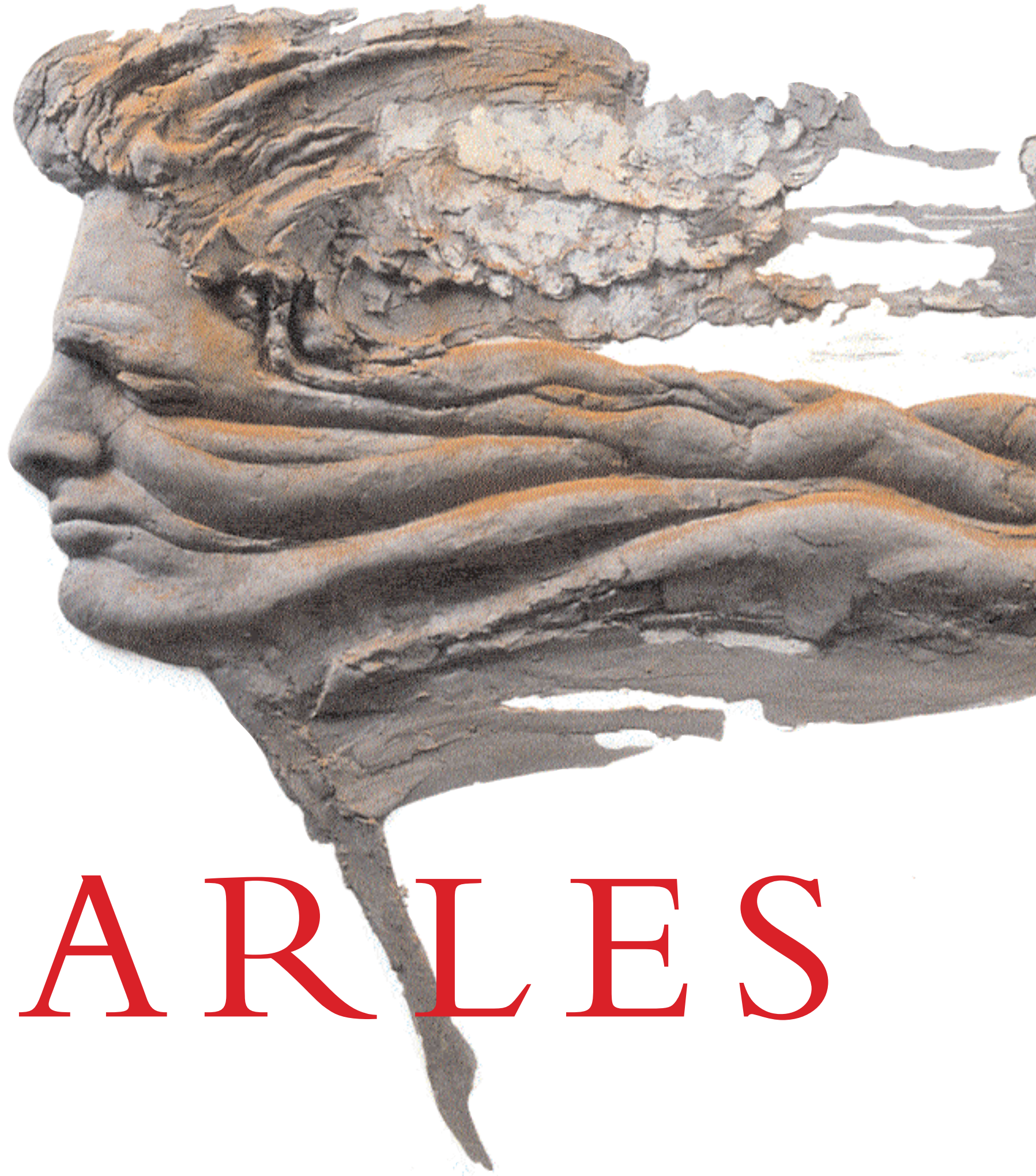


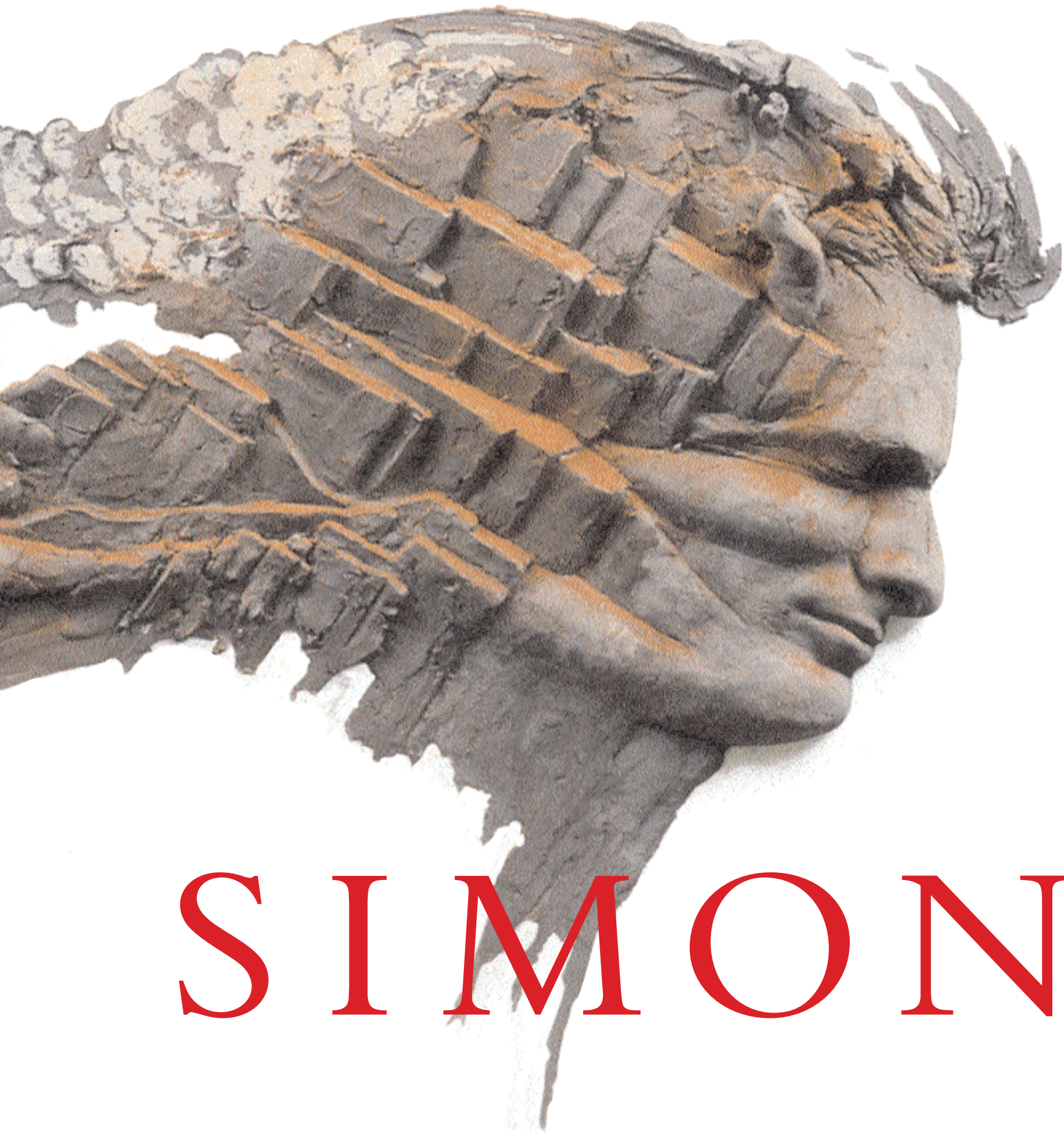
C H A R L E S S I M O N D S







CHARLES



SIMONDS

IVAM  Institut
Valencià
d'Art
Modern

CONSEJO RECTOR DEL IVAM
BOARD OF TRUSTEES OF THE IVAM

Presidente / President
Esteban González Pons

**Conseller de Cultura, Educación y Deportes
de la Generalitat Valenciana**

Vicepresidenta / Vice-President

Consuelo Ciscar Casabán

Secretario / Secretary

Fernando Cano Pérez

Vocales / Trustees

Kosme de Barañano

Román de la Calle

Susan Ferleger-Brades

Carmina Náchter

Felipe Garín Llombart

Eloy Jiménez Cantos

Manuel Muñoz Ibáñez

Earl A. Powell III

Peter-Klaus Schuster

**Directores honorarios /
Honorary Trustees**

Tomàs Llorens

Carmen Alborch

J. F. Yvars

Juan Manuel Bonet

IVAM INSTITUT VALENCIÀ
D'ART MODERN

Dirección / Executive Director

Kosme de Barañano

Dirección adjunta / Deputy Director

Esther Rovira

**Comunicación y Desarrollo /
Communication and Development**

Javier Molins

Gestión interna

Vicent Todolí

**Área Técnico-Artística /
Technical and Curatorial Department**

Marta Arroyo

Registro / Registrar

Cristina Mulinas

Restauración / Conservation

Maite Martínez

Conservación / Curatorial Department

Irene Bonilla, Maita Cañamás, Juan Ramón Escrivá,

M^a Jesús Folch, Teresa Millet, Josep Vicent Monzó,

Josep Salvador, Isabel Serra

Publicaciones / Publications

Manuel Granell

Biblioteca / Library

M^a Victoria Goberna

Fotografía / Photography

Juan García Rosell

Montaje / Installation

Julio Soriano

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO
EXHIBITION AND CATALOGUE

Comisario / Curator

Teresa Millet

Diseño / Design

José M^a Lago

Traducciones / Translations

Gimena Arensburg, Sonsoles Arroyo, Tomàs Belaire,

Josep M. Casanova, Karel Clapshav, Ricardo Lázaro

Impresión / Printed by

Pliego Digital

Fechas / Dates

18 de septiembre - 30 de noviembre, 2003

El IVAM quiere agradecer muy sinceramente a Charles Simonds su entusiasmo y estrecha colaboración con nosotros en la preparación de esta exposición.

También agradecer la generosidad de todos los coleccionistas, instituciones y galerías que han cedido las obras para la muestra, así como a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

The IVAM wishes to express its most sincere gratitude to Charles Simonds for his enthusiasm and close collaboration with us in the preparation of this exhibition.

We are also grateful for the generosity of all the collectors, institutions and galleries that have provided works for the exhibition, and all those who preferred to remain anonymous.

Henry McNeil.

Marc e Ilene Steglitz.

Walter y Celia Gilbert.

John Czerkowicz.

Frances Beatty Adler y Allen Adler.

Foster Goldstrom.

Holly Solomon.

Allen y Lola Goldring.

Eileen Rosenau.

Galerie Lelong, Paris.

Galerie Enrico Navarro, Paris.

The Israel Museum, Jerusalem.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,

Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.

Museum of Arts and Design, New York.

Centre Georges Pompidou, Paris. Musée National

d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle.

Les Abattoirs, Toulouse.

Fundació "la Caixa", Barcelona.



ISBN: 84-482-3597-5

Depósito Legal:

© de los textos: los autores

of the texts: the authors, 2003

© de la edición / edition: IVAM Institut Valencià d'Art Modern



10	Simonds: territorios poéticos Simonds: poetic territories <i>Kosme de Barañano</i>
50	El dominio de Simonds: fragmentos y secretos del tiempo Simonds's domain: fragments and secrets of time <i>David Anfam</i>
76	Cracking <i>Lucy Lippard</i>
122	Tres pueblos & Declaraciones Three Peoples & Statements <i>Charles Simonds</i>
142	Entrevista a Charles Simonds Interview with Charles Simonds <i>Teresa Millet</i>
161	Catálogo / Catalogue
249	Cronología / Chronology
263	Bibliografía - Exposiciones / Bibliography - Exhibitions
279	Traducció al valencià



Simonds: poetic territories

Kosme de Barañano

Works of art are inscribed in a time and place, as objects or traces of the human being. Since the German philosopher Kant, space and time have been formulated as *a priori* forms of sensibility, but the sculpture of the twentieth century sifts them insofar as—sometimes, or at least since the sculptures of Pablo Picasso—the material that defines the sculptural object is not the physical substance with which it is made.

Julio González found it hard to understand Picasso’s theory of art (not formulated verbally), but Giacometti did assimilate his theory and began to make his figures more slender so as to give more importance to space. Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi and Paul Gauguin with his works in wood (exhibited in Paris in 1906) are artists who, while maintaining the sculptural *object*, questioned various axioms of classical sculpture: the pedestal, light, the meaning of carving, physical construction, and so on. Pablo Picasso’s work penetrated the African and Khmer sculpture of the Paris museums. From this glimpse in the Musée de l’Homme (parallel to the sight of the archaic Greek sculpture in the Louvre) they created an oeuvre of their own that emerged from the very experience of working, from direct carving. Thus Brancusi was to say that it is in the work process, in that creative self-absorption, that the work of art emerges, very unlike the conceptualists of our time: “direct carving is the true path of sculpture, but it is also the most dangerous for those who do not know how to walk”.

Brancusi’s idealism is not theosophical but rather Platonic, seeking ideal forms, models, just as Ben Nicholson was to seek them in his reliefs or his Cornish landscapes; and as Charles Simonds (New York, 1945) seeks them now, first with his performances and “dwellings”, and, more recently, with sculptures that emerge from the wall—in other words, sculptures that grow organically from the wall. At the age of six, on a trip to New Mexico with his parents, who were doctors and psychoanalysts, he discovered not only the architecture and landscape of the Pueblo Indians, as the historian Aby Warburg had done fifty years before, but also their rituals. Between 1969 and 1983 he returned to the same place to witness the Shalako dances of the Zuñi Indians, a corporal manifestation in which space and time once again constitute themselves *in the body* in “a prioris”, as Edmund Husserl indicated in “The Origin of Geometry” (see annotated translation by Kosme de Barañano in *Husserl, Heidegger, Chillida*, Bilbao 1989).

Las obras de arte están inscritas, como objetos o huellas del ser humano, en un tiempo y en un lugar. Desde el filósofo alemán, Kant, se formulan espacio y tiempo como formas *a priori* de la sensibilidad, pero la escultura del siglo XX las tamiza en tanto en cuanto –a veces, o al menos desde la escultura de Pablo Picasso– el material que define al objeto escultórico no es la sustancia física con la que éste se realiza.

A Julio González le costó entender la teoría del arte (no formulada verbalmente) de Picasso, sin embargo Giacometti sí que asimiló dicha teoría y empezó a adelgazar sus figuras para dar más importancia al espacio. Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi, las maderas de Paul Gauguin (expuestas en París en 1906); son artistas que, manteniendo el *objeto* escultórico, cuestionan varios axiomas –el pedestal, la luz, el sentido de la talla, la construcción material, etc.– de la escultura clásica. La obra de Pablo Picasso penetra la escultura africana y khmer de los museos parisinos. Tras esta mirada en el Musée de l'Homme (paralela a la de la escultura arcaica griega en el Louvre) crean una obra propia que surge de la misma experiencia de trabajo, de la talla directa. Así dirá Brancusi que es en el proceso de trabajo, en ese ensimismamiento creador, donde surge la obra, muy diferentemente que los conceptualistas actuales: "la talla directa es el verdadero camino de la escultura, pero también es el más peligroso para los que no saben caminar".

El idealismo de Brancusi no es teosófico sino más bien platónico, busca formas ideales, modelos, como los buscará Ben Nicholson en sus relieves o en sus paisajes de Cornualles; y como los busca ahora Charles Simonds (Nueva York, 1945) primero con sus *performances* y *dwellings* y, últimamente, con sus esculturas que salen del muro, es decir, que crecen orgánicamente desde la pared. Ya con seis años descubre en Nuevo México, en un viaje con sus padres –que eran médicos y psicoanalistas–, no sólo la arquitectura y el paisaje de los indios pueblo, como había hecho cincuenta años antes el historiador Aby Warburg, sino sobre todo sus rituales. De 1969 a 1983 volverá a dicho lugar para asistir a las danzas chalako de los indios zuñi, ese manifiesto corporal donde espacio y tiempo vuelven a constituirse *en el cuerpo* en *a prioris*, como Edmund Husserl señalará en su *Origen de la geometría* (véase traducción anotada de Kosme de Barañano, en *Husserl, Heidegger, Chillida*, Bilbao 1989).



Simonds, Chaco Cayón, Nuevo México, 1971
Simonds, Chaco Canyon, New Mexico, 1971

Like Kant in the eighteenth century, Simonds knows that space is an *a priori* form of sensibility which makes external experience possible; space is the condition for the possibility of phenomena, and therefore an intuitive *a priori*, independent of experience and transcendental (in the sense that it is beyond phenomena). The subsequent divergences of German idealism with respect to the concept of space have their origin in the *way* in which the transcendental subjectivation of space, its “constructivism”, is admitted and considered.

Simonds, como Kant ya en pleno siglo XVIII, sabe que el espacio es una forma *a priori* de la sensibilidad, lo que posibilita la experiencia externa; el espacio es la condición de posibilidad de los fenómenos, por lo tanto, un *a priori* intuitivo, independiente de la experiencia y trascendental (en el sentido de que está más allá de los fenómenos). Las divergencias posteriores del idealismo alemán respecto del concepto de espacio tienen su origen en la *forma* en que se admita y considere la subjetivación trascendental del espacio, su "constructivismo".

Razón y sentido de la exposición

Para Simonds es el poder de la mirada el que construye la visión, y quizá no se construye sólo con la mirada sino con todo el cuerpo. Está claro que se construye a partir de nuestro cuerpo: *corporeizamos el espacio* (a través del gesto, del sexo, de la mirada, de la extensión del brazo, de nuestra altura, de la situación de nuestra mirada...); o lo materializamos con la inter-relación de los objetos, de los "campos" de interés y de vivencia que creamos. Es algo inefable, de tan evidente que es, como para Agustín de Tagaste el concepto de tiempo (*Confesiones*, XI, 14, 17): "¿qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé". ¿No estaremos preguntando el porqué de algo que no lo tiene? A veces hemos querido explicar el espacio, como el azul por la longitud de onda, por las tres dimensiones. Explicaciones que nada nos dicen en el fondo, como nada nos dice la exactitud en el número de una multitud, sino sólo el hecho primero de que hay una multitud.

Hemos traído al IVAM una serie de piezas, situadas más o menos cronológicamente, con una intervención final, exclusiva para este museo, y vigiladas todas por la propia mirada del artista. Charles Simonds realiza desde hace años sus propias caras en yeso, en la tradición de permanente autorretrato de Durero, Rembrandt, Picasso, pero Simonds en escultura y con la diferencia de que lo hace un año tras otro. Hay que recordar que Simonds estudia modelado en 1962 con los artistas neoyorquinos Jean de Marco y Clara Fasano y se convierte en un virtuoso del yeso y de la arcilla. Se puede decir que entre sus manos y la materia húmeda se establece un contacto inmediato. Hay en Simonds una relación biológica con la tierra, al contrario de Chillida por ejemplo con el yeso, un escultor que necesitaba materiales pesados. La tierra, el polvo de yeso o el barro, se constituyen en las manos de Simonds en un material espiritual, la tierra se precipita y, en palabras de Heidegger, se convierte en "mundo".

