement de Simonds a été conçu comme des entrailles où circulent des éléments organiques : urine, salive, sang – dont les palpitations font venir au jour une figure qui, en l'espace de quelques années, grandit et devient publique. Vers 1970, la constellation des membres internes, faite d'objet trouvés et d'argile, se renverse à l'extérieur pour se transformer en coulée de terre. Celle-ci donne corps à un univers d'images qui pétrifient ou cristallisent une sensualité corporelle, proches qu'elles sont de l'idée de Terre Mère ou d'Architecture Mère<sup>2</sup>.

Le point nodal en est la métaphore de l'être humain qui naît de la terre et se transforme en paysage urbain et architectural, de *Birth* (1970) à *Body <-> Earth* (1974). Ainsi s'accomplissent l'anéantissement et la renaissance d'un corps qui se fait plateau ou *mesa*, scène où se joue le récit et la fable, incarnés par des acteurs-images-architectures.

Se mouvoir dans ce paysage spectaculaire de *mesa*, ou scène de l'œuvre d'art, revient donc à parcourir les interstices du corps humain (avec leurs poils et fluides), qui se dilatent à la taille de l'environnement architectural et urbain lorsque, en 1972, le *landscape* construit par l'artiste sur son corps avec de petites briques d'argile se transforme en dwellings des Little People, appuyés ou coincés dans les anfractuosités ou les pans de murs des bâtisses à demi détruites et abandonnées de Lower East Side, à Manhattan.

Si l'on considère ces bâtisses en ruine comme des architectures *représentatives* d'une condition urbaine, et les dwellings des Little People comme des insertions ou des excavations narratives, il est possible de les comparer à des "décorations" du type des entablements ou reliefs, frises ou frontons, niches ou bandeaux sculptés, qui relèvent d'une longue tradition artistique – des Mayas aux Aztèques, de l'Antiquité classique au

*The ingredients were in different scales: there were fragments of 'colossal dream', small biological specimens, childlike paintings, shadows made with hair, broken and bandaged timbers, tadpoles in various stages of growth, sculptured reliefs of a voyage to Chytera, figures with bird-heads, sacrificial columns, fragments of a large stairway, covered with plasticine."*<sup>1</sup>

*This concentrated energy, rooted in his physical self, in order to create a never-ending stage of lived and historic images, appears in a great life-size mural or frieze, in which Simonds attempts to describe a journey made up of 'stations', whereby he represents the physical and mental passion of one who lives in an environment, in an architecture or in a city.*

*Art, a mixture of heterogeneous bodies, is a part of the cosmic flux and is in a state of constant change. This flow of energy absorbs all the stations of the artist's narrative. It emerges from a dark kingdom – Simonds' 'environment' was designed as an interior based on the circulation of organic elements (urine, saliva, blood) – which beats and builds a figure which, when it emerges into the light of day a few years later, grows and becomes public. Around 1970, the group of internal organs, made of waste materials and clay, turns to the outside world and becomes an earthly casting. It is converted into a universe of images which represent a petrified, crystallised corporal sensuality, very close to the ideas of Mother Earth and Mother Architecture.*<sup>2</sup>

*The cohesive link running from Birth (1970) to Body <-> Earth (1974) is the metaphor of the human being that is born from the Earth and is transformed into urban and architectural landscapes. In the latter work we witness the destruction and rebirth of the body, which becomes a stage for a fable-like partition, taking life from the action of the actors-images-architectures.*

*To move in the spectacular, landscape-like territory of the work of art's stage is, therefore, to follow the interstices of the human body (hairs and fluids), amplified in the urban and architectural environment. In 1972 the landscape of little clay bricks built by the artist on his own body becomes the dwellings of the Little People, which rest upon and blend into the corners of the walls of the semi-ruined and abandoned buildings of Manhattan's Lower East Side.*

*If we accept these dilapidated, ruined buildings as architecture that represents an urban condition, and the dwellings of the Little People as narrative additions and inserts, then they can be compared to 'decorations' such as cornices and reliefs, friezes and facades, sculpted loggia, which have formed part of artistic tradition from the Mayas to the Aztecs, from the Ancient Classics to the Middle Ages, from the Renaissance to the Baroque up to Liberty and Art Nouveau, which have served to decorate and beautify architecture with stories of gods or mythical peoples.*

*For Simonds, the use of plastic narratives in architecture has its origins in his studies with Claire Fizano and John DeMarco, artists who specialised in church reliefs.*<sup>3</sup> *The Little People's lives can, in this light, be seen as an historical or mythological discourse, and their dwellings as a contemporary example of relief and decoration, able to provoke and lend drama and narrative to the architecture of a city. In this case New York,*

un environnement labyrinthique d'images et d'objets. La scène représentait un microcosme basé sur un trajet vertigineux de signes et de symboles, de fétiches et de souvenirs, de traces corporelles et biologiques, susceptible de déboucher sur un récit des forces cosmiques de l'être humain : "À la base il y avait [...] un projet précis qui consistait à transformer mon loft en 'stations', à l'aide d'argile, de mon corps (poils et fluides), de représentations imaginaires, d'emprunts à l'histoire de l'art et à l'architecture, afin de créer une histoire imaginaire de la pensée. Ces ingrédients étaient d'échelles différentes : fragments d'un 'rêve colossal', petits spécimens biologiques, peintures infantiles, ombres faites de cheveux, bouts de bois recollés avec des bandages, têtards à différents stades de croissance, relevés sculpturaux provenant d'un voyage à Cythère, personnages à tête d'oiseau, colonnes sacrificielles, morceaux d'un grand escalier recouverts de pâte à modeler<sup>1</sup>."

Cette énergie concentrée, qui plonge ses racines dans l'être corporel de l'artiste pour créer une scène perpétuelle d'images historiques ou vécues, se présente comme une grande peinture murale, ou une frise à l'échelle de l'environnement, sur laquelle Simonds tente de raconter un voyage comprenant des "stations" qui évoquent sa "passion" d'être vivant pris dans un milieu, une architecture ou une ville.