Pertenece Simonds al tipo de artistas que han visto en su propia imagen (desde esa mirada de Durero a sí mismo, frontal, como la imagen de Cristo, hoy en la Alte Pinakothek de Múnich) una ocasión especial de conformar una imagen, una investigación sobre el propio sentido formal. Simonds ve aquí la ocasión de realizar en un momento rápido, casi inmediato, una imagen que ya no va a existir más, que es un *work in progress*; mientras que en otros trabajos

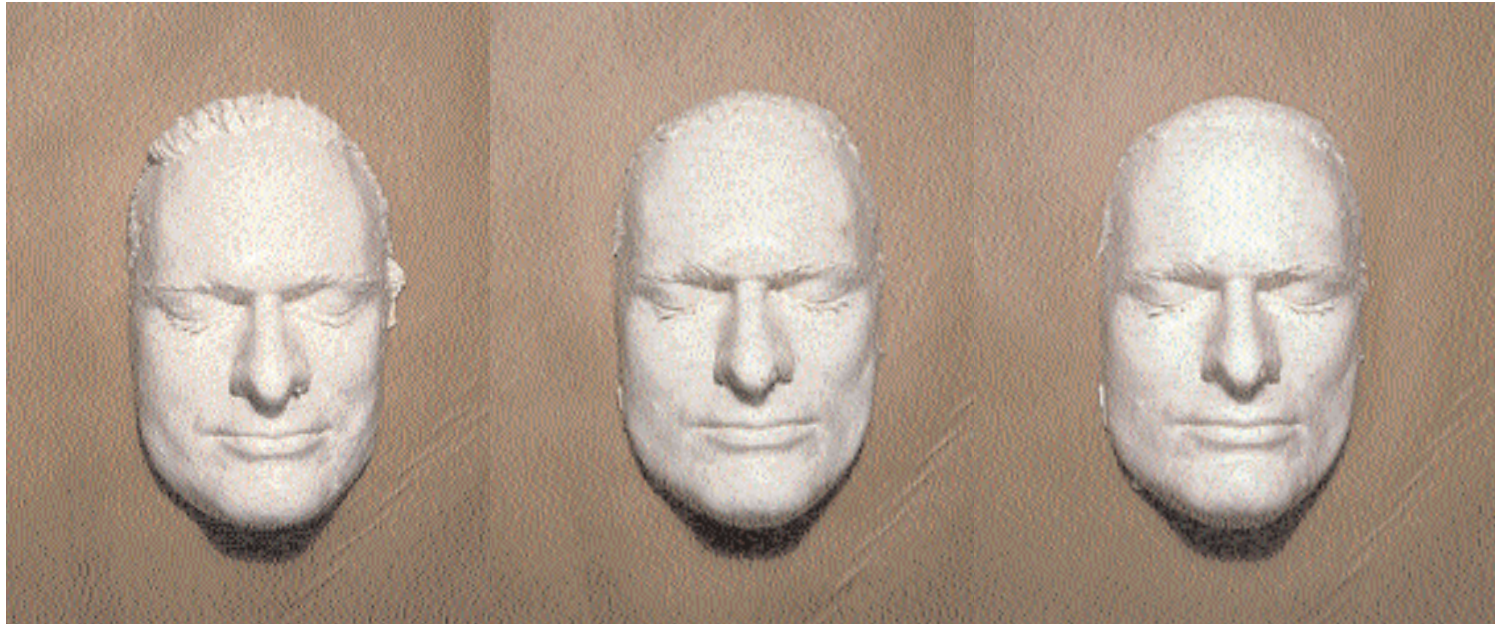
The reason and meaning of the exhibition

For Simonds it is the power of the gaze that constructs vision, which perhaps is constructed not just with the gaze but with the whole body. It is clear that it is constructed with our body: we corporealise space (by gesture, sex, looking, by stretching out our arm, by our height, by the position from which we look, ...); or we materialise it with the interrelation of objects, of the “fields” of interest and personal experience that we create. It is something ineffable, so evident is it, just as the concept of time was for Augustine of Tagaste (*Confessions*, XI, 14, 17): “What then is time? If no one asks me, I know: if I wish to explain it to one that asketh, I know not.” May we not be asking the reason for something that has no reason? Sometimes we have sought to explain space in terms of the three dimensions, as we explain blue in terms of its wavelength. Explanations that basically tell us nothing, just as we are told nothing by the precise number of a crowd, but only by the prime fact that there is a crowd.

We have brought a series of pieces to the IVAM, situated more or less chronologically, together with a final intervention that is exclusive for this museum, and all watched over by the artist’s own eye. For years Charles Simonds has been making his own face in plaster, following the ongoing self-portrait tradition of Dürer, Rembrandt and Picasso, but in Simonds’s case in sculpture, and with the difference that he makes these self-portraits year after year. We must remember that Simonds studied modelling in 1962 with the New York artists Jean de Marco and Clara Fasano and became a virtuoso of plaster and clay. One might say that an immediate contact was established between his hands and the moist material. In Simonds there is a biological relation with the earth, unlike the relation of Chillida—a sculptor who needed heavy materials—with plaster, for example. In Simonds’s hands, earth, plaster powder and clay become a spiritual material, earth precipitates and, as Heidegger says, it becomes “world”.

Simonds belongs to those artists who have seen in their own image (since Dürer’s view of himself, full-face like the image of Christ, now in the Alte Pinakothek in Munich) a special opportunity to shape an image, an investigation into the very meaning of form. Simonds sees in it, in a quick, almost immediate moment, an opportunity to make an image that will never exist again, an image that is a “work in progress”, whereas in other works he has total control over the medium with which he is working. Here, medium and object, converted into thematic subject, come together and change at the same time.

The self-portrait is the condensation of the passing of time, it is the frying of oneself in the immediate, precisely timed heat of the microwave, of the specular scanner of everyday life; and in Simonds’s case, taken as a whole and with the passing of the years, in this gallery of ongoing self-portraits it is a document on the one hand, and a vanitas on the other. Simonds does not seek to build cities or experience constructive conflicts, but rather to be awake, to become even more



3 máscaras-revisará el artista el pie con maqueta
 3 masks – the artist will check captions with model

tiene el control total sobre el medio que trabaja. Aquí el medio y el objeto, convertido en sujeto temático, se fraguan y cambian a la vez.

El autorretrato es la condensación del paso del tiempo, es la fritura de uno mismo en el calor inmediato, al segundo, del microondas, del especular escáner del día a día; y en el caso de Simonds, en su conjunto y con el paso de los años, en esa galería de autorretratos seguidos, es documento por un lado y vanitas por otro. Simonds no trata de construir ciudades, ni de experimentar conflictos constructivos sino más bien de estar despierto, de hacerse aún más consciente de sí mismo. Trabaja no en trance sino en plena conciencia de hacerse, como un hechicero, su propia máscara, que luego, con el paso del tiempo, muestra las fuerzas contradictorias del gesto, del carácter, del pensamiento de épocas pasadas, que suceden en el interior o en la arqueología de la propia piel, pero que se encuentran como las corrientes marinas, en la profundidad de la personalidad. Así como Hamish Fulton (Londres, 1946) camina, es un artista que camina y que luego expone huellas o trazos especiales de su relación con el entorno, como lo mostró en el *Walking Journey* en la Tate Britain en 2002, Simonds ofrece como imagen su propio discurrir, los trazos de su piel, el paisaje cambiante por el tiempo y las tormentas interiores de su propio rostro. La intuición de lo sublime en los paisajes de Caspar David Friedrich en el horizonte de las propias arrugas, de la cantera que una frente supone.



Simonds, *Dwelling (Morada)*, 1975, Rue des Cascades, Paris

Simonds, *Dwelling*, 1975, Rue des Cascades, Paris

aware of himself. He does not work in a trance but in full awareness of making a mask of himself, like a witch doctor, and this mask, with the passing of time, shows the contradictory forces of gesture, character and thought of past periods, which take place inside him or in the archaeology of his own skin, but which lie in the depths of his personality, like ocean currents. Just as Hamish Fulton (London, 1946) walks, is an artist who walks and then exhibits special traces or marks of his relation to his surroundings, as he showed in *Walking Journey* at the Tate Britain in 2002, the image that Simonds offers is his own passing, the features of his skin, the landscape of his own face changing with time and inner turbulences. The intuition of the sublime in Caspar David Friedrich's landscapes in the horizon of his own wrinkles, in the quarry of his brow.

Simonds's oeuvre begins in the late sixties with his "dwellings", a bonsai-style city planning created with unfired clay which could turn into slurry at any moment. He constructed urban scenographies of aborigine landscapes, strange



Steindach im Tessin

(Tejado de piedra en el Ticino / Stone roof in the Ticino)

Fotografía de / Photograph by Christoph Ruckstuhl, NZZ
(Neue Zürcher Zeitung)-Photographen-Team

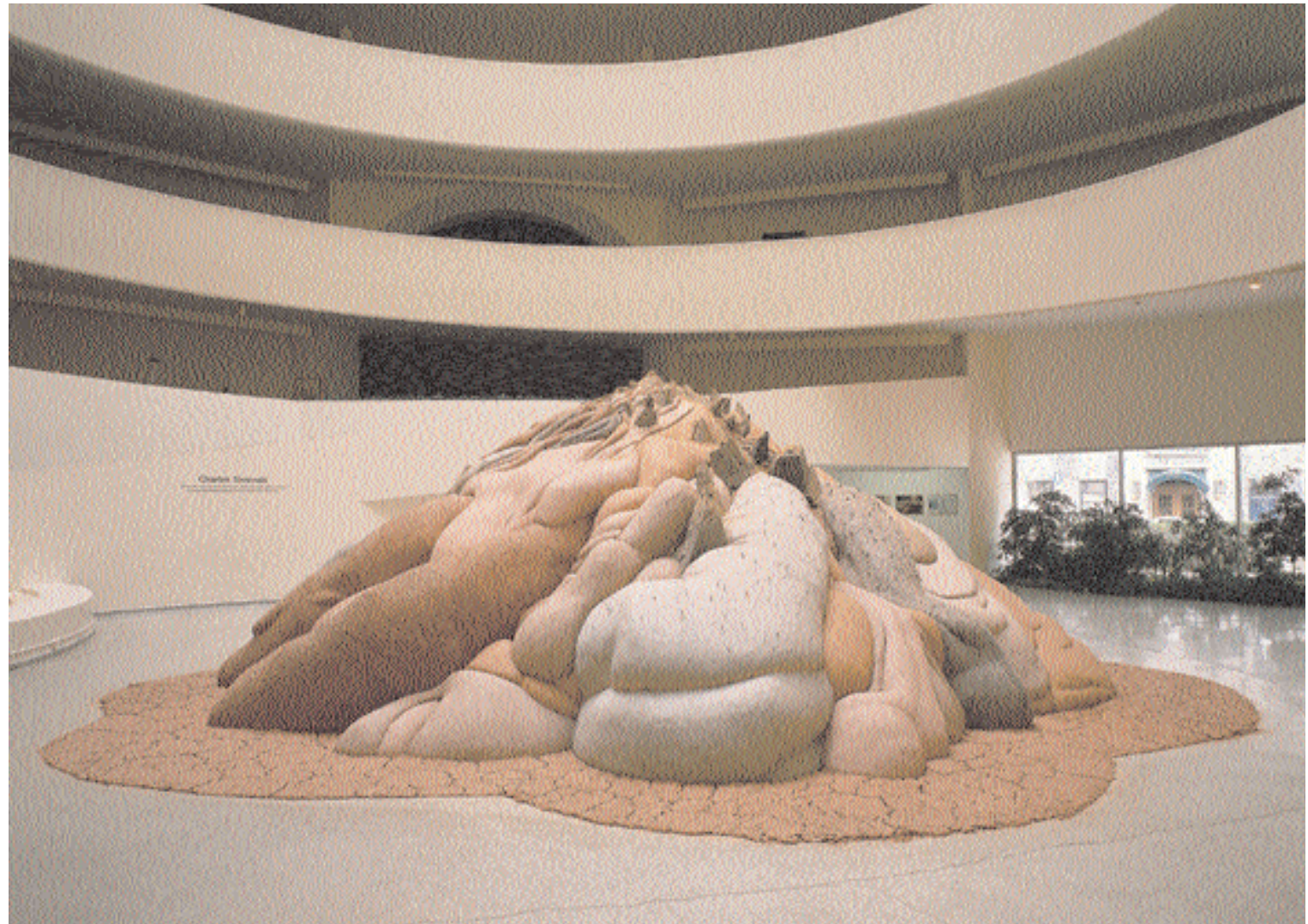
La obra de Simonds comienza a finales de los sesenta con los *dwellings*, urbanismo de corte bonsai realizado con tierra sin cocer, es decir, derretible en cualquier momento. Construye escenografías urbanas de paisajes aborígenes, de pueblos extraños, lejanos a la civilización neoyorquina, y los coloca a lo largo de agujeros, ruinas, esquinas de la ciudad como una cigüeña que va poniendo sus nidos no en lo alto de los campanarios de los museos sino en los rincones más insospechados de los barrios. Sus características frente al pop y al minimalismo son la inmediatez, la pequeñez, la fragilidad, el anonimato y el incógnito. Un verdadero discípulo de Ad Reinhardt y de Tony Smith. No va hacia lo negro, sino que busca los lugares del abismo en la ciudad; y no construye formas puras, sino las más frágiles y con el material más liviano.

Tristeza del rostro y tristeza de la arqueología como cuando uno visita las casas en las rocas abrigadas de los indios pueblo o de los abrigos naturales de la pintura levantina. Éstos son los ciudadanos de los paisajes de Simonds, los ibéricos de una aventura del siglo XXI. De los *dwellings* ha llegado a los paisajes que salen de la pared que se estiran como un chicle,



Charles Simonds, *Three Trees* (Tres árboles), 1985
Architekturmuseum Basel, Suiza / Switzerland

peoples, far from New York civilisation, and he placed them in holes and ruins and on street corners in the city, like a stork placing its nests not high up in the bell-towers of the museums but in the most unexpected nooks and crannies in the neighbourhoods. Their characteristics in comparison with Pop and Minimal Art are their immediacy, smallness, fragility and anonymity, and their quality of the unknown. A true follower of Ad Reinhardt and Tony Smith. He does not move towards blackness but seeks out places of the abyss in the city; and he does not construct pure forms, he constructs the most fragile forms with the most lightweight material.



Charles Simonds, *Age* (Edad), 1983, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / New York

después de grandes instalaciones como la montaña dentro del caracol o garaje de Wright, o los *Three Trees* (Tres árboles) en el Architekturmuseum de Basilea.

Comienza con el *body art*, con las ciudades en su cuerpo, como el film *Birth* de 1970, como si llevara la escultura de Gonzalo Fonseca a su propio organismo y la ciudad respirara con él, con el movimiento de su cuerpo. Werner Spies ha hablado de la relación de esta obra en su "acción con la obra de Pollock o con la *écriture automatique* de los surrealistas".



LUCA SIGNORELLI

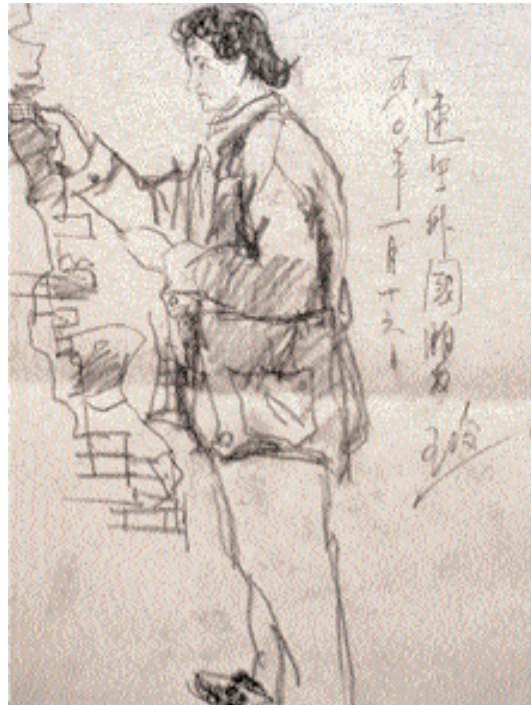
Cristo en la Cruz y María Magdalena, detalle, Galleria degli Uffizi, Florencia / *Christ on the Cross and Mary Magdalene*, detail, Galleria degli Uffizi, Florence



LUCA SIGNORELLI

Dante y Virgilio entrando en el Purgatorio, detalle, Catedral de Orvieto

Dante and Virgil entering Purgatory, detail, Orvieto Cathedral



Dibujo de Simonds trabajando en Shanghai realizado por un transeúnte / Drawing of Simonds working in Shanghai made by passerby, 1978

Sadness of face and sadness of archaeology, as when one visits the homes of the Pueblo Indians' homes sheltered in the rocks, or those of the natural shelters of painting in the east of Spain. These are the citizens of Simonds's landscapes, the Iberians of an adventure in the twenty-first century. From the "dwellings" he moved on to the landscapes that grow out of the wall or that stretch like chewing-gum, after large installations like the mountain inside Wright's snail or car park, or the *Three Trees* at the Architekturmuseum in Basel.

He began with Body Art, with the cities in his body, as in the film *Birth* of 1970, as if he were bringing Gonzalo Fonseca's sculpture to his own organism and the city were breathing with him, with the movement of his body. Werner Spies has spoken of the relationship of this work in his "activity with the work of Pollock or with the *écriture automatique* of the Surrealists". I think that in Simonds there is, rather, a self-construction, a showing of his own strength and the attrition of the body as city that exists in Min Tanaka's choreography or in Albert Vidal's performances in Spain. It is not a matter of sensuality or ritual, but of ways of thinking, "of the return to things themselves" with which Edmund Husserl's phenomenological philosophy got under way at the beginning of the twentieth century. In Simonds there is a geometry that comes before calculation, an architecture not linked to mathematics and the physics of construction, but linked to the rhythm of the heart. Just as Archie Shepp sought the cry of his saxophone with the Berbers in the late sixties. Or as Pharaoh Sanders roamed over Egypt in the scale of his instrument in his early recordings for the Impulse label.



Simonds trabajando en el estudio / Simonds working in his studio, 1986



Charles Simonds, *Landscape<->Body<->Dwelling*
(Paisaje<->Cuerpo<->Morada), Virginia, 1972

Pienso que en Simonds hay más una autoconstrucción, un mostrar las propias fuerzas y el desgaste del cuerpo como ciudad que existe en el ballet de Tanaka Min o en las *performances* de Albert Vidal en España. No se trata de sensualidad ni de ritual, sino de formas del pensar, "de la vuelta a las cosas mismas" con que arranca la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl, a principios del siglo XX. Hay en Simonds una geometría anterior al cálculo, una arquitectura no ligada a la matemática y a la física de la construcción, sino ligada al ritmo del corazón. Como Archie Shepp, a finales de los sesenta, busca con los bereberes el grito de su saxofón. O como Pharaoh Sanders recorre Egipto en la escala de su instrumento en sus primeras grabaciones para la casa discográfica Impulse.

“Un mundo bajo el agua”
 “A World Under Water”

Fotografía aparecida en la portada del periódico *Die Zeit*,
 15 de agosto de 2002 sobre las inundaciones de las
 regiones alemanas de Bayern y Sachsen.

A photograph that appeared on the front page of the
 newspaper *Die Zeit* 15 August, 2002, showing floods in
 the German regions of Bavaria and Saxony.



Fotógrafo / Photographer: Jan-Peter Kasper - Crédito / Credit: dpa/Kasper

Like the musicians of free jazz, Simonds plays with a change of scale, with the density of the material, with its apparent fragility. His surgical activity—like a dentist or a cellular surgeon—contrasts with Hermann Nitsch’s spectacles of blood and the affectation of European performance art. Simonds goes back to the paths of the Indians, the simple knowledge of space given by the stars and the textures of the symptoms of one’s own body, the homeopathy of the cells of the skin.

Rather than the proximity to the Surrealists and Max Ernst that some historians have indicated, Simonds’s work reveals a closeness to drawing, to Paul Klee’s musical biography, to the diary that all his work on paper composes, prolonged in time like a book of hours, of the archaeology of seeing and of skin. Where, in Klee’s work, the sheets of paper with their dates, titles and signatures are a radiograph of life, in Simonds the matter on the body reveals the seismograph of his soul, his inner song, like that of Aretha Franklin or James Brown.



Charles Simonds, *Floating City* (Ciudad flotante), 1978

Simonds juega —como los músicos del *freejazz*— con el cambio de escala, con la densidad del material, con su aparente fragilidad. Su cirugía de dentista, de cirujano de células, se contrapone a los espectáculos de sangre de Hermann Nitsch y a la prosopopeya de la *performance* europea. Simonds vuelve a las rutas de los indios, al simple conocimiento espacial que dan las estrellas y las texturas de los síntomas del propio cuerpo, a la homeopatía de las células de la piel.

Más cerca que de los surrealistas y de Max Ernst, como han señalado algunos historiadores, la obra de Simonds está próxima al dibujo, a la biografía musical de Paul Klee, a ese diario que compone toda su obra sobre papel, que se prolonga en el tiempo como un libro de horas, de arqueología de la mirada y de la piel. Si en Klee los papeles, datados, titulados y firmados, son una radiografía vital, en Simonds la materia sobre el cuerpo revela la sismografía de su alma, de su soul, de su canto interior, como el de Aretha Franklin o el de James Brown.



Simonds, *Landscape<->Body<->Dwelling*
(Paisaje<->Cuerpo<->Morada), 1972

Although present at the *Biennale di Venezia* in 1976, the *Whitney Biennial* in February 1977 and *Documenta 6* in Kassel in June of the same year, Simonds continued to inhabit *ateliers, urbi et orbi*, in the street, on New York's Lower East Side, in the harbour of Genoa, or in the Turkish area of Kreuzberg in Berlin before the fall of the wall, the now forgotten steel curtain that divided a single city. Like Heinrich von Kleist's dancer in his essay "On the Puppet Theatre", he worked with empty space, the space of ruin, of his own torso, like all sculpture of the twentieth century. Then came Simonds's *Floating Cities* of 1978, his work acquired the structure of a piece, his poetry abandoned his own body (the insignificance of the personal haiku) and shifted to Gaston Bachelard's poetics of space and Martin

Presente en la *Biennale di Venezia* de 1976 o en la *Whitney Biennial* en febrero de 1977 y en junio del mismo año en la *Documenta 6* de Kassel, Simonds no deja de habitar *ateliers urbi et orbi* en la calle, en el Lower East Side de Nueva York, en el puerto de Génova, en la zona turca de Kreuzberg en Berlín antes de la caída del muro, del ya olvidado telón de acero que dividía una sola ciudad. Como el bailarín de Heinrich von Kleist en su “Teatro de Marionetas” trabaja el espacio vacío, el espacio de la ruina, el del propio torso, como toda la escultura del siglo XX.

Después vienen sus *Floating Cities* (Ciudades flotantes) de 1978, la obra se estructura ya como pieza, la poesía de Simonds abandona el propio cuerpo (la insignificancia del haiku personal) y pasa a la poética del espacio de Gaston Bachelard, y a la metafísica del habitar de Martin Heidegger, del estar solo, del ser para la muerte. Pero ya en estas ciudades se plantea un problema con el sentido de la escala.

Relación y escala

Las referencias en las ciudades de Simonds no son películas de niñez, ni el relato de Swift sobre Lilibut o del cine de ciencia ficción. La obra de Simonds, como la de Fonseca, tiene más que ver con la arqueología, con el mundo de la cosmología, que todo lo reduce a millones de años, con la microcirugía, con las pequeñas tablas de Elsheimer o del Dalí antes de Gala. Sus pequeños paisajes son parte de un microfilm y su obra, sobre todo, se plantea preguntas con el concepto de escala, de viaje, de música. En sus propias palabras: "en algún lugar de mi mente todas las cosas tienen una sola escala, la escala de mi visión".

El término *escala* tiene ciertamente diversos significados. Es la sucesión diatónica y cromática de las notas musicales; es la proporción entre las dimensiones de un dibujo y las del objeto representado; e incluso señala el puerto o los puertos en los que recalcan los barcos durante el viaje. Común a los diversos significados es una cierta idea o imagen de relación, o más exactamente de *interrelación*: entre los seres humanos.

En los mapas la escala condiciona la precisión y el número de detalles que se representan. En ellos se graba la planimetría (ríos, caminos, casas, etc.) y la altimetría (las curvas de nivel, o una imagen de los desniveles o de las montañas y valles): es decir hay una escala gráfica y una escala numérica. Hay medidas de distancias y medidas de elevaciones, lo que llamamos topografía o *imagen* de los lugares. Como también hay un paisaje de la realidad y uno de la pintura, como hay rocas físicas y rocas pintadas, como hay una historiografía de las nubes, como la describieron Louis Marin y Hubert Damish. Pensemos, por ejemplo, en la pieza del IVAM, en el paisaje antropomórfico de Simonds, y en las rocas de Luca Signorelli en los óculos al fresco en la catedral de Orvieto que representan la entrada de Dante y Virgilio al Purgatorio o en el paisaje roto en la parte izquierda al fondo de *Cristo en la Cruz* (óleo de 247 x 165 cm en

Heidegger's metaphysics of dwelling, of being alone, of existing for death. But in those cities a problem with the meaning of scale had already been posed.

Relation and scale

The references in Simonds's cities are not childhood films, or Swift's tale of Lilliput or science fiction films. Simonds's work, like Fonseca's, has more to do with archaeology, with the world of cosmology, which reduces everything to millions of years, with microsurgery, with the small panels of Elsheimer or of Dalí before Gala. His small landscapes are part of a microfilm, and his work primarily considers questions concerned with the concept of scale, travel and music. In his own words, "somewhere in my mind everything is only one scale—the scale of my vision".

The term *scale* has various meanings, to be sure. It is the diatonic and chromatic succession of notes in music; it is the proportion between the dimensions of a drawing and those of the object represented; and in Spanish it even indicates the port or ports at which ships call during a voyage. Common to these various meanings is a certain idea or image of relation, or, to be more accurate, of *interrelation*: between human beings.

In maps, the scale conditions the precision and number of details that are represented. They record planimetry (rivers, roads, houses, etc.) and altimetry (contours of altitude, or an image of differences in height, of mountains and valleys): that is to say, there is a graphic scale and a numeric scale. There are measurements of distances and measurements of heights, which we call topography or *image* of places. Just as there is also a landscape of reality and a landscape of painting, just as there are physical rocks and painted rocks, just as there is a historiography of clouds, described by Louis Marin and Hubert Damish. Think, for example, of the piece in the IVAM's collection, Simonds's anthropomorphic landscape, and of Luca Signorelli's rocks in the fresco oculi in Orvieto Cathedral which represent the entry of Dante and Virgil into Purgatory, or of the broken landscape in the left part of the background of *Christ on the Cross* (the oil painting measuring 247 x 165 cm at the Uffizi in Florence), where tiny constructions are erected on the imaginative rock, or of the simple rock without constructions in the Crucifixion with various figures at the Museo Civico di Sansepolcro. This concept of scale is also subverted in the aerial views of Germany during the floods of 2002, where the water (the magnitude, the change of magnitude of an element) changes the customary meaning of urban space, or in detailed photographs of the Amazon forest, where the dense mass of trees makes the landscape become a mere splash of colour and the sense of distance is lost. These changes of scale, to make us perceive the meaning of territory, are customary in Simonds's work.

In any case, scale is the relation between a distance *measured* on a map and the corresponding distance *measured* on the ground.

los Uffizi de Florencia), donde sobre la imaginativa roca se alzan construcciones diminutas como las de Simonds, o en la simple roca sin construcciones en la Crucifixión con más personajes del Museo de Sansepolcro. Este concepto de escala se subvierte también en las vistas aéreas de la Alemania inundada en el 2002, donde el agua (la magnitud, el cambio de magnitud de un elemento) cambia el sentido habitual del espacio urbano, o en las fotografías en detalle de la selva amazónica, donde el conjunto apretado de árboles, hace que el paisaje se transforme en una simple mancha de color, y se pierda el sentido de la distancia. Estos cambios de escala, para hacernos percibir el sentido del territorio, son habituales en la obra de Simonds.

La escala, en cualquier caso, es la relación entre una distancia *medida* en el mapa y la correspondiente *medida* en el terreno real.

La escala se reduce así a un problema de medidas, sujetas, por otra parte, a la coordenada temporal (sea en la cartografía, sea en la música, sea en los viajes). En la música la escala permite también una sensación de viaje. Goethe dice: "no es siempre necesario que lo verdadero se materialice; es suficiente si revolotea como espíritu y si produce armonía; si como el sonido de las campanas palpita solidariamente por los aires".

Mucho antes que Simonds, señaló Leonardo en el *Tratado de la Pintura*: "...tu ingenio te despertará a nuevas visiones. Sucede lo mismo que con el sonido de las campanas, que hallarás en sus tañidos todo nombre y vocablo que imagines".

Y un poema chino dice:

"Cuando el sonido de la campana se aleja
hasta desvanecerse
en la bruma azulada del crepúsculo,
regresan entre las hojas innumerables
la noche y el soñador que persigue su sueño".

La escala, sin embargo, no es únicamente un problema de medidas matemáticas, sean auditivas o visuales: es también una *cuestión de tacto*. Apenas se ha estudiado la relación entre las artes plásticas y el sentido (que para Juan Rof Carballo es el más primitivo del hombre) del tacto, esa telúrica sabiduría de la piel.

¿No es la pintura abstracta americana, de Jackson Pollock a Mark Tobey, pero también casi todos los esbozos de Rubens, un pensar *con el cuerpo todo*, con el brazo, con la mano, con la fuerza del *pennello* o del pincel? ¿No está en el tacto, en la propia arqueología de la piel, el regulador clave de nuestro contacto con la realidad, sea la cotidiana, sea la mental?



Simonds, Death Valley, California, 1981

Scale is thus reduced to a problem of measurements, which are also subject to the coordinate of time (whether in cartography, music or travel). In music, the scale also allows a sensation of journeying. Goethe says: Truth need not always take corporeal form; it is sufficient if it floats about us in spiritual form and produces harmony, wafting on the breeze like the solemn, friendly sound of bells.”

Long before Simonds, in the *Trattato della pittura*, Leonardo spoke of “arousing the mind to various inventions [...]. And what happens [...] is just as with the sound of bells, in whose jangle you may find any name or word you choose to imagine.”

And a Chinese poem says:

“When the sound of the bell recedes
and disappears
in the bluish haze of twilight,
among the innumerable leaves they return,
night and the dreamer who pursues his dreaming”.

Geografía humana

En la obra de Simonds se conjuga una especie de geografía urbanizada, o en estado de ruina, con otras formas más caóticas, volcánicas. Sus ciudades no son envases, sino fragmentos. En palabras de Bruno Zevi, "la arquitectura es el arte de los envases espaciales, de los 'vacíos' cerrados, de las secuencias dinámicas, de las cavidades polidimensionales y pluriperspectivísticas, en el que se expresa, física y espiritualmente, la vida de las asociaciones humanas y en el que se realiza el ímpetu creador de los arquitectos".

Un árbol, un menhir, las torres medievales o los restos de castillos en el paisaje levantino, un poste telegráfico son elementos que vitalizan y relacionan el paisaje, son elementos arquitectónicos sin cavidad interna, cuya presencia cierra, dilata o centra, y por tanto vitaliza un espacio, mortificando o exaltando el dibujo y las masas, los datos naturales del mismo. A veces la imagen nos altera la percepción. Fijémonos por ejemplo en la fotografía de Christoph Ruckstuhl de los tejados de piedra granítica en las casas populares del Ticino suizo: según sea nuestra aproximación a las mismas nos aparecen como escaleras; escaleras hacia el cielo que diría Bachelard, o simplemente escaleras por donde la nieve se deshiela dejando que el agua se deslice. Es la armonía de hombre y naturaleza, de piedra en el tejado y piedra en la calle. En el análisis espacial de la arquitectura debemos considerar también el uso de materiales semejantes. No es lejano el



Simonds, Restos de un túnel de ferrocarril excavados y habitados,
Niagara Gorge, Artpark Lewiston, N.Y., 1974
Simonds, excavated and inhabited railroad Tunnel remains,
Niagara Gorge, Artpark Lewiston, N.Y., 1974

However, scale is not just a problem of mathematical measurements, whether auditory or visual; it is also a *question of feel*. Almost no study has been made of the relation between the visual arts and the sense of touch (which for Juan Rof Carballo is the most primitive sense), the tellurian wisdom of the skin.

Is not American abstract painting, from Jackson Pollock to Mark Tobey, and also almost all Rubens's sketches, a thinking *with the whole body*, with the arm, with the hand, with the strength of the *pennello* or brush? Does it not lie in the feel, in the very archaeology of the skin, the key regulator of our contact with reality, whether everyday or mental?

Human geography

In Simonds's work there is a conjugation of a kind of urbanised geography, or a geography in a state of ruin, with other, more chaotic, volcanic forms. His cities are not containers but fragments. In the words of Bruno Zevi, "architecture is the art of containers of space, closed 'voids', dynamic sequences, multidimensional, multiperspective cavities in which the life of human associations is expressed physically and spiritually, and in which the creative impulse of architects is realised".

A tree, a menhir, mediaeval towers or the remains of castles in the landscape of eastern Spain or a telegraph pole are elements that vitalise and relate the landscape, architectural elements without an inner cavity, whose presence closes, dilates or centres a space, and therefore vitalises it, mortifying or exalting its pattern and masses, its natural data. Sometimes the images alters our perception. For example, consider Christoph Ruckstuhl's photograph of granite stone roofs of ordinary houses in the Ticino in Switzerland: depending on how close we are to them, they may look like steps; steps towards the heavens, as Bachelard would say, or simply steps on which snow melts and water flows. It is the harmony of man and nature, of stone on the roof and stone in the street.

In the spatial analysis of architecture we must also consider the use of similar materials. The meaning of Simonds's "return to the earth" is not far from the architecture of Shimon Shapiro (New York, 1930), who, between 1950 and 1953, set up a kibbutz in Israel and embarked on an architecture "integrated" with the aesthetic values of the land on which it treads. His classes at Haifa University and, since 1969, at Bezalel in Jerusalem were to have a key effect on Israeli architecture of recent years, and also on the theories of Álvaro Siza and Peter Eisenman. The value of the "archaeological" space of cultural history frames their work, their reading of architecture or *arqui-lectura* (as Francisco Jarauta has aptly called the collection of texts that he edits in Murcia). This aspect, however, may not be important for some people; it is the same, they say, as if we become confused by the differences that exist between different languages: a word is fitted to nature not because it consists of these syllables or those, but by the conformity that it has with the



Charles Simonds, *Head (Cabeza)*, 1991

demands of things: for a dress to be well cut it does not need to be of a particular kind of material, it can be wool, silk or paper, the important thing is that the making should be suitable for the kind of garment that one is trying to make. But let us not forget that there are different materials for different occasions, and let us also not forget that a pattern must be adapted to the kind of cloth that we are using.

Materials can be meaningful, and a special technique and certain nuances of construction can acquire the category of symbols of an expression. Recall the technique and colour in the work of Van Gogh, a painter of his own suffering: the expression of his frenetic lucidity and inner world, the restless relief of the painted surface, or the sense of light in the work of Louis Kahn, or the simplicity of the material in Jørn Utzon's house at Porto Petro in Majorca.

For Kahn, architecture is mass and space. Mass, the physical constituent of architecture, consists in the assembly of materials that have to show the underlying structural logic. And, for Kahn, space—enclosed in these masses—becomes filled with spirituality through the working of the law of nature; which is another agent of space. Thus, Kahn was to say, architecture does not exist: only the works of architects exist.

From Kahn to Mies van der Rohe, architectural language has been based on ancient means with a new dimension, like Simonds's language in sculpture. The means employed—after the abandon of the use of other materials—are



Charles Simonds, *Dwelling (Morada)*,
Whitney Museum of American Art,
Nueva York / New York, 1977

sentido de "volver a la tierra" de Simonds a la arquitectura de Shimon Shapiro (Nueva York, 1930) que de 1950 a 1953 se establece en un kibbutz en Israel y comienza una arquitectura "integrada" en los valores estéticos de la tierra que pisa. Sus clases en la Universidad de Haifa y desde 1969 en Bezalel en Jerusalén tendrán un efecto clave para la arquitectura israelita de los últimos años pero también para las teorías de Álvaro Siza o Peter Eisenman. El valor del espacio "arqueológico" de la historia cultural, enmarca su obra, su *arqui-lectura* (como bien ha titulado Francisco Jarauta la colección de textos que dirige en Murcia). Aun cuando para algunos este aspecto no tenga importancia; es igual, nos dicen, que si nos ofuscamos por las diferencias que existen entre los diversos idiomas: una palabra es ajustada a la naturaleza no porque está compuesta de unas sílabas o de otras sino por la conformidad que tiene con las exigencias de las cosas: para que un vestido esté bien cortado no hace falta que sea de una determinada clase de tela, puede ser de lana, seda o papel, lo importante es que la hechura sea adecuada a la forma de la prenda que se trata de hacer. Pero no olvidemos que hay diferentes telas para diferentes ocasiones, y no olvidemos tampoco que un patrón hay que ajustarlo al tipo de tela que usemos.

Los materiales pueden ser significativos, y una peculiar técnica y ciertos matices constructivos pueden adquirir la categoría de símbolos de una expresión. Recordemos la técnica y el color en la obra de Van Gogh, pintor de su propio sufrimiento: expresión de su frenética lucidez y mundo interior, el relieve inquieto de la superficie pintada, o el sentido de la luz en la obra de Louis Kahn, o la simplicidad del material en la casa de Jørn Utzon en Porto Petro en Mallorca.

Para Kahn, la arquitectura es la masa y el espacio. La masa, constituyente físico de la arquitectura, consiste en el ensamblaje de materiales que deben mostrar la lógica estructural subyacente. Y, para Kahn, el espacio –encerrado en estas masas– se carga de espiritualidad gracias al juego de la ley natural; éste es otro agente del espacio. Así dirá Kahn, la arquitectura no existe: existen sólo las obras de los arquitectos.

El lenguaje arquitectónico, de Louis Kahn a Mies van der Rohe, viene apoyado en medios antiguos con una dimensión nueva, como el de Simonds en las escultura. Estos medios empleados –habiendo sido abandonados otros materiales usados– son principalmente el hierro, el hormigón y el vidrio. En el escultor americano es la arcilla sin cocer, y simplemente colada. La materia misma es asumida funcionalmente como elemento esencial de la expresión; no son pues únicamente un soporte físico. De la misma manera que en los juegos vascos se tiende a una actividad deportiva a partir de una actividad laboral, en la arquitectura se pasa de formas funcionales, arraigadas en la tradición del país, a formas significativas.

El espacio no sólo es *objeto de* (del arte que sea), sino también, y a la vez, categoría del modo de manifestación propio de la obra de arte, de la expresión de la belleza. Como tal aparece cantado en la *Muerte de Virgilio* del austríaco Hermann Broch. El espacio como "rumor de límites", el espacio externo y el espacio interno, el límite como punto de partida y



Charles Simonds
Detalle de *Stretch* / Detail of *Stretch*, 2001

mainly iron, concrete and glass. In the American sculptor's work it is unfired clay, which is simply stuck together. The material itself is assumed functionally as an essential element of the expression; so that these materials are not just a physical support. In the same way that in Basque games there is a tendency for a sporting activity to come from a work activity, in architecture there is a movement from functional forms, rooted in the tradition of the country, to meaningful forms.

Space is not just an *object of* (of some art or other), but also, and at the same time, a category of the mode of manifestation proper to the work of art, of the expression of beauty. It is celebrated as such in *The Death of Virgil* by the Austrian writer Hermann Broch. Space as a "murmur of boundaries", external space and internal space, the boundary as a starting point and as an end, and spatiality as a characteristic of the human being appear in the lines (which lie somewhere between Spinoza and Heidegger) of this excellent novel, published in a fine version by J.M. Ripalda based on the translation by A. Gregori (Broch, H.: *Der Tod des Vergil*. Suhrkamp Taschenbuch, p. 115; in the Spanish edition by Alianza Tres, p. 120), where we read of

"the unrenewable and unexpandable constant totality of space, maintained by the equilibrium of the beauty that works within it, and this totality of space closed in upon itself reveals itself in each of its parts, in each of its points, as if for each it were its innermost boundary, reveals itself in each individual figure, in each thing, in each work of man, in each as the image of its own spatiality, as its innermost boundary, at which each essence annuls itself, the space-annulling image, the space-annulling beauty, space-annulling by virtue of the unity that it establishes between inner and outer boundary, by virtue of the self-containedness of the infinitely bounded, bounded infinity, man's sorrow; thus beauty reveals itself to him as an event of the boundary, and the boundary, both outer and inner, whether of the furthest horizon or of a single point, is stretched between the infinite and the finite."