L'art, mélange de corps hétérogènes, participe au flux cosmique et reste en perpétuel devenir. C'est la coulée d'énergie qui relie toutes les étapes ou stations du récit. Il s'épanouit dans un domaine obscur – l'environnement de Simonds a été conçu comme des entrailles où circulent des éléments organiques : urine, salive, sang – dont les palpitations font venir au jour une figure qui, en l'espace de quelques années, grandit et devient publique. Vers 1970, la constellation des membres internes, faite d'objet trouvés et d'argile, se renverse à l'extérieur pour se transformer en coulée de terre. Celle-ci donne corps à un univers d'images qui pétrifient ou cristallisent une sensualité corporelle, proches qu'elles sont de l'idée de Terre Mère ou d'Architecture Mère<sup>2</sup>.

Le point nodal en est la métaphore de l'être humain qui naît de la terre et se transforme en paysage urbain et architectural, de *Birth* (1970) à *Body <-> Earth* (1974). Ainsi s'accomplissent l'anéantissement et la renaissance d'un corps qui se fait plateau ou *mesa*, scène où se joue le récit et la fable, incarnés par des acteurs-images-architectures.

Se mouvoir dans ce paysage spectaculaire de *mesa*, ou scène de l'œuvre d'art, revient donc à parcourir les interstices du corps humain (avec leurs poils et fluides), qui se dilatent à la taille de l'environnement architectural et urbain lorsque, en 1972, le *landscape* construit par l'artiste sur son corps avec de petites briques d'argile se transforme en dwellings des Little People, appuyés ou coincés dans les anfractuosités ou les pans de murs des bâtisses à demi détruites et abandonnées de Lower East Side, à Manhattan.

Si l'on considère ces bâtisses en ruine comme des architectures *représentatives* d'une condition urbaine, et les dwellings des Little People comme des insertions ou des excavations narratives, il est possible de les comparer à des "décorations" du type des entablements ou reliefs, frises ou frontons, niches ou bandeaux sculptés, qui relèvent d'une longue tradition artistique – des Mayas aux Aztèques, de l'Antiquité classique au

*The ingredients were in different scales: there were fragments of 'colossal dream', small biological specimens, childlike paintings, shadows made with hair, broken and bandaged timbers, tadpoles in various stages of growth, sculptured reliefs of a voyage to Chytera, figures with bird-heads, sacrificial columns, fragments of a large stairway, covered with plasticine."*<sup>1</sup>

*This concentrated energy, rooted in his physical self, in order to create a never-ending stage of lived and historic images, appears in a great life-size mural or frieze, in which Simonds attempts to describe a journey made up of 'stations', whereby he represents the physical and mental passion of one who lives in an environment, in an architecture or in a city.*

*Art, a mixture of heterogeneous bodies, is a part of the cosmic flux and is in a state of constant change. This flow of energy absorbs all the stations of the artist's narrative. It emerges from a dark kingdom – Simonds' 'environment' was designed as an interior based on the circulation of organic elements (urine, saliva, blood) – which beats and builds a figure which, when it emerges into the light of day a few years later, grows and becomes public. Around 1970, the group of internal organs, made of waste materials and clay, turns to the outside world and becomes an earthly casting. It is converted into a universe of images which represent a petrified, crystallised corporal sensuality, very close to the ideas of Mother Earth and Mother Architecture.*<sup>2</sup>

*The cohesive link running from Birth (1970) to Body <-> Earth (1974) is the metaphor of the human being that is born from the Earth and is transformed into urban and architectural landscapes. In the latter work we witness the destruction and rebirth of the body, which becomes a stage for a fable-like partition, taking life from the action of the actors-images-architectures.*

*To move in the spectacular, landscape-like territory of the work of art's stage is, therefore, to follow the interstices of the human body (hairs and fluids), amplified in the urban and architectural environment. In 1972 the landscape of little clay bricks built by the artist on his own body becomes the dwellings of the Little People, which rest upon and blend into the corners of the walls of the semi-ruined and abandoned buildings of Manhattan's Lower East Side.*

*If we accept these dilapidated, ruined buildings as architecture that represents an urban condition, and the dwellings of the Little People as narrative additions and inserts, then they can be compared to 'decorations' such as cornices and reliefs, friezes and facades, sculpted loggia, which have formed part of artistic tradition from the Mayas to the Aztecs, from the Ancient Classics to the Middle Ages, from the Renaissance to the Baroque up to Liberty and Art Nouveau, which have served to decorate and beautify architecture with stories of gods or mythical peoples.*

*For Simonds, the use of plastic narratives in architecture has its origins in his studies with Claire Fizano and John DeMarco, artists who specialised in church reliefs.*<sup>3</sup> *The Little People's lives can, in this light, be seen as an historical or mythological discourse, and their dwellings as a contemporary example of relief and decoration, able to provoke and lend drama and narrative to the architecture of a city. In this case New York,*

Moyen Âge, de la Renaissance à l'âge baroque, jusqu'à l'Art nouveau – visant à embellir l'architecture par des récits, histoires de dieux ou de peuples mythiques.

Cette intrication du récit plastique et de l'architecture provient, chez Simonds, de ses études avec Claire Fizano et John DeMarco, artistes spécialisés dans les reliefs d'église<sup>3</sup>. Elle permettrait d'envisager les aventures des Little People comme un récit historique et mythologique, aussi bien que de voir dans les dwellings un exemple contemporain de *reliefs et décorations* susceptibles de redonner une dimension dramatique et narrative à l'architecture urbaine. Dans ce cas précis, New York, avec son archéologie de ruines industrielles, s'est enrichie des histoires et matériaux, couleurs et mythes d'une culture archaïque – de même que Genève et Chicago, Bonn et Los Angeles, Anvers et Bâle, où Simonds est parvenu à réaliser, entre 1973 et 1982, de petits ou de grands amoncellements rocaillieux dans des coins d'édifices abandonnés, ainsi qu'à l'intérieur de musées et d'habitations privées. C'est là une démarche allant du passé vers le présent, dans laquelle l'art devient le "terrain" de tous les résidus mythiques d'une civilisation créatrice, qu'il s'agisse d'un individu, l'artiste, ou d'un peuple, les Little People.