Here Hermann Broch is referring to the philosophy of Spinoza. For this Dutch rationalist, the idea of boundary implied struggle, overcoming and, in short, liberation; and this idea was to replace the Cartesian idea of order, so expressive of the anguished consciousness of the baroque. As Toni Negri wrote in prison, "order is a paraphrase of crisis, and crisis is a paraphrase of emptiness" (*L'anomalia selvaggia. Saggio su potere e potenza in Baruch Spinoza*. Feltrinelli, Milan 1981).

como fin, la espacialidad como característica del ser humano, aparecen en estos versos (entre spinozianos y heideggerianos) de esta excelente novela, que en la bella versión de J. M. Ripalda sobre la traducción de A. Gregori (Broch, H.: *Der Tod des Vergil*. Suhrkamp Taschenbuch, p. 115, en la edición española de Alianza Tres, p. 120) leemos así:

“constante totalidad del espacio irrenovable e inensanchable, sostenida por el equilibrio de la belleza que actúa en él; y esta totalidad cerrada en sí del espacio se revela en cada una de sus partes, en cada uno de sus puntos, como si fuera su límite más interno, se revela en cada una de las figuras, en cada cosa, en cada obra del hombre, símbolo en cada una de su propia espacialidad, como su límite más interno, donde cada esencia se anula a sí misma, el símbolo que anula el espacio, la belleza que anula el espacio, anulando el espacio por la unidad, que establece entre el límite más interno y el más externo, *por lo cerrado en sí mismo de lo infinitamente limitado*, la infinidad limitada, la tristeza del hombre; así se le revela la belleza, como un acontecer del límite, *y el límite*, el exterior como el interior, ya el del más lejano horizonte, ya que el de un solo punto, *está tendido entre lo infinito y lo finito.*”

Hermann Broch remite aquí a la filosofía de Spinoza. Para este racionalista holandés, la idea de límite implicaba lucha, superación y, en definitiva, liberación; y esta idea debía reemplazar a la cartesiana de orden, tan expresiva de la conciencia angustiada del barroco. Como ha escrito Toni Negri desde la cárcel "el orden es perífrasis de crisis y la crisis es perífrasis de vacío" (*L'anomalia selvaggia. Saggio su potere e potenza in Baruch Spinoza*. Feltrinelli, Milán 1981).

Así Simonds, como el texto de Spinoza, frente al orden y a la crisis señalará un proyecto cuyo dinamismo viene exigido por la potencia y actividad de las mismas fuerzas que lo constituyen. Como en otro orden sucede en la escultura actual: sus propios elementos valen de por sí en su dinamismo, no son modelos de nada, ni responden a un orden geométrico determinado, sino que más bien lo combaten. Incluso se ha luchado contra ese dinamismo referencial, de alguna manera establecido por la costumbre, en la vida cotidiana, y que cualifica y determina hasta los espacios domésticos.

En su película *El contrato del dibujante*, Greenaway se cuestionó acerca de esa práctica del arte occidental, que nace con la invención de la perspectiva, de considerar el cuadro como una ventana: esto es, enmarcar nuestra mirada y nuestras imágenes dentro de una malla cuadrículada, que sólo el cubismo, casi quinientos años después, se atrevió a romper. El protagonista de la película, como el fotógrafo de *Blow-up* de Antonioni, va perdiendo, al utilizar sus dibujos para

Thus, like Spinoza's text, in relation to order and crisis Simonds indicated a project whose dynamism was demanded by the power and activity of the very forces that constituted it. In another order, the same thing happens in contemporary sculpture: its own elements have validity in themselves in their dynamism, they are not models of anything, they do not correspond to a particular geometric order, but rather they combat it. There has even been a struggle against the referential dynamism in everyday life that is somehow established by custom, and that qualifies and determines even domestic areas.

In his film *The Draughtsman's Contract*, Greenaway asked himself about this practice in western art of considering the painting as a window, which originated with the invention of perspective: that is, the practice of framing our gaze and our images within a squared grid, which only Cubism, almost 500 years later, dared to break. The central character in the film gradually loses this non-finalistic ability of observation, like the photographer in Antonioni's *Blow-up* as he uses his pictures to reconstruct a murder. In other words, by questioning the framework and the meaning of the grid, which is now not one of perspective but of projection and intentionality. Faces by Simonds such as *Head* (1991), the cover of the catalogue published by "la Caixa" in 1994, which was distorted in its projection and its intentionality before Greenaway.

With these themes, Greenaway asks himself what it is that we *see* in films apart from the perfect illusion, in terms of technique and means, which ultimately has to be presented in a darkened space. For Greenaway, film is a claustrophobic art that is received passively, in which there is "no flesh, or air, or sun, or song, or conversation, or any right to reply".

Thus he questions the *framework* in which cinema takes place, just as, in his exhibitions and installations, he has questioned the *location* in which objects are presented—what is called "place-framing" in the film world. For Greenaway, it is necessary to re-animate the scene, and to do so it is necessary to cast upon it a gaze that subverts it. For Greenaway, one must not only reflect on the framework of the visual intentional and the projection of images, but also on the actual meaning of body, of the overall sensation of ourselves. The continuity and erosion of our being and our senses, the state of our body (naked, covered, clothed, sick, healthy, comfortable, embarrassed, etc.) also determines us "aesthetically", *places us in* or takes us away from reality, focusing or unfocusing our gaze. This is what Simonds does with his small constructions, in nooks and crannies of the city, without the megalomania of the film director's productions.

The meaning of matter

As I have pointed out on other occasions (when speaking of Fred Traguth's dancing or Micky Davidson's performances in Cecil Taylor's concerts), the space of the body—not just visual but also, I repeat, *tactile*—is not the abstract space of Cartesian



Charles Simonds, *Dwelling (Morada)*, Niagara Gorge, Artpark Lewiston, NY, 1974

reconstruir un asesinato, esa capacidad de la observación no finalista. Es decir, cuestionando el marco y el sentido de la malla ya no perspectiva sino de proyección y de intencionalidad. Los rostros de Simonds como *Head* de 1991, esa cabeza portada del catálogo de La Caixa en 1994 se distorsiona en su proyección y en su intencionalidad antes que Greenaway. Greenaway se pregunta con estos temas qué es lo que *vemos* en el cine, al margen de esa perfecta ilusión, en tanto a técnica y medios que, al fin y al cabo, luego se tiene que presentar en un espacio oscuro. Para Greenaway el cine es un arte claustrofóbico que se recibe pasivamente donde no hay "ni carne, ni aire, ni sol, ni canción, ni conversación, ni ningún derecho a responder".



Untitled (Sin título), 1998
 Arcilla / Clay, 66 x 20 x 20 cm
 Colección del artista / Collection of the artist

coordinates; it is above all a *vital* space, organised by an indivisible series of acts that allow us to *place* things (basically, to displace them) high or low, left or right, near or far; that is, a series of acts with which we mark an orientation and a direction.

Dexterity (giving the right hand a symbolic value of skilfulness) is simply placing things properly in relation to the needs of our body; the horizon, etymologically, is simply the limit of our body's sight, the boundary of our ocular experience. Thus this *situational* divergence connected with our own bodies is sometimes established in language itself, where *far* and *soon* have the same value: when watching the waves of the sea break on the beaches of the Basque Country I have heard two phrases that reveal the same phenomenon with a shift between a spatial or temporal nuance: "today the waves are breaking too far away", "today the waves are breaking too soon".

In the words of the Italian philosopher Umberto Galimberti, the body's space "is not *positional*, it is not the real or logical setting in which things are arranged on the basis of an abstract system of coordinates superimposed by a geometrical spirit that dispenses with any viewpoint, but rather it is *situational*, because it is measured on the basis of the situation in which the body finds itself in relation to what one proposes to do and taking into account the possibilities that one has available".

There is an image of space and of geometry, of the structure of the city and of nature before science. Simonds seeks "that vision", not of science but of feeling translated into image.

In *The Death of Virgil*, the writer Hermann Broch says:

"[...] human life is blest in image and cursed in image; only in images can it comprehend itself: images are unbanishable, they have been within us since the beginning of the herd, they are more ancient and more powerful than our thinking, they are outside time, they take in past and future, they are a double memory of dream and they are mightier than we".

It is *from our skin* that external space comes; it is the sense of touch that gives sight the measure of the action of our arm or our legs. The body is the boundary that cannot be crossed by spatial relations, but it is also the boundary from which they start. Giacometti knew that the homogeneous, objective space of geometry makes sense only by setting out from the orientative space of the body from which it is *constructed* by abstraction: for my body is not a mere fragment in space, but rather there would be no space if we did not have a body. It is *from the intimacy* of our being that we measure the world around us, the world of things, and ourselves with them.

Simonds's spatial conception of sculpture, as I have already explained with respect to works executed in steel or concrete, such as Chillida's *Elogio del horizonte* (Praise of the Horizon), designates a breach and marks a bridge between

Cuestiona así el *marco* en el que se da el cine, como en sus exposiciones y montajes ha cuestionado la *location* en que se presentan los objetos –lo que en el mundo del cine se llama *place-framing*–. Para Greenaway hay que re-animar los escenarios y para ello, hay que lanzar sobre ellos una mirada que los subvierta. Para Greenaway no sólo hay que reflexionar sobre el marco de la intención visual y de la proyección de imágenes sino también sobre el sentido de cuerpo propio, de sensación global de nosotros mismos. La continuidad y el desgaste de nuestro ser y de nuestros sentidos, el estado de nuestro cuerpo (desnudo, cubierto, vestido, enfermo, sano, cómodo, avergonzado, etc.) nos determina también "estéticamente", *nos coloca en* o nos detrae de la realidad, enfoca o desenfoca nuestra mirada. Es lo que hace Simonds con sus pequeñas construcciones, en los rincones de la ciudad, sin la megalomanía de las producciones del cineasta.

Significación de la materia

Como ya he señalado en otras ocasiones (al hablar de la danza de Fred Truitt o de las *performances* de Micky Davidson en los conciertos de Cecil Taylor) el espacio del cuerpo, no sólo visual sino, repito, asimismo *táctil*, no es el espacio abstracto de las coordenadas cartesianas, es ante todo un espacio *vital*, organizado por una serie indivisible de actos que nos consienten *co-locar* las cosas (en el fondo des-colocarlas) arriba o abajo, a derecha o izquierda, cerca o lejos; es decir, una serie de actos con los que nos marcamos una orientación y una dirección.

La destreza (dando a la diestra un valor simbólico de habilidad) no es sino poner bien las cosas en función de las necesidades de nuestro cuerpo; el horizonte, etimológicamente, no es sino el límite de la vista de nuestro cuerpo, la frontera de la experiencia ocular. Así, a veces en el mismo lenguaje, se establece esa divergencia *situacional* ligada al propio cuerpo, donde *lejos* y *pronto* tienen el mismo valor: viendo romper las olas del mar en las playas del País Vasco he oído para descubrir el mismo fenómeno dos frases con un cambio de matización espacio-temporal: "hoy rompen las olas demasiado lejos", "hoy rompen las olas demasiado pronto".

En palabras del filósofo italiano Umberto Galimberti, el espacio del cuerpo "no es *posicional*, no es el ámbito real o lógico en el que las cosas se disponen sobre la base de un sistema abstracto de coordenadas superpuestas por un espíritu geométrico que prescinde de cualquier punto de vista, sino que es *situacional* porque se mide partiendo de la situación en que se encuentra el cuerpo frente a lo que se propone hacer y teniendo en cuenta las posibilidades de que dispone". Hay una imagen del espacio y de la geometría, de la estructura de la ciudad y de la naturaleza anterior a la ciencia. Simonds busca "esa visión" no de la ciencia, sino del sentimiento traducido en imagen.

the existential experience that we have of space and scientific knowledge of space. In the representation of an unrepresentable conception it is an aesthetics of a new cognitive projection that seeks to give a new meaning to place, to space. Both artists create a meeting place in the space determined by the enormous or tiny stones that *structure* the passage of water and the positions of human beings in relation to the work.

This *measuring* of reality and the *situationality* of corporeal space are shown at their maximum in a series of drawings of recumbent women done by Chillida in 1948, or in the drawings of the Cornish landscape that Ben Nicholson did from the car. In no case do they draw the space on which those bodies are supported, but their situation creates the space outside. In Nicholson it is the sensation of the car windscreen that creates the space of the landscape.

Tactile space in Simonds is not so much that architectural space but rather a pictorial space, one of matter and its fragility in which the artist creates the spatial *situation*. Henri Matisse indicated these ideas in 1928 in his *Petit torse* (Small Torso), as did Edward Weston in his photographs of 1930.

Another example: the places of Chillida's squares are places in which the spatial void and semantic contents are integrated into a process of architectural unity. Let us not forget that the reading of external space does not involve a different methodology from the one we use to read internal spaces; external space with respect to architecture is internal space with respect to the city; although, as Brinckmann pointed out, "architecture gives form to spaces and to plastic masses; in contrast to sculpture, space finds its limits where it comes up against plastic masses; it is defined from within. Plastic art, on the other hand, finds its limits in the aerial space that surrounds it, it is defined from within."

Everything is space, and space is a "place" that may be occupied or unoccupied; however, emptiness is not unoccupied space, it does not exist a priori, but rather it is made, it is a result, it is a disoccupation of space, it is not a place that is not occupied but a dis-occupied place.

The Japanese have an ideogram of Chinese origin which in turn has various pronunciations, depending on the context: aida, ma, kan, ken, gen. This ideogram forms part of the composition of various nouns, such as "space" and "time", so that these concepts are not so opposed in the Japanese mentality as in the Western mentality. Space is *kukan*, time *jikan*, human being *ningen*, main room *tokonoma*, narrow place *kan ryo* (the italic corresponds to the *aida* ideogram). Whereas the sound *ma* becomes part of references to the world of space, the sound *aida* does so in references to the world of time, and it is a "between" that is beyond a sum of things, or a dialectical *dynamis*, an a priori that gives value to the referents of an interval, for example, in the musical world, a silence. When making chamber music I, as a performer, "hear" the music of my part, I "hear" the others, my companions, and I "hear" *the* music = what I play is the music outside me and at the same time the music inside me, all thanks to the *aida*, as a Japanese would say. The *aida*, the

Así el escritor Hermann Broch, en *La muerte de Virgilio*, señala:

“[...] la vida humana es bendecida en imagen y maldecida en imagen; sólo en imágenes puede comprenderse a sí misma: las imágenes son indesterrables, están en nosotros desde el comienzo del rebaño, son más antiguas y más poderosas que nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, abarcan pasado y futuro, son doble recuerdo del ensueño y tienen más poder que nosotros”.

Es desde nuestra piel desde donde sale el espacio externo; es el tacto el que da a la vista la medida de la acción de nuestro brazo o de nuestras piernas. El cuerpo es la frontera que no pueden sobrepasar las relaciones espaciales pero es también la frontera de la que parten. Giacometti supo que el espacio homogéneo y objetivo de la geometría tiene sentido partiendo solamente del espacio orientativo del cuerpo desde el que, por abstracción, es *construido*: pues mi cuerpo no es un simple fragmento en el espacio, sino que no habría espacio si no tuviéramos cuerpo. Es desde la intimidad de nuestro ser desde la que medimos el mundo alrededor, el mundo de las cosas y, con ellas, a nosotros mismos.

La concepción espacial de la escultura de Simonds, como ya lo he explicado al respecto de la obra en acero y de hormigón, por ejemplo el *Elogio del horizonte* de Chillida, designa una brecha y marca un puente entre la experiencia existencial que tenemos del espacio y el conocimiento científico del mismo. En la representación de una concepción irrepresentable, es una estética de una nueva proyección cognoscitiva que intenta dar un sentido nuevo al lugar, al espacio. Ambos artistas crean un lugar de encuentro en el espacio determinado por las enormes o por las minúsculas piedras que *estructuran* el paso del agua y las posiciones de los seres humanos ante el trabajo.

Esta *medición* de la realidad y la *situacionalidad* del espacio corpóreo se manifiestan al máximo en una serie de dibujos de Chillida de 1948 de mujeres tumbadas o en los dibujos de Ben Nicholson realizados desde el coche en el paisaje de Cornualles. En ningún caso dibujan el espacio en que se apoyan esos cuerpos, sin embargo su situación crea el espacio externo. En Nicholson es la sensación del parabrisas del automóvil el que crea el espacio del paisaje.

El espacio táctil en Simonds no es tanto ese espacio arquitectónico, sino uno más pictórico; el de la materia y la de su fragilidad donde el artista crea la *situación* espacial. Henri Matisse apuntó estas ideas en 1928 en su *Petit torse* (Pequeño torso) y Edward Weston en sus fotografías de 1930.

Otro ejemplo: los lugares de las plazas de Chillida son lugares donde el vacío espacial y los contenidos semánticos se integran en un proceso de unidad arquitectónica. No olvidemos que la lectura del espacio externo no implica una metodología diversa de la que empleamos para leer los espacios internos; el espacio externo respecto a la arquitectura



Charles Simonds, *Growth House* (La casa que crece)

Detalle de la instalación en la Fundació "la Caixa" / Detail of the installation at Fundació "la Caixa", Barcelona, 1994

es espacio interno con respecto a la ciudad; aunque como ha señalado Brinckmann “la arquitectura da forma a los espacios y a las masas plásticas; el espacio, en oposición a la plástica encuentra sus límites allá donde choca con las masas plásticas; viene definido desde el interior. La plástica encuentra, por el contrario, sus límites en el espacio aéreo que la circunda, queda definida desde dentro”.

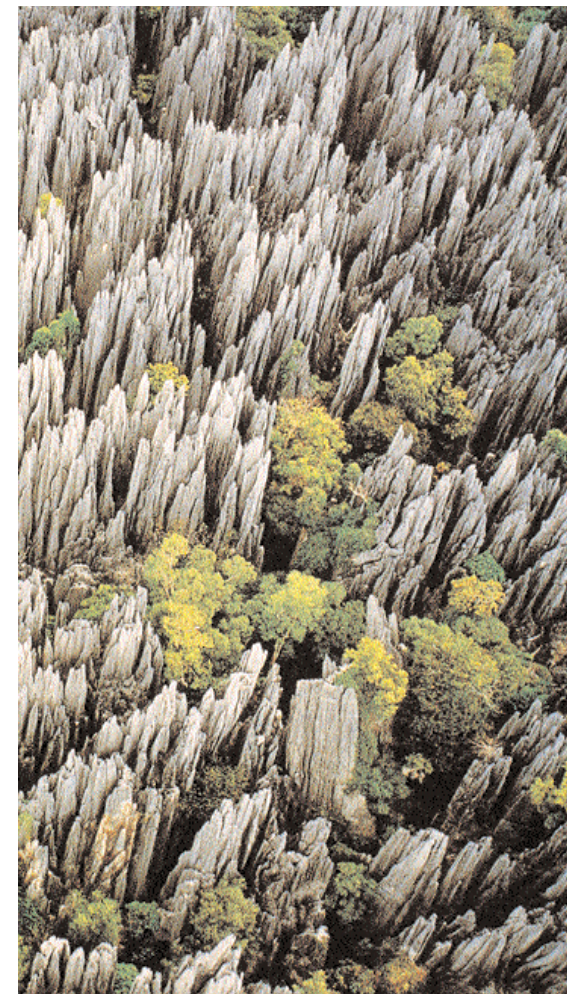
Todo es espacio, y espacio es “sitio” que puede estar ocupado o que puede estar no ocupado; ahora bien, el vacío no es el espacio no ocupado, no existe *a priori*, sino que se hace, es un resultado, es una desocupación espacial, no es el sitio sin ocupar sino que es sitio des-ocupado.

Los japoneses tienen un ideograma de origen chino que a su vez goza de diferentes pronunciaciones dependiendo del contexto: *aida*, *ma*, *kan*, *ken*, *gen*. Este ideograma entra en la composición de diversos sustantivos, como por ejemplo “espacio” y “tiempo”, siendo así estos conceptos en la mentalidad japonesa no tan enfrentados como en la mentalidad occidental. Espacio es *kukan*, tiempo *jikan*, ser humano *ningen*, habitación principal, *tokonoma*, lugar estrecho *kan ryo*, (la cursiva responde al ideograma *aida*). Mientras el sonido *ma* entra en las referencias al mundo espacial, el sonido *aida* lo hace en las referencias al mundo temporal, y es un “entre” que está más allá de una suma de cosas, o de una *dynamis* dialéctica, un *a priori* que valora los referentes de un intervalo, por ejemplo en el mundo musical de un silencio. Haciendo música de cámara yo como intérprete “oigo” la música de mi partitura, “oigo” a los otros mis compañeros y “oigo” la música = lo que toco es la música de fuera de mí y a la vez la que está en mí, gracias todo ello –diría un japonés– al *aida*. El *aida*, el “entre”, representa la base común de un primordial “nosotros” típico de la mentalidad japonesa (que carece de unívocos pronombres personales) que determina *a priori* el actual modo de ser en el mundo de sus participantes individuales, en la base de relaciones interpersonales de mundos intersubjetivos.

(Debo estas explicaciones al profesor Toshiaki Kobayashi y al psiquiatra Ben Kimura).

Del *body art* a la escultura haiku

En su ensayo “Mensch und Kunstfigur” (1931) el pintor Oskar Schlemmer señala que el hombre, el organismo humano, se introduce en la escena de un espacio cúbico, abstracto, que en la escena coexisten hombre y espacio, y que cada uno tiene diferentes leyes. Y explica esa relación hombre-espacio con un par de gráficos. En el primero se señala que la ley del espacio cúbico es la invisible trama lineal de las relaciones planimétricas y estereométricas. Esta matemática responde a la matemática inherente del cuerpo humano y crea así un equilibrio a través del significado del movimiento, que por su propia naturaleza se determina mecánica y racionalmente. Aquí hay claras resonancias a la concepción del romántico Heinrich von Kleist. Pero, a la vez, las leyes del organismo humano residen en las funciones invisibles de su propio



Bosque / Forest

“between”, represents the common basis of a primordial “we” typical of the Japanese mentality (which lacks univocal personal pronouns), and this determines, a priori, the current mode of being in the world of its individual participants, in the basis of interpersonal relations of intersubjective worlds.

(I owe these explanations to the teacher Toshiaki Kobayashi and the psychiatrist Ben Kimura).

From Body Art to haiku sculpture

In his essay “Mensch und Kunstfigur” (Man and Art Figure), 1931, the painter Oskar Schlemmer points out that man, the human organism, makes his entrance on the stage of an abstract, cubic space, that on the stage there are Man and Space, and that each of them has different laws. And he explains this relation of Man and Space with a couple of illustrations. In the first he indicates that the laws of cubic space are formed by the invisible linear mesh of planimetric and stereometric relations. This mathematics corresponds to the inherent mathematics of the human body and thus creates a balance through the significance of movement, which by its very nature is determined mechanically and rationally. There are clear echoes here of the conception of the Romantic writer Heinrich von Kleist. But at the same time the laws of the human organism reside in the invisible functions of its own interior: heartbeat, breathing, activity of the brain and nervous system. These are determining factors whose centre is the human being and whose movements and emanations create an imaginary (inner) space.

In contrast to sculpture, we can define the dancing of the body as a form of knowledge, expression and communication based on the creation of a perceptual spatial phenomenon ordered in accordance with a rhythm by means of intransitive movements of the human body. In the power of ordering, concretisation and spatial questioning, in the challenge of making something different from a world of one’s own in an imaginary terrain with the energy of the movement of the body lies one of the characteristics of dance.

The experience of dance is beyond mere painting and beyond the trajectory of sculpture, it is a different and perhaps more radical artistic experience; the instrument of expression is the body itself.

It is also not my interest now to make a sociological reading of the space of dance or of Simonds’s first performances as social events; that is, what I am interested in is not really the plane of spatial structuring where the phenomenon of dance takes place, but the plane of (re-)presentation, the actual space of the dance, the space that it questions or creates. That is, the space to be created, energised with the movement of the body and with the movement of the bodies in movement, that emptiness of the town square or the stage where something grows, something appears.

interior: ritmo cardíaco, respiración, actividad cerebral y sistema nervioso. Éstos son factores determinantes cuyo centro es el ser humano, y cuyos movimientos y emanaciones crean un espacio (interior) imaginario.

Frente a la escultura podemos definir la danza del cuerpo como una forma de conocimiento, expresión y comunicación basada en la creación de un fenómeno espacial, perceptivo, ordenado según un ritmo a través de intransitivos movimientos del cuerpo humano. En el poder de ordenación, concretización y cuestionamiento espacial, en el desafío de hacer algo diferente de un mundo propio en un terreno imaginario con la energía del movimiento del cuerpo yace una de las características de la danza.

La experiencia del ballet está más allá de la simple pintura y más allá de la trayectoria escultórica, es una experiencia artística diferente, quizá más radical; el instrumento de expresión es el propio cuerpo.

No pretendo hacer ahora una lectura sociológica del espacio de la danza o de las primeras *performances* de Simonds en tanto acontecimiento social; esto es, no me interesa propiamente el plano de la estructuración espacial donde el fenómeno de la danza tiene lugar, sino el plano de la (re)-presentación, el espacio mismo de la danza, el que ella cuestiona o crea. Es decir, el espacio a crear, dinamizar con el movimiento del cuerpo y con el movimiento de los cuerpos en movimiento, ese vacío de la plaza del pueblo o de la escena en el que crece, aparece algo.

Al igual que las instalaciones parece que se enfrentan a la concepción "clásica" de la escultura en el mundo del ballet se da una tendencia contra el *movimiento* y contra la *actuación*.

En contra del tradicional *performing* del espacio con el cuerpo del ballet creemos más interesante en este sentido espacial cierto tipo de danza introducido por algunos artistas japoneses, como por ejemplo Min Tanaka (1945), director en Tokio del Laboratorio Meteorológico del Cuerpo. Tanaka ha presentado en Europa hasta ahora tres obras: en 1975-77 *Butai Dance Event Series*, donde cuestiona las posibilidades funcionales del cuerpo humano; en 1977-81 la *Hyper Dance Drive Series*, donde muestra la vida interior de la naturaleza y del hombre; y en 1982 *Emotion*, estudio de la evolución del ser humano. Tanaka baila desnudo en un espacio libre, aunque su verdadero espacio es el espacio del cuerpo, es una danza estática o, mejor, una danza de la piel o de la superficie del cuerpo.

Más allá de la coreografía, Tanaka trabaja e interroga a su cuerpo como expresión pura de una consciencia interior que no hay que dejar perderse, fosilizarse. El americano Norman Mailer ha escrito de Tanaka Min: "Si yo fuera escultor diría que la danza de Tanaka Min me ha enseñado una enormidad sobre la obra plástica. Las fuerzas creativas de los movimientos corporales son descubiertas por el arte de Tanaka Min".

Las posturas fetales, ovoides de Tanaka Min, nos recuerdan las cabezas ovales de *Le nouveau-né* (El recién nacido) de Brancusi o de las construcciones en forma de bola de Vantongerloo o a sus objetos en plexiglás de 1951, *Un fini dans*

Just as installations seem to go against the “classical” conception of sculpture, in the world of dance there is a tendency against *movement* and against *performance*.

Rather than the traditional “performing” of space with the corps de ballet, in this spatial sense we think there is more interest in a certain kind of dance introduced by various Japanese dancers, such as Min Tanaka (1945), the director of the Body Weather Laboratory in Tokyo. So far, Tanaka has presented three works in Europe: in 1975–77 *Butai Dance Event Series*, in which he questioned the functional possibilities of the human body; in 1977–81 the *Hyper Dance Drive Series*, in which he showed the inner life of nature and of man; and in 1982 *Emotion*, a study of the evolution of the human being. Tanaka dances naked in a free space, although his true space is the space of the body, it is a static dance, or rather a dance of the skin or of the surface of the body.

Going beyond choreography, Tanaka works with his body and questions it as pure expression of an inner awareness that one must not let oneself become lost and fossilise. The American Norman Mailer has written of him: “If I were a sculptor I would say that Tanaka Min’s dancing has taught me an enormous amount about plastic art. The creative forces of the movements of the body are revealed by Tanaka Min’s art.”

Min Tanaka’s ovoid, foetal postures remind us of the oval heads of Brancusi’s *Le nouveau-né* (The Newborn) or Vantongerloo’s ball-shaped constructions or his plexiglass objects of 1951, *Un fini dans l’infini* (A Finite in the Infinite), or *Système planétaire* (Planetary System), of 1961, which convey this *ductus* of the shape of an egg, of roundness per se, of the human body that closes in upon itself. Like the sort of double self-portrait that Simonds did in 1991 as a relief in clay, or the kind of serpent with two heads that is *I, Thou* of 1993.

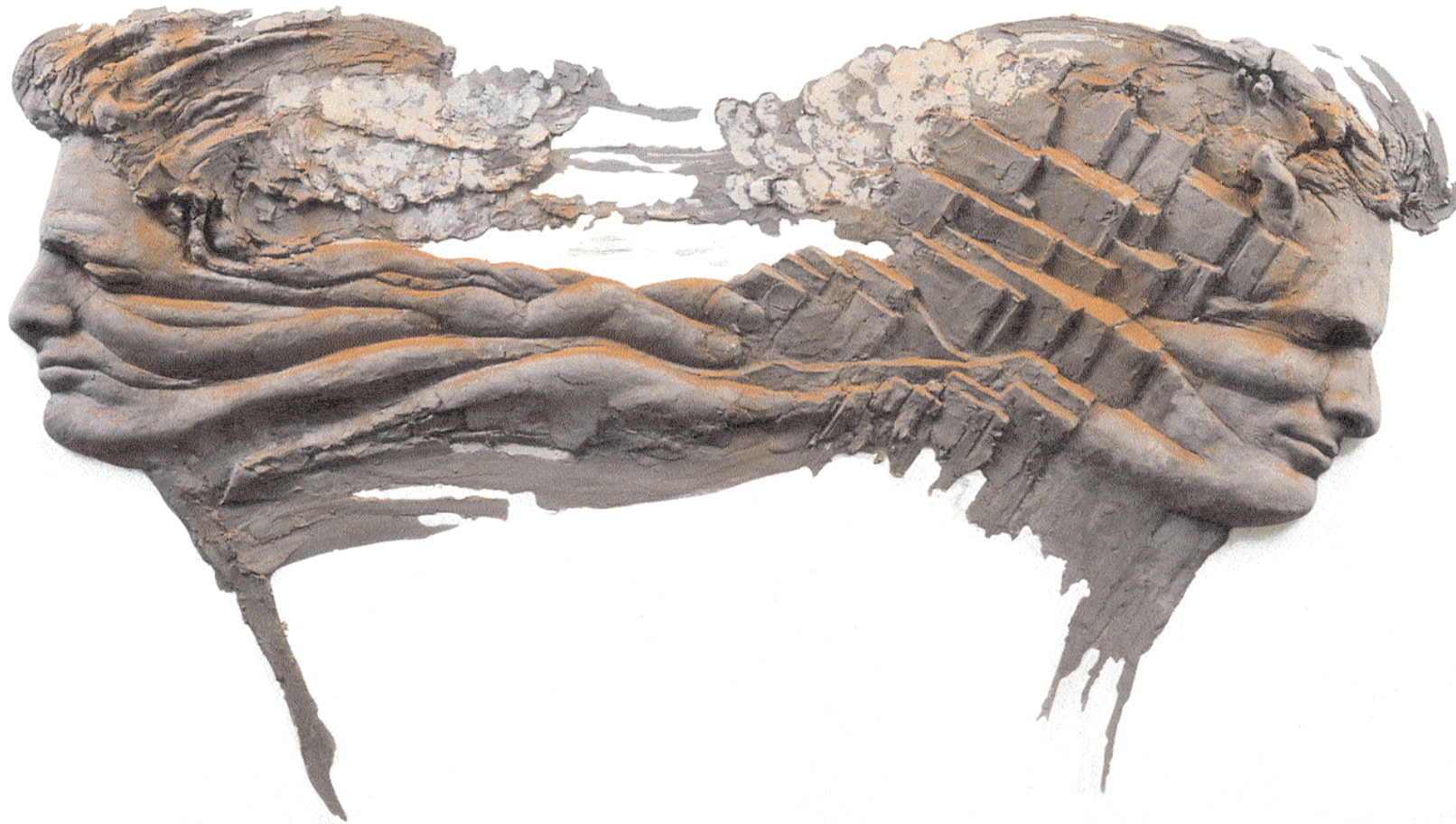
But similarly to the way in which we experience dance with our body there is also a space in sculpture that is perceived or sensed with touch. All of Brancusi’s sculpture, and even Calder’s, is directed to the sense of touch. In dance the material is the human body which determines the action, but also the gaze. In Simonds’s work it is the gaze and it is the material in its scale and in its limits.

As the choreographer Rina Schenfeld has indicated, “dance is, first of all, a medium in which, acting as primary elements, there are space and the localisation of an event, the time of the event and its materials, especially the human body. This exploration of the original seeks to go beyond the movements of the world of animals and the movement of the cosmos, but I am aware of the impossibilities of the human body, I simply try to examine its borders.”

The boundaries of sculpture, of observation and scale, are also measured with the emotional and sensory charge of our own body in relation to it. Observing always means gazing at something from a (subjective) viewpoint. Only the deity and science have the possibility of contemplating the world displayed as an absolute spectacle with objectivity, that is,



Simonds, *Dwelling* (Morada), 1991
 Instalación en la Galerie Baudoin Lebon, París
 Simonds, *Dwelling*, 1991. Installation Galerie Baudoin Lebon, Paris



Charles Simonds, *Self Portrait* (Autorretrato), relieve / relief, 1991

l'infini (Un finito en el infinito) o de 1961 *Système planétaire* (Sistema planetario), que conllevan ese *ductus* de la forma de huevo, de lo redondo en sí, del cuerpo humano que se cierra sobre sí mismo. Como esa especie de doble autorretrato de Simonds de 1991 como relieve en arcilla; o esa especie de serpiente de dos cabezas que es *I, Thou* (Yo, tú) de 1993.

Pero semejantemente a como experimentamos la danza con nuestro cuerpo, hay también en la escultura un espacio que se percibe o se siente con el tacto. Toda la escultura de Brancusi se dirige al tacto, e incluso la de Calder. En la danza la materia es el cuerpo humano que determina la acción, pero también la mirada. En la obra de Simonds es la mirada y es la materia en su escala y en sus límites.

Como ha señalado la coreógrafa Rina Schenfeld: "la danza es, en primer lugar, un medio en el que como elementos primarios actúan el espacio y la localización de un hecho, el tiempo del hecho y los materiales del mismo, en especial

from *no* viewpoint. Our being-in-the-world, our incarnation, our body, our scale make the viewpoint indispensable to us in all our looking. Mathematical space (that of Descartes) or philosophical space (that of Kant) dispense with the anthropological significances with which corporeal space is burdened. Chillida's space in *Elogio del horizonte* in Gijón or the *Peines del viento* (Wind Combs) in San Sebastián, the space of Brancusi's *Colonne sans fin* or of Giacometti's little figures, is the space of art: a place that organises two opposite surfaces, sky and sea, which join at the horizon.

The space of sculpture is not the space of the three dimensions, it is also a configuration of sight, sound and emotion, *prior to the separation of the senses*. In the same way that the space of the sea in a storm is not an objective space (that of cartography) for the sailor, but a field of action. A *field of action* in which he must reach a direction and a meaning (the destination of the course) by combating very different lines of force (the currents that move him, the waves that rock him, the winds that push him). For the sailor the height of the waves is not a dimension but a threat; just as, for the sculptor, dimension is not a geometrical datum but something existential, visual and tactile.

Thus all the work of Brancusi, Giacometti, Calder, Chillida or Simonds is primarily a place, a pact between the human body and the earth, from which to *descry* the heavens and the sea. A pact sealed in clay in the case of Charles Simonds, like a field of action (on his own body, at the corners of unoccupied houses or in the space of a museum) in which man becomes aware of his scale, that is, the fact that in his arms and legs he has the *memory* of distances and directions. In addition to which, like Paul Klee on paper and in ink, Simonds shows us—in light, scarred archaeology like clay—his own, present, *bio-graphy*.



Simonds trabajando en *Dwelling* (Morada),
Rue des Cascades, París, 1975

Simonds working on *Dwelling*, Rue des Cascades, Paris, 1975

el cuerpo humano. Esta exploración de lo originario intenta ir más allá de los límites del cuerpo humano. Me estimula enormemente los movimientos del mundo de los animales y del movimiento cósmico, pero soy consciente de las imposibilidades del cuerpo humano, simplemente trato de examinar sus bordes".

Los límites de la escultura, de la observación y de la escala, también se miden con la carga emotiva, sensitiva, de nuestro propio cuerpo frente a ella. Observar significa mirar algo siempre desde un (subjetivo) punto de vista. Sólo a la divinidad y a la ciencia se les concede el contemplar el mundo desplegado como un espectáculo absoluto desde la objetividad, es decir, desde *ningún* punto de vista. Nuestro ser-en-el-mundo, nuestra encarnación, nuestro cuerpo, nuestra escala, nos hace impensable, en todo mirar, el punto de vista. El espacio matemático (el de Descartes) o el espacio filosófico (el de Kant) prescinden de los significados antropológicos de los que está cargada la espacialidad corpórea. El espacio de Chillida en el *Elogio del horizonte* de Gijón o en los *Peines del viento* en San Sebastián, el espacio de la *Colonne sans fin* (Columna sin fin) de Brancusi, en Tirgu-Jiu, o el de las figurillas de Giacometti, el espacio de las ciudades de Simonds es el espacio *del arte*: un lugar que organiza dos superficies opuestas, el cielo y el mar, que se juntan en el horizonte.

El espacio de la escultura no es el espacio de las tres dimensiones, es además una *configuración* visual, sonora, emotiva, *anterior a la separación de los sentidos*. Como el espacio del mar en tempestad no es para el marino un espacio objetivo (el de la cartografía) sino un campo de acción. Un *campo de acción* en el que hay que llegar a un sentido (el destino de la ruta) combatiendo muy diversas líneas de fuerza (las corrientes que le mueven, las olas que le tambalean, los vientos que le empujan). La altura de las olas no es para el navegante una dimensión, sino una amenaza; como para el escultor la dimensión no es un dato geométrico, sino algo existencial, visual y táctil.

Así toda la obra de Brancusi, Giacometti, Calder, Chillida o Simonds es, ante todo, un lugar, que es un pacto entre el cuerpo humano y la tierra, desde el que *divisar* el cielo y el mar. Un pacto sellado, en el caso de Charles Simonds, en la arcilla como un campo de acción (sobre el propio cuerpo, en esquinas de casas deshabitadas o en el espacio del museo) donde el hombre se da cuenta de su escala, es decir, de que tiene en sus brazos y en sus piernas la *memoria* de las distancias y de las direcciones. Además, Simonds, como lo hacía Paul Klee en el papel y en la tinta, nos manifiesta —en la arqueología ligera y cicatrizada como la arcilla— su propia, presente, *bio-grafía*.

Simonds's domain: fragments and secrets of time

David Anfam

David Anfam is a critic and art historian, and responsible for the publications of Phaidon Press Ltd.; he contributes regularly to the *Burlington Magazine*; his numerous books include: *Abstract Expressionism* (Thames & Hudson, 1990); *Franz Kline: Black & White, 1950–1961* (Menil Collection, 1994); *Clyfford Still: Paintings, 1944–1960* (Hirshhorn Museum, 2001) and *Arshile Gorky: Portraits* (Gagosian Gallery, 2002). His *Mark Rothko: The Works on Canvas – A Catalogue Raisonné* (Yale University Press, 1998) received the George Wittenborn Memorial Award in 1998 and the Mitchell Prize in 2000. His most recent publication, of which he is co-author, is *Alfred Jensen: Concordance* (DIA Center for the Arts, 2003).

“Time is a game played beautifully by children”

—Heraclitus¹

“These fragments I have shored against my ruins”

—T.S. Eliot²

“Man’s relation to locations, and through locations to spaces, inheres in his dwelling.

The relationship between man and space is none other than dwelling, thought essentially”

—Martin Heidegger³

What is Charles Simonds’s work about? One way to answer this question is to consider a fundamental influence upon the artist. As a child, Simonds had been impressed by his first encounter with the Native Indian villages of New Mexico. Clearly, the forms of these architectural settlements resonate through the various “dwellings” and “ritual places” that Simonds created, much later in his life, from the 1970s onwards. But rather than stress what is an altogether obvious link, there is more to gain from focusing on the essence of how those ancient buildings might impress themselves upon a modern observer (whether through the eyes of a child or the memory of an adult). Indeed, Simonds here takes his implicit place in an eminent line of artists, including photographers and writers, who have been inspired by the scenery—natural and humanly inhabited or thereafter abandoned—of the American Southwest.⁴ Most relevantly, the Anasazi cliff dwellings of the Canyon de Chelly in particular have become a powerful magnet in the twentieth century for the photographic lens of Ansel Adams and, long before, Timothy H. O’Sullivan. In fact, both photographers chose this identical site to realize two of the most imposing vistas in the medium’s history. Adams’s 1942 picture of the “White House” there was at once a homage to his nineteenth-century predecessor and, through him, to the mystique of the location itself.

1 Heraclitus: *Fragments: The Collected Wisdom of Heraclitus*, transl. Brooks Haxton. Viking, New York 2001, p. 51.

2 Eliot, T.S.: “The Waste Land”, in *Collected Poems: 1909–1962*. Faber and Faber, London 1963, p. 79.

3 Heidegger, Martin: “Building Dwelling Thinking”, in *Basic Writings*, transl. Albert Hofstadter. Harper Collins, San Francisco 1977, p. 335.

4 Numerous possible examples include painters such as Thomas Moran, Marsden Hartley and Georgia O’Keefe, the novelist D.H. Lawrence, the film director John Ford, the architectural historian Reyner Banham and even the composer Olivier Messiaen (in his 1974 symphonic composition, *Des canyons aux étoiles*).