Dans ses "frises", Simonds semble vouloir rompre avec le tragique et la misère des décombres new-yorkais, afin d'en éclairer les obscurités avec des images de vie. Cette énergie lumineuse est alimentée par des coups de sonde dans ses pulsions internes, par un regard retourné sur lui-même en tant que corps sensuel et érotique, errant et imaginaire. Processus de sublimation et d'identification qui renvoie à un espace narratif et construit dont l'artiste est à la fois l'acteur et l'observateur, le sujet et l'objet, le corps et son regard, l'action et la mémoire. C'est de vivre comme le double d'une matrice surréelle, immergé dans la profondeur d'une errance entre conscience et inconscient, qui fait des dwellings des Little People une archéologie de soi.

Un travail de récupération parmi les *restes* dont la valeur, la signification "organique" échappent à l'attention comme à l'interrogation de l'historien, de l'archéologue et de l'ethnologue des Little People. La réduction de leur mythe à une histoire d'errance "artistique" neutralise le mécanisme narcissique d'identification. N'est conservée que l'énigme d'un trajet entre le *dehors* et le *dedans*.

Mais puisque ces figurations vont se déposer sur un paysage "mort", elles font vivre et fonctionner un *ailleurs* métaphysique, celui d'un peuple rayé de l'histoire. En même temps, compte tenu de l'existence précaire et mystérieuse de ce peuple, la condition des dwellings est elle-même indéterminée et précaire, suspendue entre l'être et le non-être. Elle devient la marque d'une nouvelle et singulière anthropologie. Il s'agit finalement pour Simonds de réussir à voir et à vivre la ville de manière non pas sociologique, mais organique et psychologique, comme si elle faisait partie d'un tout associant des résidus de la personne, de l'histoire, de la ville et des mythes.

Le dwelling est l'espace même de la vie ; ses architectures sont ses horizons marquant la frontière entre l'en-deçà et l'au-delà. Sur cette frontière, comme s'il s'agissait d'un écran, les agglomérations représentées prennent une double valeur de projection pulsionnelle et de naufrage "mystique", tout à la fois par une exaltation et une perte de soi sous forme de Little People qui sont *incorporels*. L'artiste est le *médiateur* entre ces univers.

*with its archaeology of industrial ruins –as well as Genoa and Chicago, Bonn and Los Angeles, Antwerp and Basle, where Simonds created, between 1973 and 1982, small and large dwellings in the corners of abandoned buildings and in museums and private homes– was enriched with stories and materials, with colours and myths of an ancient culture. A process leading from the past to the present, in which art operates in the ambit of the mythical residues of creative civilisation, of an individual –the artist– and of a people –the Little People.*

*With his 'friezes', Simonds appears to want to break the tragic and miserable look of the New York ruins, to light up their darkness and shadows with the images of life. The source of this luminous energy is his searching of his interior impulses, his vision of himself as an errant, fantastical, sensual and erotic being. A process of sublimation and identification that designates a creative and narrative space, where the artist is actor and observer, subject and object, body and look, action and memory. An experience of doubling of surrealist origin, a coming and going between the conscious and the unconscious that makes the dwellings of the Little People an archaeology of the self.*

*It is an in situ project of recuperation of the detritus whose 'organic' nature and value escape the study of the Little People's historian, archaeologist and anthropologist. Reducing their myth to a narrative of 'artistic' wandering neutralises the narcissistic mechanism of identification and maintains the enigma of a journey between the interior and the exterior.*

*These figures are placed on a 'still' scene and give it life and purpose in a metaphysical elsewhere, that of a people erased from history. The dwellings' very existence is considered mysterious and fragile, in turn making their nature vague and precarious, on the boundary between being and non-being. They become a sign in a new and singular anthropology. Simonds' aim is to see, and live, the city not from a sociological, but an organic, psychological point of view as though it were part of a whole, made up of remains of the person, of history, of the city and of myths.*

*The dwelling is the living space, its architecture is its horizons, the limit between 'from-here' and 'from-there'. At this limit, as if it were a screen, the agglomerations depicted have twin values: the projection of impulses and 'mystic' introspection, via an exaltation –and simultaneous loss– of self by the Little People, who are incorporeal. The artist mediates between these universes, simultaneously taking on the roles of director and artist. He even disappears in an attempt to take on another entity, where the location (but not the stage) of his dwellings is the nexus that joins the living nucleus of his existence, his spectators as a group and the scream or the fire of the life hidden in the social and the historical.*

*The convergence of these elements produces art that is made up of states of mind, where thoughts are as important as the sacred communion with doing: "I'm much more interested in my thinking than my things. The things are extrapolations from what I think. Some of them are more or less economical in terms of getting what I want done. In a sense it's a sort of replacement of writing... When I'm working I never see Little*

Il tient simultanément les rôles de l'acteur et du metteur en scène. Il parvient même à disparaître dans sa tentative de sécréter une entité *autre*, où la scène (et non le décor) de ses dwellings fonctionne comme un point nodal entre le noyau vif de son existence, l'ensemble des spectateurs, et le cri ou le feu de la vie qui se dissimule dans le social et l'historique.

La convergence crée un art fait d'états d'âme, où l'acte de penser importe autant que la communion sacrée dans le faire : "Je suis beaucoup plus intéressé par mes pensées que par mes choses. Les choses sont des extrapolations de ce à quoi je pense. Certaines sont plus ou moins économiques en termes d'obtention d'un résultat souhaité. En un sens, c'est une sorte de substitut de l'écriture... Quand je travaille, je ne vois jamais les Little People. Je ne suis pas fou. Mais je réfléchis à leur propos. Que sont-ils en train de faire dans ce coin ? C'est un endroit où l'esprit peut s'introduire tranquillement... Je ne réfléchis pas sur les Little People. Je pense à moi à ce moment précis. C'est une attitude mentale intérieure. Mais je pense aussi à eux – ils sont incorporels et pourtant tout à fait vivants<sup>4</sup>."

L'art devient alors une *dramatisation*, dans le sens où un événement se déroule entre acteur, scène et public, et où une existence personnelle et sociale se recompose physiquement et conceptuellement à travers la réappropriation et l'expropriation de soi. Les dwellings sont comme une sève vitale et dynamique idéale, comme la représentation d'une genèse : à la fois le spectacle et l'événement, la vie et sa représentation qui naissent de la terre et prennent la forme d'une existence en mouvement.

Au fil des ans, de 1970 à 1976, l'artiste, qui vivait entre Soho et Lower East Side, a réalisé des centaines de dwellings, devant des enfants et des adultes attirés par sa performance constructive. Dwellings dont l'existence était éphémère, puisque en peu d'heures ou de jours ils étaient détruits.