David Anfam

“El tiempo es un juego al que los niños juegan hermosamente”

—Heraclitus¹

“Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas”

—T.S. Eliot²

“La relación del hombre con los lugares, y a través de los lugares con los espacios, es inherente a su morada. La relación entre el hombre y el espacio no es otra que la morada pensada esencialmente”

—Martin Heidegger³

¿De qué trata la obra de Charles Simonds? Una forma de responder a esta pregunta es considerar una influencia fundamental sobre el artista. De niño, Simonds quedó impresionado por su primer encuentro con los “Indios pueblo” de indígenas de Nuevo México. Está claro que las formas de estos asentamientos arquitectónicos repercuten en diversas “moradas” y “lugares rituales” creados por Simonds mucho más adelante en su vida, a partir de la década de los setenta. Pero, más que dar énfasis a lo que constituye un vínculo evidente, podemos ganar más si nos centramos en la esencia de cómo esas edificaciones antiguas pueden impresionarse en el observador moderno (ya sea a través de los ojos de un niño, ya a través de la mirada de un adulto). De hecho, Simonds toma aquí su lugar implícito dentro de un elenco de artistas eminentes, entre los que se hallan fotógrafos y escritores, que se han inspirado en el paisaje del Suroeste norteamericano⁴ —natural y habitado por seres humanos o abandonado después—. Lo que es más relevante, concretamente las viviendas de los indios Anasazi del Cañón de Chelly se han convertido en un poderoso imán del siglo XX para la cámara fotográfica de Ansel Adams y, ya mucho antes, para la de Timothy H. O’Sullivan. De hecho, ambos fotógrafos eligieron este mismo sitio para aprehender una de las vistas más imponentes en la historia de este medio. La imagen de Adams de 1942 de la “Casa Blanca” de allí pasó a ser inmediatamente un homenaje a su antecesor del siglo XIX y, a través de él, de la mística del propio lugar.

David Anfam es crítico e historiador de arte, y encargado de las ediciones Phaidon Press Ltd.; colaborador asiduo del *Burlington Magazine*; entre sus numerosos libros se incluyen: *Abstract Expressionism* (Thames & Hudson, 1990); *Franz Kline: Black & White, 1950-1961* (Menil Collection, 1994); *Clyfford Still: Paintings, 1944-1960* (Hirshhorn Museum, 2001) y *Arshile Gorky: Portraits* (Gagosian Gallery, 2002). Su *Mark Rothko: The Works on Canvas - A Catalogue Raisonné* (Yale University Press, 1998) fue galardonado, respectivamente, con el George Wittenborn Memorial Award en ese mismo año y con el premio Mitchell en el 2000. Su más reciente publicación, en coautoría, es *Alfred Jensen: Concordance* (DIA Center for the Arts, 2003).

1 Heraclito: *Fragments. The Collected Wisdom of Heraclitus*, trad. Brooks Haxton, Viking, Nueva York, 2001, p. 51.

2 Eliot, T.S.: “The Waste Land” en *Collected Poems: 1909-1962*. Faber and Faber, Londres 1963, p. 79.

3 Heidegger, Martin: “Building, Dwelling, Thinking” en *Basic Writings*, trad. Albert Hofstadter, Harper Collins, San Francisco 1977, p. 335.

4 Numerosos ejemplos posibles incluyen pintores como Thomas Moran, Marsden Hartley y Georgia O’Keefe; el novelista D. H. Lawrence; el director de cine John Ford; el historiador de arquitectura Reyner Banham e incluso el compositor Olivier Messiaen (en su composición sinfónica de 1974 *Des canyons aux étoiles*).

Timothy H. O'Sullivan

Ancient Ruins in the Canon de Chelle [sic], N.M.

in a niche 50 feet above present canon bed

(Ruinas antiguas en el Cañón de Chelly,

en un nicho a 50 pies del lecho actual del cañón), 1873

International Museum of Photography, en la George Eastman

House, Rochester, Nueva York

International Museum of Photography at George Eastman

House, Rochester, New York



Podemos afirmar que O’Sullivan presenta un cuadro del tiempo en sus distintos aspectos. En primer lugar, el impacto del tiempo sobre las construcciones humanas, transformándolas en ruinas. En segundo lugar, la duración geológica inmemorial, ejemplificada por el risco monolítico. Por último, un proceso de complejas interacciones temporales entre el pasado, el presente y el futuro: las fases del nacimiento, la degradación y la duración que están fijadas en este momento que pasa, que trasmite una jerarquía que combina lo orgánico (los árboles del primer plano), lo artificial (los edificios centrales) y lo mineral (la fina arenisca) como una unidad monumental. La completa y llamativa falta de cielo lleva al espectador a preguntarse bajo qué bóveda suprema –conforme a qué principio ordenante o qué dioses– se ha desplegado este drama. En conjunto, encontramos fragmentos, contruidos por unas personas desaparecidas, que han quedado medio escondidos u olvidados, como secretos, dentro un plan superior, natural o divino, que va más allá de la comprensión humana. Paradójicamente, la humanidad está presente, aquí, como huella, como memoria y ausencia. Sugiero que todo este escenario es también el momento culminante del logro de Simonds. A partir de estos ingredientes ha sabido crear una parcela particular que evoca los principios primarios y los finales ruinosos, el artificio y el caos, la arquitectura formal y las informes fuerzas psicológicas.

Sin embargo, otro elemento de la fotografía de O’Sullivan nos lleva a Simonds: la escala. Empequeñecidas por el elevado cañón, las casas se convierten en miniaturas conmovedoras, en un estrato microcósmico⁵. Dicho de otro modo, la grandeza del lugar va unida a las pequeñas y vulnerables cosas que sustenta. Este tema también impregna, de muy diversos modos, la obra de Simonds.

En su película *Birth* (Nacimiento, 1970), Simonds emerge, desnudo e inerme como un recién nacido, de un fango primordial, tan épico en sus connotaciones como las aguas del Génesis. En cierto modo, se trata de un equivalente a una performance de la década de los setenta –cargada con la preocupación estética de ese período por la maternidad–, al mismísimo contraste entre la *terribilità* sagrada y la fragilidad humana que, por citar un arquetipo de manual, Miguel Ángel había retratado en *La creación de Adán* en la Capilla Sixtina. A continuación, los edificios enanos que Simonds erigió en Manhattan y en otras ciudades por todo el mundo eran una réplica silenciosa a la enorme altura de los rascacielos y otras pretensiones desproporcionadas de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX. En esculturas posteriores, como *Head* (Cabeza, 1993), las dimensiones físicas podrán seguir siendo humildes, pero los cambios de escala son vívidos. Unos pequeños ladrillos exquisitamente trabajados, crecen de una cabeza caída de lado, cuya grotesca tosquedad recuerda fragmentos antiguos similares a los del colosal rostro de Constantino en la Colina del Capitolio de Roma y a los semblantes apotropaicos de la Gorgona (también respectivamente en su lado / invertidos) sobre los cuales descansan dos de las columnas bizantinas en la subterránea Basílica Cisterna de Estambul. Simonds siempre apunta a que la escala de pensamiento imaginativo se mueve junto a extremos yuxtapuestos que comprenden una realidad alternativa.⁶ Por un lado, evoca lo grande fantástico –como en el concepto de *Floating Cities* (Ciudades flotantes) de 1978 y los

5 La extrema naturaleza plana de la composición fotográfica también predice en un eje vertical el aspecto cartográfico (horizontal) –el aspecto de batea– que emplea Simonds.

6 Simonds señala que sólo hay una escala en su obra: “la escala de mi visión”, citado en Neff, John Hallmark: “Charles Simonds’s Engendered Places: Towards a Biology of Architecture” en *Charles Simonds*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1981, p. 12. Efectivamente, su imaginativa “visión” se sitúa a caballo entre lo macrocósmico y lo microcósmico.

We might say that O’Sullivan presents a tableau of time in its different aspects. Firstly, time’s impact on human fabrications, transforming them into ruins. Secondly, the immemorial geological duration exemplified by the monolithic cliff. Lastly, a process of complex temporal interactions between past, present and future: the phases of birth, decay and endurance that are fixed in this passing moment, which renders a hierarchy combining the organic (note the foreground trees), the man-made (the central buildings) and the mineral (the sheer sandstone) as a monumental unity. The striking, utter lack of sky even leads the viewer to wonder under what supernal canopy—according to what ordering principle or gods—this drama has unfolded. Overall, we encounter fragments built by a vanished people that are now left half hidden or forgotten, like secrets, within some greater natural or divine scheme extending beyond full human comprehension. Paradoxically, humanity is present here as trace, memory and absence. And this whole scenario, I suggest, is also at the crux of Simonds’s achievement. From such ingredients he has managed to craft a veritable domain that evokes primal beginnings and ruinous endings, artifice and chaos, formal architectonics and formless psychological forces.

However, one further element in O’Sullivan’s photograph beckons towards Simonds: scale. Dwarfed by the towering canyon, the houses become poignant miniatures, a microcosmic stratum.⁵ In other words, the grandeur of the setting goes together with the little, vulnerable things that it upholds. This theme also pervades Simonds’s work under diverse guises.

In his film *Birth* (1970) Simonds emerges, naked and helpless as a new-born baby, from a primordial mud as epic in its connotations as the waters of Genesis. In a sense, this was a 1970s performance-type equivalent—laden with that period’s aesthetic preoccupation with materiality—to the selfsame opposition of sacred *terribilità* and human frailty that, to cite a textbook prototype, Michelangelo had portrayed in *The Creation of Adam* on the Sistine vault. Subsequently, the dwarf edifices that Simonds erected in Manhattan and other cities around the globe were a quiet reply to the huge scale of the skyscrapers and other outsize pretensions of twentieth-century architecture and urbanism. In later sculptures, such as *Head* (1993), the physical dimensions may remain quite humble but the changes of scale are vivid. Exquisitely crafted little bricks grow from a head fallen on its side whose grotesque coarseness recalls antique fragments akin to the colossal visage of Constantine on Rome’s Capitoline Hill and the apotropaic Gorgon’s countenances (also respectively on their side/inverted) upon which rest two of the Byzantine columns in the subterranean Basilica Cistern in Istanbul. Always Simonds hints that the scale of imaginative thought runs to juxtaposed extremes that comprise an alternative reality.⁶ On the one hand, he conjures the fantastically large—as with the *Floating Cities* concept of 1978 and the soaring *Three Trees* that were made to pierce the floors of Basel’s Architekturmuseum in 1985, latter-day descendents of the World-Ash of Norse mythology.⁷ On the other hand, the whimsically shrunken—as with the Little People whose tales Simonds fabulated and the Lilliputian enclaves of the *Dwellings*. Such magnifications and miniaturizations are as ancient and universal symptoms of human imagining as, to take two disparate examples at random, the Tower of Babel and, at another extreme, the fairy realm of Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*. Nevertheless, a specifically American context seems to offer the most apt perspective.

5 The extreme planarity of the photograph’s composition also foretells in a vertical axis the (horizontal) cartographic aspect—the “flatbed” look—that Simonds employs.

6 Simonds remarks that there is only one scale in his work, “the scale of my vision.” Quoted in Neff, John Hallmark: “Charles Simonds’s Engendered Places: Towards a Biology of Architecture”, in *Charles Simonds*. Museum of Contemporary Art, Chicago 1981, p. 12. In effect, his imaginative “vision” thus straddles the macro- and microcosmic.

7 Certain distant similarities may exist between these concepts and those of the Archigram and Archizoom groups and other architectural fantasists of the 1960s.



Jackson Pollock

Number 7 (Número 7), 1952

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

The Metropolitan Museum of Art, New York



Aldea Dogón, escarpa de Bandiagara, Mali, África
Dogon Village, Bandiagara escarpment, Mali, Africa

altísimos *Three Trees* (Tres árboles) hechos para perforar los suelos del Architekturmuseum de Basilea en 1985, descendientes postrimeros del Mundo-Ceniza de la mitología escandinava.⁷ Por otro lado, lo encogido caprichoso –como los *Little People*, cuyos cuentos inventó Simonds, y sus enclaves liliputienses: los *Dwellings*–. Estas magnificaciones y miniaturizaciones son síntomas de una imaginería humana tan antiguos y universales como, por poner al azar dos ejemplos dispares, la Torre de Babel y, en el otro extremo, el reino de las hadas del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. No obstante, un contexto específicamente norteamericano ofrece una perspectiva más adecuada.

El gigantismo ha sido, sucesivamente, un mito, un hecho y una tendencia ideológica constantes en Estados Unidos. Se supone que allí todo es más grande que en cualquier otra parte, y a menudo es así. Dan fe de ello la serie de hitos naturales y artificiales que van desde Niágara, pasando por el Gran Cañón, hasta el Empire State Building. Esta grandeza puede convertirse fácilmente en autoexaltación, como ya lo notó, en los años 1830, el estadista francés Alexis de Tocqueville: “el pueblo americano se ve a sí mismo a horcajadas entre estos desiertos [...] La espléndida imagen de sí mismos [...] les sigue a cada uno en sus acciones más insignificantes, así como en las principales.”⁸ Las declaraciones más rotundas de las gigantescas aspiraciones de Norteamérica (aparte de su imperialismo tardío) han producido lo que se denomina “lo sublime tecnológico”. Entre los ejemplos de lo sublime tecnológico –gestas impresionantes de una enormidad científica y constructiva– se incluyen el primer ferrocarril transcontinental, el puente de Brooklyn, el Hoover Dam e incluso la bomba atómica.⁹ En cuanto al medio ambiente, lo sublime tecnológico se funde con la llegada de un hito más prosaico de la identidad norteamericana: el rascacielos. En el período tras 1945, el rascacielos proliferaba en las incontables cajas altas que en la década de los sesenta habían empezado a dominar Nueva York y la mayoría de las ciudades norteamericanas. Aunque el edificio Seagram de Mies van der Rohe sigue siendo uno de los primeros y mejores ejemplos de esta tendencia, es también, precisamente por ello, el precursor más claro de un *zeitgeist* –liso, corporativo, impersonal y tecnócrata– que representa un antecedente de la visión de Simonds. Un antecedente en la medida en que casi todo en la escultura de Simonds parece equilibrar sus impulsos. Así, una comparación entre ambos puede resultar instructiva.

Si el edificio Seagram surge en lo alto, rígido y rectilíneo, de su plinto en Park Avenue, las diversas torres de Simonds se marchitan (como el título de una de sus piezas indica: *Wilted Towers* [“Torres marchitas”], de 1984) o se extienden de forma entrópica por sus bases o se deshacen con los ladrillos esparcidos a su alrededor como hojas (que también dan el nombre, *Leaves* [“Hojas”], a otra pieza de 1986). Mientras Mies eleva la geometría y las cuadrículas a un principio totalizador, Simonds sugiere un universo orgánico y maleable. Bajo el concepto de Mies encontramos las nociones de “espacio universal” que, pasando por Descartes, se remontan hasta Platón: el espacio absoluto e impersonal.¹⁰ Por el contrario, los espacios de Simonds se orientan, junto a ejes existenciales que vinculan la presencia humana en la tierra a los ciclos de la naturaleza, al crecimiento y la transición. Mientras el edificio Seagram está afilado a máquina para

7 Pueden existir ciertas similitudes distantes entre estos conceptos y los de los grupos Archigram y Archizoom, así como otros fantasistas arquitectónicos de los años sesenta.

8 De Tocqueville, Alexis: *De la Démocratie en Amérique* (1835). Tomo 2, part. 1, cap. 17. Citado en *Cosmos*, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1999, p. 92.

9 Nye, David: *American Technological Sublime*. MIT Press, Cambridge (MA) 1994.

10 Cf. Jencks, Charles: *Modern Movements in Architecture*. Penguin, Londres 1973, p. 105. “Para comprender la sorprendente relevancia que esta creencia platónica en los Universales adquiere en la obra de Mies, hay que recordar que Platón colocó en la entrada a su Academia una inscripción que bien podría tener Mies en todas sus entradas: ‘Nadie que no sepa Geometría puede entrar en mi casa’...”

Gigantism has been by turns a perennial myth, fact and ideological tendency of the United States. There, everything is supposedly bigger than it is anywhere else. Often this is really so. Witness the array of natural and artificial landmarks that runs from Niagara via the Grand Canyon to the Empire State Building. Such grandeur can easily shift to self-aggrandizement, as already noticed in the 1830s by the French statesman Alexis De Tocqueville: “The American people sees itself striding across these deserts [...] The magnificent image of themselves [...] follows each of them in their least as in their principal actions.”⁸ The most forthright statements of America’s gigantic aspirations (apart, that is, from its latter-day imperialism) have yielded what has been called “the technological sublime”. Exemplars of the technological sublime—awesome feats of scientific and constructive enormity—typically include the first transcontinental railroad, the Brooklyn Bridge, the Hoover Dam and even the atomic bomb.⁹ At the environmental level, the technological sublime merged with the advent of a more everyday hallmark of American identity, the skyscraper. In the post-1945 era the skyscraper itself proliferated into the countless high-rise boxes that by the 1960s had begun to dominate New York and most American cities. Although Mies van der Rohe’s Seagram Building remains one of the first and finest examples of this trend, it is for that very reason also the clearest herald of a *Zeitgeist*—sleek, corporate, impersonal and technocratic—that represents a background to Simonds’s vision. A background, that is, insofar as almost everything in Simonds’s sculpture would appear to counterbalance its impulses. Thus a comparison of the two may prove instructive.

If the Seagram Building soars aloft, rigid and rectilinear, from its Park Avenue plinth, Simonds’s various towers either wilt (as in the eponymous 1984 piece) or spread entropically about their bases or come undone with their bricks scattered around them like leaves (again a 1986 title). While Mies elevates geometry and grids to a totalizing principle, Simonds suggests an organic, malleable universe. Underlying Mies’s concept were notions of “universal space” that reach back, by way of Descartes, as far as Plato: space as absolute and impersonal.¹⁰ By contrast, Simonds’s spaces are orientated along existential axes that link the human presence on earth to the cycles of nature, growth and transience. Whereas the Seagram Building is machine-honed to look as though it will last forever, Simonds’s structures submit themselves to the elemental erosion (literally in the case of the dwellings situated in the mean streets of the Lower East Side and similar locales) and the forces of gravity or anatomical movement (metaphorically in the trio from 2001 entitled *Pulled, Stretch and Torn*). In opposition to Mies’s glass, bronze and steel, scarcely a single mechanical or metallic motif occurs throughout Simonds’s entire output. This leads to perhaps the most telling contrast of all: the use of materials. Simonds’s crucial reliance on clay epitomizes everything that International Modernism in architecture was not: archaic, tactile, modest, metamorphic, artisanal and opaque.

Contrasting Simonds against the ethos that the Seagram Building has come to symbolize indicates that his roots were very much in tune with the counter-cultural mood of the 1970s that critiqued the hegemony of corporate America. To be sure, Simonds in that period followed a recognizable persuasion. His 1974 interview, “Microcosm to

8 De Tocqueville, Alexis: *De la Démocratie en Amérique* [1835], vol. 2, part 1, ch. 17. Quoted in *Cosmos*. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1999, p. 92.

9 Nye, David: *American Technological Sublime*. MIT Press, Cambridge, MA 1994.

10 Cf. Jencks, Charles: *Modern Movements in Architecture*. Penguin, London 1973, p. 105: “To see the striking relevance of this Platonic belief in universals for Mies’s work, one should remember that Plato put above the entrance to his Academy a sign that Mies might have placed above all his entrances: ‘Nobody Untrained in Geometry May Enter My House’ ...”.



Ludwig Mies van der Rohe
Seagram Building, New York
(Edificio Seagram, Nueva York), 1954-58



Alexandre Hogue

Erosions No. 2: Mother Earth Laid Bare (Erosión N° 2: Madre Tierra tendida desnuda), 1936

The Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma. 1946.4.

parecer que va a durar siempre, las estructuras de Simonds se someten a la erosión elemental (nunca mejor dicho en el caso de las moradas situadas en las estrechas calles del Lower East Side y lugares similares) y a las fuerzas de la gravedad o el movimiento anatómico (de forma metafórica en el trío de 2001 titulado *Pulled* (Estirado), *Stretch* (Extensión) y *Torn* (Desgarrado). En oposición al cristal, al bronce y al acero de Mies, apenas ocurre un motivo mecánico o metálico en toda la producción de Simonds. Quizás esto nos lleve al contraste más revelador: la utilización de los materiales. La vital dependencia que tiene Simonds de la arcilla simboliza todo lo que no era el Modernismo internacional en la arquitectura: arcaico, táctil, modesto, metamórfico, artesanal y opaco.