Cette précarité de l'œuvre rapproche l'art de Simonds de la vie, qui elle-même n'a qu'un temps, qui se consume davantage qu'elle se conserve. En outre, la construction en direct de l'œuvre, parfois devant un petit public, introduit la notion de spectacle avec ses sens d'*avènement* ou d'*événement* : elle marque l'irruption sur la scène d'un fait miraculeux et sacré, la manifestation d'une force cosmique. Et puisque sur l'espace de la scène *tout est réel*, l'artiste libère un flux métaphorique dans lequel son inconscient, en même temps que l'aléatoire de la vie urbaine, est mis à nu à travers la ritualité de l'événement. L'artiste devient un magicien qui provoque une métamorphose dans le paysage et chez les spectateurs : "un phénomène, un vagabond anonyme qui crée des choses visionnaires<sup>5</sup>".

Si on considère l'artiste comme le témoin neutre de l'aventure des Little People, avec leurs références iconographiques à la culture primitive amérindienne des pueblos établis sur les mesas de l'Arizona, du Colorado ou du Nouveau Mexique, la signification des dwellings construits par Simonds dans les ruines de Manhattan peut revêtir plusieurs facettes. Avant tout, ils parlent de destruction, de l'anéantissement historique d'une civilisation ethnique par une autre. Proposer une telle métaphore dans Lower East Side revient à exprimer la condition des minorités portoricaines, mexicaines et chinoises, ou celle des sans-abri qui se taillent de petits coins habitables dans les décombres, afin de continuer à vivre dans ce quartier new-yorkais misérable.

*People. I am not insane. But I do think about them. What are they doing in that corner? It's a place you let your mind relax into... I don't think about the Little People. I think about me in there. It's a mental positioning inside. But I also think of them –they're incorporeal, but they're quite alive."*<sup>4</sup>

*Art thus becomes a dramatisation, something that takes place between the actor, the stage and the audience: a personal and social existence which recreates itself, both physically and conceptually through the expropriation of the self. The dwelling as life-giving lymph and dynamic ideal, as a representation of a genesis -spectacle and event, representation and life that spring from the Earth, taking on the form of an existence in movement.*

*The artist lived in Soho and the Lower East Side from 1970 to 1976, creating hundreds of dwellings in front of children and adults drawn to his constructive performances: ephemeral dwellings that were knocked down hours or days later.*

*The brief existence of Simonds' art brings it closer to life, which consumes rather than conserves, and has a unique temporal nature. The live nature of the work, at times before small audiences, also gives the impression of a spectacle or event, and marks the portentous and sacred manifestation of a cosmic force. Given that everything on the stage is real, the artist starts a metaphorical flux in which he bares, through the ritual nature of the event, his subconscious and the wager of urban life. He becomes a magician who produces a metamorphosis in the landscape and in the audience: "a phenomenon, an anonymous vagabond who made visionary things."*<sup>5</sup>

*If we consider the artist as a neutral witness, who, with his iconographic references to the primitive American Indian culture of the peoples of the Mesetas of Arizona, Colorado and New Mexico, records the adventures of the Little People, the significance of Simonds' dwellings in the ruins of Manhattan may take on other facets. Above all, they refer to the historical destruction and annihilation of ethnic cultures by other cultures. Using this metaphor in the Lower East Side leads to reflections on the conditions of the Puerto Rican, Mexican and Chinese minorities and of the homeless who build shelters in abandoned buildings in order to survive in this poor New York neighbourhood.*

*To translate these images of very creative and civilised peoples into fragile narratives, which acquire the form of insertions or miniature reliefs that, despite their playful and childlike nature, are destined to be destroyed, introduces the question of the brutalisation of culture that persists amongst us thanks to obscure forces which still survive. The small death of the dwellings is, therefore, a spark of provocation, mental rather than objective, to raise political consciousness about the relationship between an ancient tragedy and its very current legacy: "If you have thoughts behind you that other people can develop, you've had an effect on how the world looks or how it's thought about. I don't see any reason to leave behind 'things' which lose their meaning in time, or even exist as a symbol of meaning at a given time past... The things in the street are less things than experiences, gestures, a bit of small-scale landscape splattered on a large-scale landscape."*<sup>6</sup>

Transposer l'image de peuples hautement créatifs et civilisés en de fragiles récits, qui prennent la forme d'insertions ou de reliefs miniatures destinés à une rapide destruction malgré leur aspect enjoué et naïf, revient à introduire l'idée d'une brutalité culturelle, qui se répète sous l'effet de forces obscures et pourtant bien présentes parmi nous. La petite mort des dwellings s'avère alors l'étincelle, mentale et non pas objectale, capable de réveiller la conscience politique sur le rapport qu'il y a entre une tragédie ancienne et son équivalent actuel : "Si vous laissez des pensées derrière vous que les autres peuvent reprendre, ce n'est pas sans effet sur la façon dont le monde apparaît ou dont il est pensé. Je ne vois aucune raison pour laisser derrière moi des 'choses' qui perdent leur signification avec le temps, ou qui même subsistent en tant que symboles de ce qui a eu un sens à un moment donné... Les choses dans la rue sont moins des choses que des expériences, des gestes, un morceau de paysage à petite échelle venu éclabousser un paysage à grande échelle<sup>6</sup>."

Le récit d'une aventure des Little People est aussi la recherche d'une forme *alternative* de culture et de société, pour laquelle Simonds se met à l'œuvre dans une perspective de type utopique. En essayant de se dégager du *symbolique* pour trouver de nouvelles solutions basées sur l'expression libre (nous sommes à l'époque de Marcuse et de la libération de l'éros contre le principe de réalité et de travail, à celle du spontanéisme des mouvements hippies et du succès de l'antipsychiatrie), l'artiste guette l'occasion de s'orienter dans le réel et de l'influencer.

De 1973 à 1977, à New York et à Cleveland, la médiation du symbolique laisse place à une transformation des parcelles abandonnées que Simonds a tenté de récupérer sur la communauté urbaine afin de les enrichir d'un paysage primitif fait de terre et de verdure. Ces créations prennent le caractère d'une renaissance, d'une réincarnation dans laquelle l'art intervient comme une sève vitale. C'est redonner chair et existence à une ville réduite au squelette du non-être : vie contre mort. Parfois, la régénération implique le temps et l'histoire, comme à Artpark en 1974, où Simonds recrée avec *Niagara Gorge* un pont idéal entre l'*Excavated and Inhabited Tunnel Remains* et *Ritual Cairns*. Il y amalgame, du passé au présent, les stratifications et le trajet d'une histoire fondée sur le mouvement et l'accumulation architecturale.

Puisque tout ce qui est passé au symbolique doit retourner à la réalité, et que la métaphore doit se matérialiser en événement, Simonds a cherché à transformer la *virtualité* des Little People en un projet concret. La poussée créatrice d'une civilisation, basée sur la nature et sur une alchimie architecturale, est proposée comme une force génératrice de vie dans *Growth House* (1974), "a building unit of earth with seeds inside", puis dans *Tankel Memorial Hanging Gardens* (1976). L'image s'y renouvelle par la croissance naturelle de graines et de plantes qui poussent à l'intérieur des murs de terre de *Growth House*, ou bien se répandent par la luxuriance des glycines au sein du squelette architectural des édifices de *Breezy Point*, à New York. Cette démarche aboutit à la substitution d'arbres aux colonnes idéales de l'*Architekturmuseum* de Bâle, en 1985.

Mais si le symbolique et le réel tendent à se rejoindre, pourquoi ne pas rapprocher la matière et la chair ? Introduire, autrement dit, dans l'argile basse, fécale et statique, le bouillonnement du corps biologique avec ses organes d'absorption et

*The enunciation of a Little People event is also a search for a form of alternative culture and civilisation, from which, in some works, Simonds enters a utopian perspective. Attempting to free himself from symbolism to find new solutions in the new freedom of expression (this is the period of Marcusean liberation of Eros, opposition to the reality principle, hippy spontaneity and the exaltation of anti-psychiatry), the artist looks for opportunities to orient himself and affect the real.*

*From 1973 to 1977, in New York and Cleveland, Simonds abandoned symbolism, moving to the transformation of abandoned apartments which he tried to restore as part of urban communities, enriching them with a primitive landscape made of earth and greenery. His creation takes on the character of a re-birth and a reincarnation where art is the life-giving lymph. It is an attempt to return life and flesh to the city, reduced to an empty skeleton: life against death. The regeneration sometimes refers to time and history, as in his 1974 work in the Lewiston Artpark, where Simonds, in Niagara Gorge, recreated an ideal bridge between Excavated and Inhabited Tunnel Remains and Ritual Cairns. He thus links, from the present to the past, the stratifications and the trajectory of a history based on architectural movement and accumulation.*

*Given that everything that occurs in the symbolic sphere must return to reality, the metaphor must become physical and Simonds aimed to turn the virtual nature of the Little People into a concrete project. The creative output of a civilisation, relying on nature and the alchemy of architecture as life-giving forces, is expressed in Growth House, 1974, a building unit of earth with seeds inside, and in Tankel Memorial Hanging Gardens, 1976. The image is renewed via the natural growth of the seeds and plants which flower within the walls of Growth House, or expand with the diffusion of the wisteria in the inside of the architectural skeleton of the buildings at Breezy Point, New York. This process culminates in the substitution of trees for the perfect columns of the Basle Architekturmuseum in 1985.*

*If the symbolic and the real tend to coincide, however, why not bring the material closer to the flesh? That is, bring to the poor, faecal, static clay the ebullience of the biological body, with its instruments of emission of fluids, the organs: mouth, anus, sex, ear and nose, which emit life from the psychological and physical self.*

*From 1978, having clarified the history and way of living of the Little People, with their triple nomadism –the linear, the circular and the spiral– which define their urban and architectural model, and their personal and emotional characteristics,<sup>7</sup> Simonds reduced his workload to concentrate on the Objects, which, built in clay from 1972 –from Labyrinth to Pyramid, 1972– appear as architectural narratives, sometimes on their own and sometimes in series, apart from the city. They are parts of the landscape, formed by a territory and by its architecture, autonomous of any emplacement other than that traditional for the sculpture: the pedestal. The Objects rise up like figures with their own body, separate from the ephemeral condition, and bear witness, for a short period of time, to the flux of ideas and impulses of the artist and his miniature civilisation.*

d'expulsion des flux qui prennent les formes variées de bouche, anus, sexe, œil ou nez, et qui rythment la vie psychologique et organique de l'être.

À partir de 1978, ayant clarifié l'histoire et les modes de vie des Little People au nomadisme à la fois linéaire, circulaire et en spirale, étant devenu capable de définir le schéma de base de leur architecture et de leur urbanisme aussi bien que leurs caractéristiques personnelles et émotives<sup>7</sup>, Simonds accorde moins d'importance à son travail dans les rues. Il se concentre sur des *Objects* qui, réalisés en argile jusqu'en 1972, de *Labyrinth* à *Pyramid*, se présentent comme des récits architecturaux séparés de la ville, qu'ils soient uniques ou constituent une série. Formés d'un territoire et de l'architecture qui en dépend, ce sont des morceaux de paysage qui demeurent autonomes par rapport au lieu où ils sont installés, posés sur un socle qui renvoie à la tradition de la sculpture. De fait, ces *Objects* se dressent comme des *figures* qui possèdent un corps propre, d'autant moins soumis à une condition de précarité qu'ils sont là pour témoigner à long terme du flux d'idées et de pulsions de l'artiste, ainsi que de sa civilisation en miniature.