Contraponer a Simonds frente al *ethos* que el edificio Seagram ha venido a simbolizar, indica que sus raíces estaban en mayor sintonía con el sentimiento contracultural de la década de los setenta que criticaba la hegemonía de la Norteamérica corporativa. Ratifica esto que, en ese periodo, Simonds tenía unos convencimientos reseñables. En una entrevista de 1974, “Microcosm to macrocosm, fantasy world to real world”, se refiere al “capitalismo miope” y a la explotación tecnológica de la tierra; entonces había empezado a vivir con la crítica feminista Lucy Lippard y llegó a conocer, entre otros, a Robert Smithson, que tenía una aguda sensibilidad por las cuestiones ecológicas.¹¹ Además, a la luz de la adopción de las dimensiones diminutas por Simonds, no debemos olvidarnos de que los años setenta fueron la década en que los valores underground de los sesenta, como “lo pequeño es bonito”, habían pasado a ser tan axiomáticos que el *establishment* los adoptó como eslóganes publicitarios (“Don Ferrari conduce un Fiat”).¹² A pesar de estas afiliaciones iniciales, sería absurdo referir los esfuerzos de Simonds como una mera proyección escultórica de la sensibilidad de 1968, de Woodstock, el Sierra Club, el Flower Power, etc. Por el contrario, sus empeños han demostrado su adecuación en tocar pautas más intrincadas del pensamiento norteamericano, que, llegando más allá de los límites de incluso ese amplio marco, destacan, en su ámbito, por su multiplicidad.¹³

Consideremos, por ejemplo, la frecuente exploración que realiza Simonds en el tema de las ruinas y el abandono. El conservador John Hallmark Neff ha observado, con razón, que el pintor del siglo XIX Thomas Cole ya había seguido las implicaciones narrativas de este asunto en su serie *The Course of Empire*, mostrando el ascenso y la eventual ruina de las aspiraciones imperialistas.¹⁴ A partir de aquí uno puede especular aún más y argumentar que Norteamérica está fundada sobre una dialéctica de construcción y desolación. Según el modelo bíblico, los primeros peregrinos buscaban establecer su Nueva Jerusalén y Ciudad sobre la colina, en un continente que percibían simultáneamente como un “desierto lúgubre”.¹⁵ También es irónico que, por muy desolado que este desierto pudiera presentarse a los primeros colonos europeos, ya tuviera alrededor de un millón de habitantes indígenas, muchos de ellos con sus propias sociedades y su arquitectura peculiar.¹⁶ El hecho de que éstas fueran desechadas en su mayoría por el progreso del movimiento hacia el oeste, del “Destino manifiesto”, también confiere una perspectiva especial a la narrativa de Simonds de los desaparecidos *Little People* y su relación con la tierra.

11 Lippard, Lucy: “Microcosm to Macrocosm, Fantasy World to Real World”. *Artforum* n.º 6, Nueva York 1974, pp. 36-39.

12 Gordon, Lois y Gordon, Alan: “1970” en *American Chronicle: Year by Year through the Twentieth Century*. Yale University Press, New Haven y Londres 1999, p. 665.

13 También se halla incidentalmente entre las primeras figuras que anticiparon la fiebre contemporánea del arte concebido como un ámbito similar a un juguete (e.g. *Hell* de Jake y Dinos Chapman [1999-2000]).

14 Neff, John Hallmark: *op. cit.*, p. 23.

15 Gilmore, Michael T.: *Early American Literature: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1980.

16 Handlin, David P.: *American Architecture*. Thames and Hudson, Londres 1985. p. 9.

Macrocosm, Fantasy World to Real World” refers to “short-sighted capitalism” and the technological exploitation of the land, he began living with the feminist critic Lucy Lippard then and came to know, among others, Robert Smithson, who had an acute sensitivity to ecological issues.¹¹ Moreover, in light of Simonds’s adoption of diminutive dimensions, we should not forget that the 1970s was the decade when 1960s underground values such as “small is beautiful” had become so axiomatic that the Establishment adopted them as marketing slogans (“Mr Ferrari drives a Fiat”).¹² Despite these initial affiliations, it would be absurd to portray Simonds’s efforts as a mere sculptural projection of the sensibility of ’68, Woodstock, the Sierra Club, Flower Power, and so forth. On the contrary, his endeavours have proven adept at touching upon far more intricate patterns in American thought and, reaching beyond the limits of even that broad framework, appear remarkably manifold in their scope.¹³

Consider, for instance, Simonds’s frequent exploration of the theme of ruins and abandonment. The curator John Hallmark Neff has rightly noted that the nineteenth-century painter Thomas Cole had already traced the narrative implications of this subject in his series *The Course of Empire*, depicting the rise and eventual ruination of imperial aspirations.¹⁴ From here one could speculate further and argue that America was founded upon a dialectic of building and desolation. According to biblical typology, the first Pilgrims sought to establish their New Jerusalem and City on a Hill on a continent which, simultaneously, they perceived as a “howling wilderness”.¹⁵ Ironically, too, forlorn as this wilderness might have felt to its first European settlers, it already contained about one million native inhabitants, many with their own distinct societies and architecture.¹⁶ That these were mostly laid waste in the “progress” of the westward thrust of Manifest Destiny also lends a special perspective to Simonds’s narratives of vanished Little Peoples and their relation to the land.

Moving from a distant past to the twentieth century likewise reveals other intersections. Long before Land Art, a concern with the earth had been pivotal for numerous American artists and thinkers—never more so than during the Great Depression, when the venerable stereotype of the country as a New Eden, a terrain of limitless agrarian bounty, abruptly threatened to regress to (man-made) wilderness. Accordingly, the paintings of an artist such as the relatively little-known Texas Regionalist, Alexandre Hogue, foreshadow aspects of Simonds’s thought. Like the latter’s equation of the earth with the body in *Temenos* (1977) and similar landscapes of the following years that sprout breasts, orifices and so on, Hogue’s *Erosions No. 2: Mother Earth Laid Bare* is an anthropomorphic allegory where anatomy becomes the earth’s crust. Nor was Hogue the only such American figure to explore this ancient metaphor. Slightly later, the sculptor Isamu Noguchi also anticipated Simonds in *This Tortured Earth* (1943), a personification of the land as a scarred, sentient being. Pushing the same identification much further away from figuration, the abstract expressionist Clyfford Still’s central ambition evinced comparable parallels with Simonds’s strategies. Still’s paintings fuse a geological aura with animism.

11 Lippard, Lucy: “Microcosm to Macrocosm, Fantasy World to Real World”. *Artforum*, no. 6, New York 1974, pp. 36–39.

12 Gordon, Lois & Gordon, Alan: “1970”, in *American Chronicle: Year by Year Through the Twentieth Century*. Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 665.

13 He is also incidentally among the first figures to anticipate the contemporary craze for art conceived as a toy-like arena (e.g., Jake and Dinos Chapman’s *Hell* [1999–2000]).

14 Neff, John Hallmark: *op. cit.*, p. 23.

15 Gilmore, Michael T.: *Early American Literature: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1980.

16 Handlin, David P.: *American Architecture*. Thames and Hudson, London 1985, p. 9.

El desplazamiento de un pasado lejano al siglo XX revela, igualmente, otras confluencias. Mucho antes del Land art, la preocupación por la tierra había sido un tema crucial para numerosos artistas y pensadores norteamericanos –nunca tanto como durante la Gran Depresión, cuando el venerable estereotipo del país como un nuevo Edén, un terreno de botín agrícola sin límites, amenazó de forma brusca con retornar al desierto (artificial)–. Así encontramos que los lienzos del tejano Alexandre Hogue, pintor regionalista relativamente poco conocido, presagian algunos aspectos del pensamiento de Simonds. Como en la ecuación de este último de la tierra con el cuerpo en *Temenos* (Temenos, 1977) y paisajes similares de los siguientes años de los que brotan pechos, orificios, etcétera, *Erosions No. 2: Mother Earth Laid Bare* de Hogue constituye una alegoría antropomórfica, donde la anatomía se convierte en la corteza terrestre. Hogue tampoco fue la única figura norteamericana en explorar esta antigua metáfora. Un poco más tarde, el escultor Isamu Noguchi también se anticipó a Simonds con *This Tortured Earth* (1943): una personificación de la tierra como un ser marcado por cicatrices y capaz de sentir.

Arrastrando la misma similitud mucho más allá de la figuración, la ambición central del expresionista abstracto Clyfford Still evidenciaba paralelismos similares a las estrategias de Simonds. Las pinturas de Still funden una aura geológica con el animismo. Sus campos pictóricos –táctiles, labrados, con masas parecidas a acantilados, grietas y formas salientes– parecen, como los valles esculturales y las vistas montañosas de Simonds, estar vivos y tener energía intrínseca. Las palabras de Still también prefiguran de forma inconsciente (aunque en términos melodramáticos más que mordaces y melancólicos) la implicación de Simonds con las dualidades del declive y el crecimiento: “Como él mismo [Still] ha expresado, sus cuadros son ‘de la tierra, de los condenados y de lo recreado’”.¹⁷ De forma similar, se obtiene una simetría fortuita, aunque posiblemente significativa, entre la paleta característica de Still, con colores terrosos, y la gama de tonos grises de Simonds, del gris y los ocre amarillos hasta el rosa y el rojo ferruginoso. Tampoco es difícil discernir una consonancia entre la famosa constatación que realizó Still en 1948 de que sus configuraciones eran “formas vivas que brotan de la tierra” y el poético epíteto de Simonds sobre su exposición de 1984 de *House of Plants and Rocks*: “Son lugares vivos”.¹⁸

Sin embargo, nada de lo anterior ha de interpretarse como que Hogue, Noguchi o Still influenciaron a Simonds. Ésta no es la cuestión, sino que más bien el trasfondo que se percibe entorno a estas potenciales afinidades es el papel desempeñado por el mito dentro del Modernismo. En proporción directa al grado en el cual los artistas consideran el mundo moderno como un yermo de algún modo espiritual, distópico, tecnócrata y fragmentado, han tenido, en compensación, que recurrir a mitologías. En resumen, ficciones sobre la tierra regenerativa y las eras pasadas que equilibran las supuestas fuerzas destructivas del capitalismo contemporáneo. El *locus classicus* de esta tendencia (que puede volverse fascista–conservadora o libertaria–progresista, según el temperamento individual del artista) era, por supuesto, la *Tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot. El poema de Eliot se basa en mitos que habían sido analizados por la llamada

17 Citado por Mark Rothko (1946) en Anfam, David: “Clifford Still’s Art: Between the Quick and the Dead”, en *Clifford Still: Paintings 1944-1960*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 2001, p. 44.

18 Anfam, David: *op. cit.*, p. 38; Simonds, Charles: *House Plants and Rocks*. Leo Castelli Gallery, Nueva York 1984, n.p.

His tactile pictorial fields hewn of cliff-like masses, crevasses and thrusting shapes seem, like Simonds's sculptural plateaus and mountainous vistas, to be alive with inner energies. Still's words also unconsciously prefigure, albeit in melodramatic rather than wistfully poignant terms, the latter's involvement with dualities of decline and growth: "As he himself [Still] has expressed it, his paintings are 'Of the Earth, the Damned and of the Recreated.'" ¹⁷ Similarly, a chance yet possibly significant symmetry obtains between Still's characteristic palette of earth colours and Simonds's gamut of clay tones from grey through yellow ochres to pink and ferrous red. Nor is it difficult to discern a consonance between Still's reputed remark in 1948 that his configurations were "living forms springing from the ground" and Simonds's poetic epithet to his 1984 exhibition of *House Plants and Rocks*: "They are living places". ¹⁸

None of the foregoing, however, should be taken to imply that Hogue, Noguchi or Still were actual influences upon Simonds. This is not at stake. Rather, the wider context behind these potential affinities is the role of myth within modernism. In direct proportion to the degree to which artists have deemed the modern world as somehow spiritually barren, dystopian, technocratic and fragmented, so they have had recourse to countervailing mythologies. In short, fictions of the regenerative earth and bygone ages that counteract the presumed destructive urban forces of contemporary capitalism. The *locus classicus* of this tendency—which could wax conservatively fascist or progressively libertarian, depending upon the individual artist's temperament—was of course T.S. Eliot's "The Waste Land" (1922). Eliot's poem is based upon myths that had been analysed by the so-called Cambridge School of anthropologists, whose starting-point was Sir James Frazer's encyclopaedic *Golden Bough* and its theory that myth-making (and its gradual shift from ritual into artistic practices) stems from humankind's basic dependence on the earth's fertility. ¹⁹

It would be easy enough to compare Eliot's famous lines about the collapse of imperial civilizations:

"Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers" ²⁰

to Simonds's *Wilted Towers* and his legendary people who enact their own migrations and schemes over the face of the earth. But to employ Eliot's narrative as a master template for Simonds's fables amounts to as much of a mismatch as, say, claiming that *Wilted Towers* could prefigure the fate of the World Trade Towers on September 11. To trade in such generalizations is tantamount to arguing along the lines of "what goes up, must come down ...". Instead, Simonds's consummate skill has been to integrate a realm of archaic myth with some surprisingly central tenets of the Western

17 Quoted by Mark Rothko (1946) in Anfam, David: "Clyfford Still's Art: Between the Quick and the Dead", in *Clyfford Still: Paintings 1944–1960*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 2001, p. 44.

18 Anfam, David: *op. cit.*, p. 38; Simonds, Charles: *House Plants and Rocks*. Leo Castelli Gallery, New York, 1984, n.p.

19 By no coincidence, Still's earlier subject-matter alluded to Cambridge School mythologies.

20 Eliot, T.S.: *op. cit.*, p. 77.

Cambridge School de antropología, cuyo punto de partida fue la enciclopédica *Golden Bough* de Sir James Frazer y su teoría de que la construcción de mitos (y su cambio gradual de las prácticas rituales a las artísticas) se deriva de la dependencia básica que tiene el ser humano de la fertilidad de la tierra.¹⁹

Sería sencillo comparar los famosos versos de Eliot referentes a la caída de las civilizaciones imperiales:

“Quiénes son esas hordas encapuchadas pululando
por llanuras sin fin, tropezando en tierra agrietada
cercada sólo por el liso horizonte
qué es esa ciudad sobre las montañas
que se agrieta y se reforma y estalla en el aire violeta
torres que caen”²⁰

con las *Wilted Towers* de Simonds y su pueblo legendario que representan sus propias migraciones y sistemas sobre la faz de la tierra. Pero, utilizar la narrativa de Eliot como una plantilla para las fábulas de Simonds viene a ser un emparejamiento tan malo como, por ejemplo, afirmar que *Wilted Towers* podría prefigurar el destino de las Torres Gemelas del World Trade Center el 11 de Septiembre. Asumir esas generalizaciones es equiparable a argumentar cosas como “todo lo que sube, baja...”. En vez de esto, la consumada destreza de Simonds consiste en integrar un reino de mitos arcaicos con algunos principios sorprendentemente capitales para la tradición humanista occidental (aunque sus significados primarios no son de ninguna manera exclusivos de Occidente) y en aguzarlos con un sesgo existencial y con tensiones psicológicas.

Se puede encontrar una especie de clave para la síntesis de Simonds en el mismo Eliot. Al final de la *Tierra baldía*, el antídoto para el quebrantamiento de la vida que el poema ha trazado depende, paradójicamente, de aceptar la disolución como parte integrante del proceso del tiempo: “Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas”.²¹ Los fragmentos se convierten en reparación frente a la fragmentación. En poemas posteriores de Eliot, como los *Cuatro cuartetos*, la reconstitución del yo depende menos de imponer mitos antiguos en la existencia moderna que de reconocer que el ser y el tiempo –pasado, presente y futuro– son una unidad psicológica. ¿De ahí, quizás, algunos títulos de Simonds como *Here, Then, Now, There* (Aquí, entonces, ahora, allá), de 1989?

Cuando Simonds escribió una vez acerca de una civilización imaginaria para la que “el tiempo devenía un continuo”, parece haber articulado un sentido de flujo cósmico similar al que indujo a Eliot a introducir sus *Cuatro cuartetos* con dos fragmentos de Heráclito.²² A su vez, no conozco mejor pórtico a las fantasías de Simonds que juegan con el paso del tiempo –construir, multiplicar y borrar mundos– y con el imaginativo y profundo embebimiento que muestran los

19 No es casualidad que el tema de Still al principio aludiera a las mitologías de Cambridge School.

20 Eliot, T. S.: *op. cit.*, p. 77.

21 *Ibidem*, p. 79.

22 Simonds, Charles: *Three Peoples*. Samanedizione, Génova 1975.

humanist tradition (though their core meanings are by no means confined to the West) and to sharpen these with an existential edge and psychological tensions.

A clue of sorts to Simonds's synthesis may still be found in Eliot. At the end of "The Waste Land", the antidote to the shattering of life that the poem has charted hinges, paradoxically, on the acceptance of dissolution as part and parcel of time's process: "These fragments I have shored against my ruins".²¹ Fragments become reparation against fragmentation. In Eliot's later poems, such as the *Four Quartets*, the reconstitution of the self depends less upon imposing ancient myth on modern existence than it does with the recognition that being and time—past, present and future—are a psychological unity. Hence, perhaps, such Simonds titles as *Here, Then, Now, There* (1989)?

When Simonds once wrote of an imaginary civilization that for them "time became continuous" he seems to have voiced a sense of cosmic flux similar to that which induced Eliot to preface his *Four Quartets* with two of Heraclitus's fragments.²² In turn, I know of few better windows onto Simonds's fantasies, which play with time's passage—constructing, multiplying and erasing worlds—with the deep imaginative absorption that children display in their games of make-believe (such as fashioning sand castles or keeping house) than Heraclitus's adage: "time is a game played beautifully by children". Indeed, Simonds remarked of his own practice: "It's a kind of child's play."²³ The key here is that children, archaic or "primitive" peoples, the insane and those highly sage minds throughout the ages who have sought to fathom reality as a whole often tend to share one trait in common. They are cosmos builders.²⁴

A sure sign of the expressive richness of Simonds's art is therefore the ease with which it manages to overarch cosmologies of otherwise very disparate ancestry—ancient, Renaissance and modern. Underlying them is a faith of an almost archetypal cast in the body's centrality to such systems. Daniel Abadie summarizes this tenet well when he writes that "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 a context and understand what is at stake."²⁵

Simonds has rung ceaseless, ingenious variations upon the body-as-centre principle. At the outset, the artist (in his own words) turned himself into a house, placing clay and minuscule brick structures upon his torso in *Landscape<->Body<-> Dwelling* (1970). Later, the ground plane of the several series of 1978—the "ritual gardens", "ritual towers" and "circles and towers growing"—itself mutates into a somatic state, pregnant with bumps and openings, and organized around central markers or foci. In *Dwelling (Mural)* (1982), this locus resembles an internal organ or membrane nestled amidst a troglodytic cleft.²⁶ Eventually the body parts may sometimes disappear: then, instead, they are registered metonymically by gesture (*Smear*) or ellipsis (what do the two heads of *I, Thou* cry out for if not a body to share between them?). These multiple approaches to a single equation deftly subsume at least three separate cosmological traditions.

21 *Ibid.*, p. 79.

22 Simonds, Charles: *Three Peoples*. Samanedizioni, Genoa 1975.

23 Castle, Ted: "Charles Simonds: The New Adam". *Art in America*, no. 2, New York 1983, pp. 102–103. An ideological way stage between Heraclitus and Simonds occurs in Nietzsche, for whom the child represents the innocence of becoming (as in Zarathustra's first parable). Indeed Nietzsche derived the trope from Heraclitus.

24 For example, the artist Alfred Jensen was another quintessential cosmos-builder who shared Simonds's preoccupation with ancient peoples, rituals and edifices, belief systems, creation myths and cyclical patterns. See *Alfred Jensen: Concordance*. Dia Center for the Arts, New York 2003.

25 Abadie, Daniel: "Les constructions de l'esprit", in *Charles Simonds*. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1994, p. 14.