Étant quasiment une *somatisation* des humeurs des Little People comme de celles de Simonds, les *Objects* rendent compte d'une architecture caractérisée par sa plénitude charnelle. Dans les constructions qui habitent ces paysages, il est en effet possible d'entrevoir la présence d'organes qui évoquent la plénitude des liquides, de la merde, de la salive, du sperme, du cérumen, de toutes les impuretés du corps. C'est comme si l'artiste était revenu dans l'environnement de sa première origine. Sauf que les *Objects* subissent un double transfert, celui de l'auteur et celui des Little People. Ils sont rythmés par une respiration à la fois personnelle et cosmique. Ils accouchent d'architectures qui sécrètent des sueurs et des humeurs, témoignant ainsi de leur origine érotique et imaginaire en même temps que de la productivité sociale qui sous-tend la construction en commun. Ces architectures comportent des fioritures qui rappellent les organes du plaisir, du pénis à la vulve, des seins au rectum. Elles se métamorphosent pour fondre l'édifice dans les organes du corps, et pour s'effondrer ou s'ériger en des sortes d'explosions charnelles. Si on part de *Parts of Circles*, *Tower Growing Series* (1979) ou de *Brick Blossom* (1981) pour arriver à *Priapus*, *Wall Smear*, *Red Flow* et *Wilted Tower* (tous de 1984), on relève des images empruntées à l'anatomie humaine ou animale. *Le corps a transmué l'architecture*, au lieu de se laisser transformer par elle. Il en est devenu le logos primordial, de même que la distribution spatiale des constructions est basée sur le rythme du corps jaillissant et imbriqué. L'artiste donne ainsi un prolongement au zoomorphisme architectural des cultures primitives, de Nouvelle-Guinée, de Colombie, de Madagascar, ou de Mélanésie, d'Alaska, du Cameroun<sup>8</sup> ; il introduit une méthodologie anthropomorphe : "Je suis intéressé par ce qui fait qu'une habitation devient une partie du comportement conscient, un reflet de l'esprit de son possesseur, plutôt qu'une simple coquille ou un nid<sup>9</sup>."

Les *Objects* se présentent comme des territoires organiques, mais également hermétiques. Des paraboles philosophiques, évocations des mythes de la Vie. Des paysages légendaires qui scintillent depuis les profondeurs de la terre, pour se transformer en triomphe de la virilité, et qui se conjuguent avec des symboles éminemment féminins. Ils s'érigent en "montagnes sacrées", sur

*The Objects, which are almost an embodiment of the moods of both the Little People and Simonds, document an architecture which presents itself as a carnal feast. In the buildings that house Simonds' landscapes you can really perceive the existence of organs that speak of the plenitude of fluids, of shit, saliva, sperm, earwax and all the impure parts of the body. The artist seems to have returned to the context of his origins. The Objects, however, are subject to a double transference -that of the author and that of the Little People. Their breath is both personal and cosmic. Organic architectures emerge that perspire secretions and humours, result of the fantasy and erotic creation and of the social productivity that is subordinated to collective creation. The architecture of the Objects presents figures that take us to the organs of pleasure, from the penis to the vulva, from the breast to the rectum. They become metaphors in order to merge the building with the bodily organs, to give them depth or height as though they were carnal ebullitions. If we observe 1979's Part of Circles and Tower Growing Series, 1981's Brick Blossom or 1984's Priapus, Wall Smear, Red Flow and Wilted Towers, we can understand the images borrowed from human and animal anatomy. The body has become architecture and not vice versa. Neither is it the primordial logos, so the buildings follow the rhythm of the erect and entangled body. The artist thus gives continuity to the architectural zoomorphism of primitive cultures, from New Guinea to Columbia, from Madagascar to Melanesia, from Alaska to Cameroon,<sup>8</sup> introducing an anthropomorphic methodology: "I am interested in the point at which a home becomes part of the conscious behavior, a reflection of the mind of the owner, as opposed to being a simple shell or nest."<sup>9</sup>*

*The Objects are organic and hermetic territories. Philosophical parables and evocations of the myths of life. Legendary landscapes that shine from the depths of the Earth to become transformed in the triumph of masculinity that integrates itself with the feminine symbols par excellence. They arise in sacred mountains, which reveal the ruins of temples and homes, memory of an ancient culture that springs from the rocks but is still carnal and perfect. Simonds gives this clay physical and chromatic connotations: "The color of the clay is important, but not programmatic. The red has a thousand moments. It's extraordinary for its fleshiness. It's rubbery, it almost springs back when you touch it. For me its association with the body is inescapable. The grey suggests stone, blocks or rocks. From these two basics it is easy to project a larger series of associations. It all has to do with how you use the clay, the history of what you remember it having been."<sup>10</sup>*

*Rock Flower, Torque and Leaves, 1986, suggest the natural generation of architecture. They are related to the place of creation par excellence -the garden, with its flowers, bushes and trees. They suggest the budding of petals and the lips of a floral and uterine architecture, typical of Mother Earth, in which the construction, in egg-form, is the epicentre of both fecundation and birth. Referring to the work of Giardini di Boboli and Pratolino, we could talk of an atmosphere dominated by the myth of*



lesquelles s'appuient des ruines de temples et d'habitations, souvenirs d'une Antiquité née de la roche, et qui pourtant demeurent charnels et idéaux. L'argile leur donne en effet des connotations physiques et chromatiques : "La couleur de l'argile est importante, même si elle ne relève d'aucun programme. Le rouge a des milliers de variations. Il est extraordinaire par son aspect charnel. Il est caoutchouteux ; il rebondit presque lorsqu'on le touche. Pour moi, son association avec le corps est inévitable. Les gris évoquent au contraire la pierre, taillée ou rocheuse. À partir de ces deux bases, il est facile de projeter une grande série d'associations. Toutes ont affaire avec la façon dont on aborde l'argile, avec l'histoire de ce qu'il a été dans votre souvenir<sup>10</sup>."

*Rock Flower, Torque et Leaves* (1986) renvoient à l'idée d'une génération spontanée de l'architecture. Ils sont liés au lieu générateur par excellence : le jardin, avec ses broussailles, ses fleurs, ses arbres. Ils suggèrent l'ouverture à la fois des pétales et des lèvres d'une architecture florale et utérine typique de la Terre Mère ; une architecture où la construction en œuf est l'épicentre de la fécondation comme de la naissance. Si l'on se souvient des précédents que sont les jardins de Boboli à Florence et ceux de Pratolino dans ses environs, il est possible d'y voir une atmosphère dominée par le mythe de *Venus Genetrix*, qui est celui de la "conjonction entre les chaleurs sensuelles de l'amour cosmique et du ventre maternel<sup>11</sup>".

L'évocation naturaliste reste toutefois d'ordre fantastique, la nature étant d'abord un moyen pour extérioriser l'imaginaire. Les figures anthropomorphes et zoomorphes introduites dans les *Objects* sont le fruit d'une vision animiste de la réalité. Elles ont valeur de rappel des continues mutations du monde organique. Elles rendent prépondérant un sentiment métamorphique de la nature pour lequel toute création humaine s'intègre au cycle vital.

Dans la série des *Smears* qui, dans leur facture rapide et gestuelle, apparaissent comme des *nuages* d'argile, la composante sensible et les connotations fantasmagoriques font déborder la formation instable du paysage sur un dialogue entre les forces de la matière et la puissance créatrice de l'artiste : "On laisse le matériau raconter son histoire<sup>12</sup>." Les formes issues du modelage et du séchage rapide de l'argile créent dans *Smear I* (1984) des pierres et des roches d'ordre fantastique s'appuyant sur les murs. Ensuite, de *Dwelling* (1985) à *Here, Then, Now, There* (1989), ces pierres se mélangent aux parois, modelant des grottes, des cavernes, des falaises, jusqu'à constituer des *mirabilia* de diverses sortes. La distribution aléatoire et fortuite des matériaux, qui laisse apparaître des visages gigantesques ou des silhouettes animales au travers de "nuages" d'argile, finit en effet par s'entrecroiser avec les formes changeantes des constructions architecturales conçues par l'artiste.

Ces tressages d'argile des *Smears* tendent à reproduire par analogie les aspects merveilleux des gueules grandes ouvertes et des anfractuosités qui animent une architecture capricieuse, celle par exemple du *sacro bosco* des jardins maniéristes.

Il est clair que parvenu à un tel contrôle du construit et du naturel, du merveilleux et de l'anthropomorphe, Simonds est prêt à se lancer dans la réalisation d'une architecture "sauvage" et "organique" à l'échelle du réel. Les prémices de ce changement d'échelle sont déjà visibles dans *Age* (1983), qui tend vers une mimésis colossale de l'univers des *Little People*, offrant sous la forme d'une grande montagne installée au centre du

*Venus Genetrix, of the "conjunction of the sensual warmth of cosmic love and the maternal womb"*.<sup>11</sup>

*The naturalistic referent is purely fanciful, however, nature being a medium by which to extract the imaginary. The anthropomorphic and zoomorphic figures introduced in the Objects are the result of an animistic vision of reality. They are a warning cry about the continuous changes in the organic world. The metaphoric feeling of nature, which all human creation re-absorbs in the cycle of life, becomes predominant.*

*In the Smear series, which, in their rapid, expressive manner resemble clouds of clay, the emotional component and the phantasmagoric connotation extend the unstable formation of the landscape, in a dialogue between the strength of the material and the creative consistency of the artist: "you are letting the material tell its story."*<sup>12</sup> *The images formed by the moulding and rapid drying of the clay create, in Smear I, (1984), fanciful stones and rocks which rest against the walls. From Dwelling (1985) until Here, Then, Now, There (1989), they are integrated in the walls, forming grottoes and caves, clefts and caverns, mirabilia of various types. The material's random disposition produces images of giant faces or silhouettes of animals that resemble clay clouds and mixes with the changing architectural constructions designed by the artist.*

*The clay encrustations of the Smear series reproduce, with their analogies, startling aspects, slowly opening fauces and spaces of animated, capricious architectures reminiscent of the mannerist sacro bosco.*

*Having reached such a control of construction and nature, of the marvellous and of the anthropomorphic, Simonds is clearly ready to attempt the definition of a 'wild', 'organic' architecture at real scale. The origins of this leap are already present in Age (1983), which represents a colossal mirroring of the Little People's universe, in the form of a great mountain in the centre of the Guggenheim Museum, offering a macroscopic declension of the fanciful landscape. In Paris in 1987 the work into the large scale possibilities of the Little People took the form of a space with walls which presented a stratified, archaeological progression of the bricks. They resemble a tree that grows until it becomes an architectural proposal: natural, in The Three Trees (1985, Basle), and ritual, in Refuge (1988, Korea).*

*From 1991, Simonds combines anthropomorphic connotations to build a physiognomy of body parts, mainly heads, which are mixed with parts of cities-objects. The artist seems to wish to establish analogies between certain architectural places, related to the obsessive building of the Little People, and the erogenous zones of the human body. This playful identification does not lead to a landscape, however, but a union between body and architecture which, due to its incestuous nature, arouses doubts and questions about the metaphor of the human condition as a disordered relation between the bodily and urban dimensions.*

*Simonds breaks the possible order of this dialogue, offering worrying combinations that secretly undermine territorial definitions, that prevent definitions of this or that because they confuse the images and codes of existence. The 1993 works, Man and Fish, I, Thou, Head and It, relate to the stories of*

Guggenheim Museum une version macroscopique de leur paysage fantastique. En 1987, l'expérimentation des possibilités d'échelle des Little People prend à Paris la forme d'un environnement où les murs présentent une progression archéologique en strates des briques, du petit au grand, de telle sorte qu'elles apparaissent comme les lignes de croissance d'un arbre, avant de proposer une architecture naturelle (*The Three Trees*, Bâle, 1985) et rituelle (*Refuge*, 1988, projet pour la Corée).

À partir de 1991, Simonds y ajoute des connotations anthropomorphes jusqu'à construire l'apparence de fragments du corps, principalement des têtes, qui sont entremêlés avec des morceaux de villes-objets. Dès lors, l'artiste semble enclin à stabiliser les analogies entre certains lieux architecturaux qui relèvent de la construction obsessionnelle des Little People, et les zones érogènes du corps humain. À la différence que ce jeu d'identification ne se résout plus en un paysage, mais en un véritable *mariage* qui, par son mélange incestueux de corps et d'architecture, suscite le doute et l'interrogation sur la condition humaine, présentée ici métaphoriquement en tant que rapport désordonné entre les dimensions corporelle et urbaine.

L'ordre possible du dialogue est bouleversé par Simonds qui propose des combinaisons inquiétantes venant miner secrètement les définitions territoriales. Car elles empêchent toute distinction, elles enchevêtrent les images et les codes respectifs. En ce sens, *Man and Fish*, *I, Thou, Head* et *It* (tous de 1993) s'apparentent aux nouvelles de Jorge Luis Borges ou d'Italo Calvino. Ils montrent des agrégations surprenantes entre villes et êtres humains. Ils embrouillent sous nos yeux la réalisation architecturale, qui se trouve démontée et remontée pour produire des édifices phalliques paradoxaux.

L'utopie de l'inconscient véhiculée par les Little People s'est désormais transformée en un cauchemar d'échec historique. Le dialogue entre l'être humain et l'architecture semble avoir conduit à une Babylone expressionniste, paradoxale et terrifiante. Les vestiges d'un magnifique passé n'ouvrent plus sur un *ailleurs*, mais sur un *ici-maintenant* où le quotidien fait délirer les hommes qu'il viole.

Il convient toutefois de rappeler que tout le parcours de Simonds tend à construire une mise en scène du désir au travers des objets et de l'architecture. En ce sens, le spectacle de la *perversion* urbaine, avec son érotisme généralisé, peut aussi bien être vu comme le système délirant d'une civilisation que comme une machinerie érotique où les pulsions sont incarnées par des Géants qui englobent les édifices et se transforment en paysage. La relation à l'histoire se déplacerait alors vers une analogie constructive avec le Géant Apennin de Jean Bologne, dans les jardins de Pratolino, ou avec les assemblages visuels d'un Arcimboldo. Et nous serions en face d'une *personnification* de l'usage érotique de l'architecture, où l'observateur-voyeur à la fois se reflète et se fond dans la représentation d'un aboutissement absurde de l'architecture et du corps, qui menacent de se démembrer réciproquement. La métaphore de la rencontre se fait allégorie de la mort, là où l'image ne peut plus faire corps avec un sens, mais doit suggérer sa propre dissolution ou ses limites, puisque l'état de ruine et de catastrophe des villes est désormais universel.

*J.L. Borges and Italo Calvino. They describe surprising fusions between the city and human beings. Our eyes perceive a confusing architectural vision which collapses and is built again to produce surprising phallic buildings.*

*The subconscious utopia, of which the Little People are the medium, now becomes a nightmare and a historical failure. The dialogue between humans and architecture appears to have concluded in an expressionist, surprising and terrifying Babylon. The remains of a magnificent past no longer define a beyond, but the here and now, where the day to day reality disturbs and maddens human beings.*

*We must remember, however, that Simonds' work tends towards the building of a mise en scene of desire through objects and architecture. The spectacle of metropolitan perversion, with its generalised eroticism, can thus be viewed as a veritable system of a civilisation's delirium, as erotic machinery, wherein impulses are carried out by giants that swallow the buildings and take the form of landscapes. The historical narrative would thus come closer to the constructive analogy of Giambologna's colossal Apennine in the gardens at Pratolino or to the visual accrochage of an Arcimboldo. We find ourselves before the personification of the erotic configuration of architecture. The observer-voyeur is reflected and submerged in the representation of an absurd destiny of the body and architecture that threatens their reciprocal dismembering. The metaphor of the encounter is transformed into an allegory of death where the image cannot become corporeal through a sense, but must suggest its rupture or limit, as the ruinous nature of metropolitan catastrophe is now universal.*

Translated from Italian by Glossolàlia

1. Daniel Abadie, entretien avec Charles Simonds, *Charles Simonds Art/Cahier 2*, Paris, SMI, 1975.
2. Kate Linker, "Charles Simonds' Emblematic Architecture", *Artforum*, New York, vol. 17, n° 7, mars 1979, p. 33.
3. Ted Castle, entretien avec Charles Simonds, New York, 20 novembre 1981, cité dans "Charles Simonds: The New Adam", *Art in America*, New York, février 1983, p. 95.
4. Ted Castle, *op. cit.*, pp. 95 et 101.
5. Cité dans "Microcosm to Macrocosm/Fantasy World to Real World" (conversation entre Charles Simonds et Lucy R. Lippard), *Artforum*, New York, vol. 12, n° 6, février 1974, pp. 36-39.
6. Cité par Herbert Molderings, "Art as Memory", *Floating Cities and Other Architectures* (catalogue d'exposition), Münster, Westfälischer Kunstverein, 1978, p. 8.
7. Charles Simonds, "Three Peoples", *Floating Cities and Other Architectures* (catalogue d'exposition), Münster, Westfälischer Kunstverein, 1978, pp. 28-35.
8. Cf. Enrico Guidoni, *Architettura Primitiva*, Milan, 1975.
9. Cité par Phil Patton, "The Lost Worlds of Little People", *ARTnews*, New York, février 1983, p. 90.
10. Cité par Phil Patton, *op. cit.*, p. 88.
11. Marcello Fagiolo, "Il Teatro dell'Arte e della Natura", *Natura e artificio*, Rome, 1979, p. 141.
12. Cité par John Beardsley, *Spectrum: Charles Simonds*, Washington, The Corcoran Gallery of Art, 1988.

1. Daniel Abadie, *Interview with Charles Simonds*, Charles Simonds Art/Cahier 2, SMI, Paris, 1975.
2. Kate Linker, "Charles Simonds' Emblematic Architecture", *Artforum*, New York, vol. 17, no. 7, March 1979, p. 33.
3. Ted Castle, *Interview with Charles Simonds*, New York, November 20, 1981, quoted in "Charles Simonds: The New Adam", *Art in America*, New York, February 1983, p. 95.
4. Ted Castle, *op. cit.* p. 95 and p. 101.
5. Quoted in "Microcosm to Macrocosm/Fantasy World to Real World" (conversation between Charles Simonds and Lucy R. Lippard), *Artforum*, New York, vol. 12, no. 6, February 1974, pp. 36-39.
6. Quoted in Herbert Molderings, "Art as Memory", *Floating Cities and Other Architectures* (exhibition catalogue), Westfälischer Kunstverein Münster, 1978, p. 8.
7. Charles Simonds, "Three Peoples", *Floating Cities and Other Architectures* (exhibition catalogue), Westfälischer Kunstverein Münster, 1978, pp. 28-35.
8. Enrico Guidono, *Architettura Primitiva*, Milan, 1975.
9. Quoted in Phil Patton, "The Lost Worlds of the Little People", *ARTnews*, February 1983, p. 90.
10. Quoted in Phil Patton, *op. cit.* p. 88.
11. Marcello Fagiolo, "Il Teatro dell'Arte e della Natura", *Natura e artificio*, Rome, 1979, p. 141.
12. Quoted in John Beardsley, *Spectrum: Charles Simonds*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, 1988.