26 An echo, doubtless as unconscious as it is distinct, of Gustave Courbet's rocky cavern-cum-vagina in his depictions of the source of the Loue river. An art historical commonplace links these to the real female sex organs of Courbet's *Origin of the World* (1866).

niños en sus ficticios juegos (como construir castillos de arena o llevar una casa) que el adagio de Heráclito: “el tiempo es un juego al que juegan los niños hermosamente”. De hecho, Simonds observó sobre su propia práctica: “Es una especie de juego de niños”.²³ La explicación es que los niños, los pueblos arcaicos o “primitivos”, los locos y las mentes altamente sabias, que a través de las eras han buscado abarcar la realidad como un todo, suelen compartir un rasgo en común: son constructores de cosmos.²⁴

Por lo tanto, una clara señal de la riqueza expresiva del arte de Simonds es la facilidad con la que logra aunar cosmologías de ascendencias que de otro modo son muy dispares, tales como la antigua, la renacentista y la moderna. Subyacente a ellas encontramos una fe de carácter casi arquetípico en el cogollo de dichos sistemas. Daniel Abadie resume bien este principio cuando escribe que “situar su cuerpo entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño es, para Simonds, mucho más que acciones sencillas: se trata de un programa de pensamiento, y su obra intenta colocarlo en un contexto y comprender lo que está en juego”.²⁵

Simonds ha tocado incesantes e ingeniosas variaciones sobre el principio del cuerpo como centro. Al comienzo, el artista (según sus propias palabras) se transformó en una casa, colocándose arcilla y diminutas estructuras de ladrillos en el torso en *Landscape<->Body<->Dwelling* (Paisaje<->Cuerpo<->Morada [1970]). Más adelante, el propio plano del suelo de las diversas series de 1978 –los “jardines rituales”, las “torres rituales” y los “círculos y torres creciendo”– se transforma en un estado somático, preñado de bultos y aberturas, y organizado alrededor de marcadores centrales o epicentros. En *Dwelling (Mural)* (Morada [Mural], 1982), este lugar parece un órgano interno o una membrana recostada en medio de una grieta troglodítica.²⁶ Al final es posible que las partes del cuerpo desaparezcan; pero en vez de eso, en ese momento están registradas de forma metonímica por el gesto (*Smear* [Embadurnamiento]) o elipsis (¿por qué gritan las dos cabezas de *I, Thou* (Yo, tú) si no es por un cuerpo para compartir entre ellas?). Estos múltiples enfoques de una única ecuación incluyen con destreza al menos tres tradiciones cosmológicas diferentes.

Las asociaciones movidas por los paisajes mencionados de 1978 se remontan más atrás en el pasado. Como el pequeño de su predecesor del año anterior, *Temenos*, podría apuntar, aquí nos enfrentamos a una dramaturgia que yo consideraría raramente reminiscente del ámbito de la Cambridge School de antropología. Concretamente, *Themis* (Temis, 1912), de Jane Harrison, penetra en una era de religión griega antigua que Simonds casi podría haber esculpido. En *Themis*, la tierra es animista, armonizada con los ritmos de la generación y esterilidad y representada por objetos de culto como el *omphalos*. Sostenido de forma que esté situado en el centro del mundo, el *omphalos* se transforma, en el saber ritual, de una piedra sagrada en un ombligo (su significado literal), un falo, un montículo de piedra y un símbolo de la madre tierra Gaia.²⁷ Un cono, el *omphalos* prácticamente imita las formas de las “torres rituales” de Simonds de 1978. *Themis* también examina un panorama arqueológico en el cual los fragmentos guardan secretos de un pasado remoto.

23 Castle, Ted: “Charles Simonds: The New Adam”. *Art in America* n.º 2, Nueva York 1983, p. 102-103. Un estado ideológico intermedio entre Heráclito y Simonds tiene lugar en Nietzsche, para quien el niño representa la inocencia del devenir (como en la primera parábola de Zaratrústa). De hecho, Nietzsche tomó el tropo de Heráclito.

24 Por ejemplo, el artista Alfred Jensen era otro prototipo de fabricante de cosmos que compartía la preocupación de Simonds por los pueblos, edificios y rituales antiguos, sistemas de creencias, mitos de creación y pautas cíclicas. Véase *Alfred Jensen: Concordance*. Dia Center for the Arts, Nueva York 2003.

25 Abadie, Daniel: “Les constructions de l’esprit”, en *Charles Simonds*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, París 1994, p. 14.

26 Un eco sin duda, tan inconsciente como claro, de la rocosa caverna-con-vagina de Gustave Courbet en sus representaciones del nacimiento del río Loue. Un histórico tópico del arte los vincula a los auténticos órganos sexuales femeninos del *Origen del mundo* de Courbet (1866).

27 Harrison, Jane E.: *A Study of the Social Origins of Greek Religion* (1912). Merlin Press, Londres 1977, pp. 364-444. De forma fascinante, Harrison argumenta que *Themis* viene a significar finalmente ideas abstractas como el orden social y la justicia (“lo que se debe hacer”). Convenientemente, Simonds tituló una escultura de 1981 *Justice* (Justicia).

Paul Cézanne*The Bather (El bañista)*, c. 1885

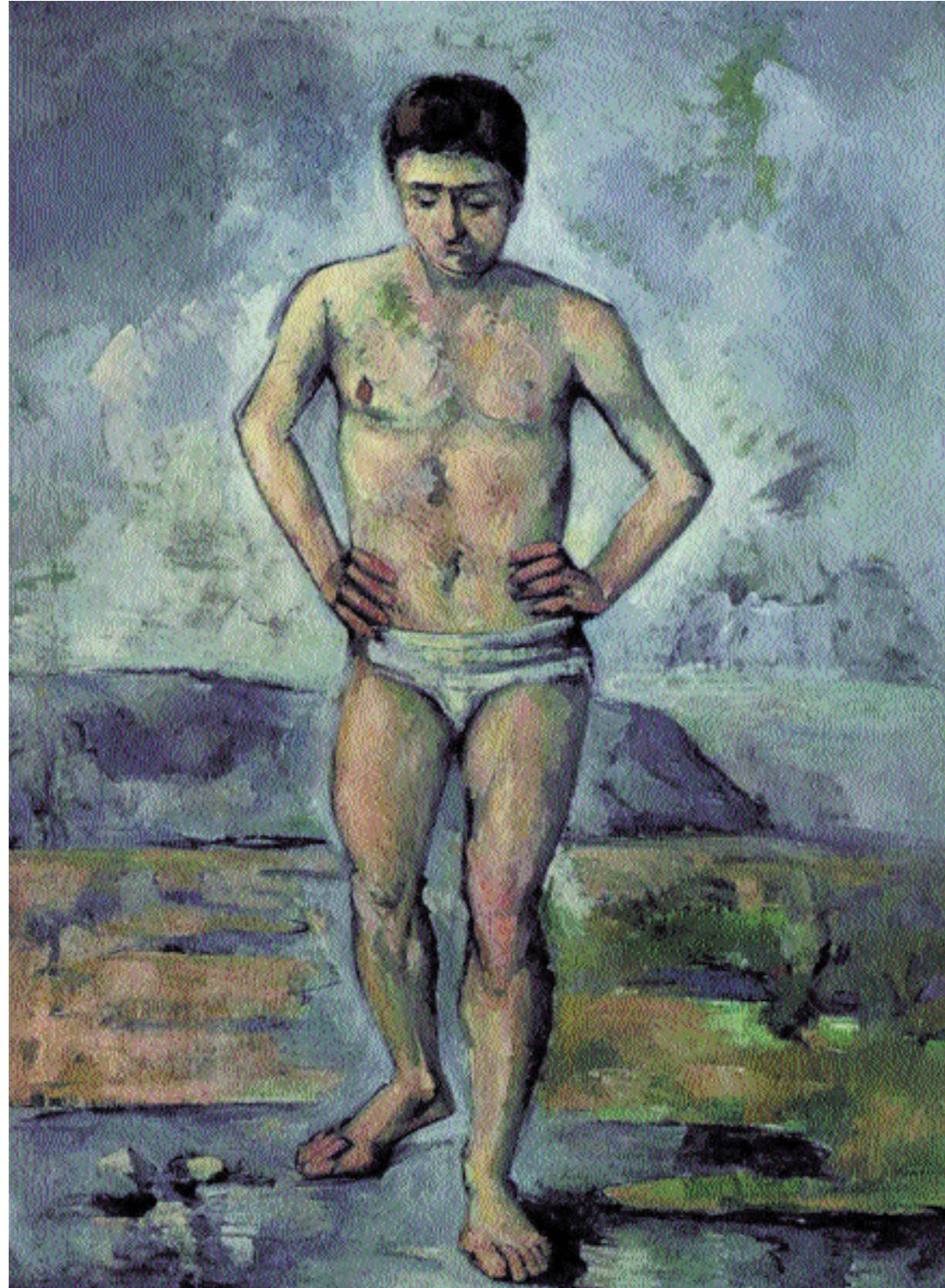
The Museum of Modern Art, Nueva York.

Colección Lillie P. Bliss

The Museum of Modern Art, New York

Lillie P. Bliss Collection

© 2003 The Museum of Modern Art, N.Y.



En segundo lugar, un precursor de Simonds menos arcaico, aunque igual de pertinente, es la visión filosófica antropocéntrica que saltó a escena en el Renacimiento. El resumen, citado anteriormente, que hace Abadie de la intención de Simonds no se anticipa en ninguna otra parte con más detalles relevantes que cuando Dios se dirige a Adán en la *Oración sobre la dignidad del hombre* (1487) del humanista italiano Pico della Mirandola:

“Te hemos confiado que definas por ti mismo los trazos de tu propia naturaleza. Te he colocado en el mismo centro del mundo, para que puedas contemplar mejor lo que éste contiene. No te hemos creado ni celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal, para que por ti mismo, libremente, a guisa de buen pintor o hábil escultor, plasmes tu propia imagen como prefieras. Podrás degenerar en cosas inferiores, como son las bestias; podrás, según tu voluntad, regenerarte en cosas superiores, que son divinas”.²⁸

Este panegírico concuerda con el famoso dibujo de Leonardo del *Hombre de Vitruvio* (ca. 1492), cuyos brazos y piernas extendidos circunscriben proporciones ideales que unen el cuerpo con el universo. Las implicaciones de esa armonía seguían vivas a principios del siglo XX cuando Geoffrey Scott escribió *La arquitectura del humanismo*.

La tesis de Scott sostenía que el edificio y el cuerpo eran inseparables: la arquitectura está imbuida de la lógica orgánica de nuestros propios miembros, simetría, masa, peso, dinamismo, etcétera. Si esta norma de empatía era el fundamento en la tradición clásica de la arquitectura, tampoco se aleja del continuo entre la naturaleza y la anatomía, la carne y la roca, que postula Simonds y al cual su obra, sin embargo, confiere esas nuevas peculiaridades. Según explica el artista su reto es “cómo mantener la parte natural en la arquitectura, cómo hacer que un acontecimiento natural se convierta en arquitectura”; del mismo modo el pilar de esa dialéctica puede datarse en Scott y sus fuentes al confesar que “Vasari estaba más cerca de la verdad cuando dijo, al alabar un edificio que no parecía construido, sino nacido: “*non murato ma veramente nato*”.²⁹

En este sentido, John Beardsley realiza una oportuna invocación al género clásico-renacentista de lo grotesco para iluminar los híbridos de los elementos de plantas, animales y seres humanos de Simonds durante la década de los años noventa.³⁰ De la intuición de Beardsley surge otra inferencia. Algunos estudiosos recientes, notablemente George Hersey, argumentan que los orígenes remotos de la arquitectura clásica y su ornamento eran ensamblajes rituales que combinaban objetos reales de los reinos animal, vegetal, mineral y humano –plantas, cabezas decapitadas, etc.– adornando postes de madera y estelas de piedra como motivos mágicos o votivos.³¹ Si éstas hipótesis fueran correctas, añadirían más crédito a una lectura de la obra de Simonds como un caso especial de clasicismo, el clasicismo redefinido de manera primordial, por así decirlo.

No obstante, el clasicismo no puede reclamar ni el más mínimo monopolio sobre los sistemas centrados en el cuerpo. Que varias escenas de Simonds encuentren sus réplicas más cercanas del mundo en las granjas Dogon de Mali puede no ser extraño; pues este estilo nada clásico, originario de África, sigue teniendo una racionalidad profunda que sin duda

28 Citado en Turner, A. Richard: *Inventing Leonard*. University of California Press, Berkeley 1992, p. 157.

29 Beardsley, John: “Charles Simonds: Inhabiting Clay”. *American Ceramics*, octubre-noviembre 1994; John Scott, Geoffrey: *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (1914). W.W. Norton, Nueva York 1974, p. 164. Nótese especialmente la conclusión a la que llega Scott (p. 177): “El centro de esa arquitectura era el cuerpo humano; su método transcribir en la piedra los estados favorables del cuerpo [...]”.

30 Beardsley, John: “Hybrid Dreams”. *Art in America* n.º 83, Nueva York 1995, pp. 92-97.

31 Hersey, George: *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. MIT Press, Cambridge (MA) 1988. Si aceptamos los orígenes de los motivos arquitectónicos en ensamblajes demoníacos (tanto según Harrison como Hersey) nos ayudará a explicar los *daimones* (demonios) que se materializan en *Priapus* (Priapo, 1984) –dios equivalente a Pan– y el *Head (Mural)* (1991).

Furthest back in time stretch the associations stirred by the aforementioned earthscapes from 1978. As the title of their forerunner of the previous year, *Temenos*, could signal, we confront here a dramaturgy that I would regard as uncannily reminiscent of the field of Cambridge School anthropology. Specifically, Jane Harrison's *Themis* (1912) delves into an age of archaic Greek religion that Simonds might almost have sculpted. In *Themis* the earth is animistic, keyed to rhythms of generation and sterility and embodied in such cult objects as the *omphalos*. Held to be sited at the centre of the world, the *omphalos* metamorphoses in ritual lore from a sacred stone to a navel (its literal meaning), a phallus, a grave mound and a symbol of the earth mother Gaia.²⁷ A cone, the *omphalos* virtually mimics the shapes of Simonds's "ritual towers" of 1978. *Themis*, too, surveys an archaeological panorama in which fragments hold secrets from time long past.

Secondly, a less archaic yet equally pertinent precursor to Simonds is the anthropocentric philosophical world-view that came to the fore in the Renaissance. Abadie's summary of Simonds's intention quoted above is foretold nowhere in more relevant detail than when God addresses Adam in the Italian humanist Pico della Mirandola's *Oration on the Dignity of Man* (1487):

"We have assigned you, trace for yourself the lineaments of your own nature. I have placed you at the very centre of the world, so that from that vantage point you may with greater ease glance round about you on all that the world contains. We have made you a creature neither of heaven nor of earth, neither mortal nor immortal, in order that you may, as the free and proud shaper of your own being, fashion yourself in the form you may prefer. It will be in your power to descend to the lower, brutish forms of life; you will be able, through your own decision, to rise again to the superior order whose life is divine."²⁸

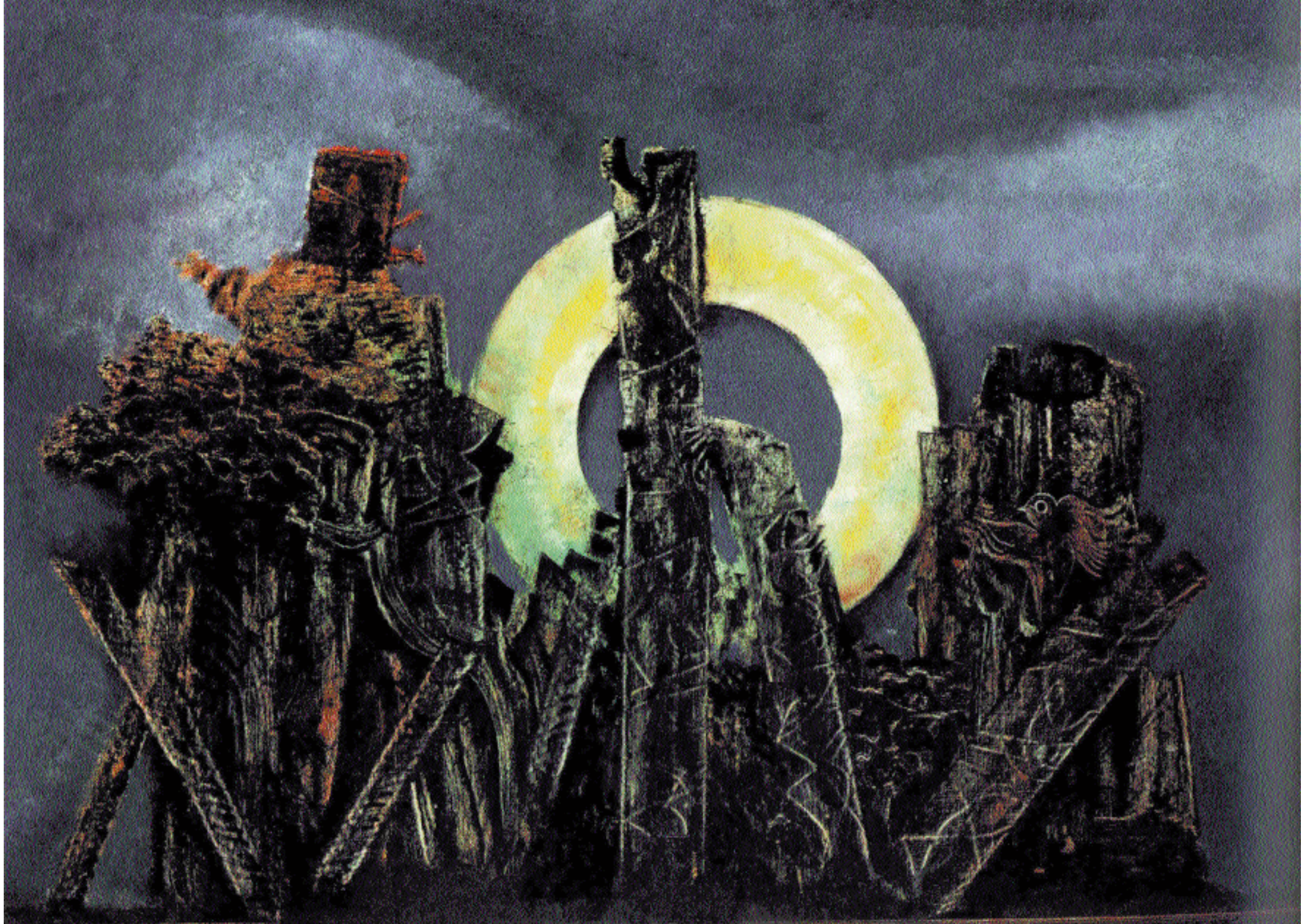
This eulogy conforms with Leonardo's famed drawing of *Vitruvian Man* (c. 1492), whose outspread arms and legs demarcate ideal proportions linking the body to the universe. The implications of that harmony were still alive in the early twentieth century when Geoffrey Scott wrote *The Architecture of Humanism*.

Scott's thesis was that building and the body were inseparable: architecture is imbued with the organic logic of our own limbs, symmetry, mass, weight, dynamism and so forth. If this theory of empathy was the mainstay of the classical tradition in architecture, neither is it remote from the continuum between nature and anatomy, flesh and rock, that Simonds posits and to which his work nevertheless gives such new twists. As the artist explains that his challenge is "how to keep the natural part in the architecture, how to make a natural event become architecture", so the touchstone for such a dialectic might be traced back to Scott and his sources in avowing that "Vasari was nearer the truth when he said in praise of a building that it seemed 'not built but born—*non murato ma veramente nato*'."²⁹

²⁷ Harrison, Jane E.: *A Study of the Social Origins of Greek Religion* [1912]. Merlin Press, London 1977, pp. 364–444. Fascinatingly, Harrison argues that "themis" ultimately comes to signify abstract ideas such as the social order and justice ("the right thing to do"). Aptly, Simonds titled a 1981 sculpture *Justice*.

²⁸ Quoted in Turner, A. Richard: *Inventing Leonardo*. University of California Press, Berkeley 1992, p. 157.

²⁹ Beardsley, John: "Charles Simonds: Inhabiting Clay". *American Ceramics*, October–November 1994; John Scott, Geoffrey: *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* [1914]. W.W. Norton, New York 1974, p. 164. Note especially Scott's conclusion (p. 177): "The centre of that architecture was the human body; its method to transcribe in stone the body's favourable states [...]"



Max Ernst

La grande forêt (El gran bosque / The Great Forest), 1927

Öffentliche Kunstsammlung, Basle Kunstmuseum

In this respect, John Beardsley has appropriately invoked the classical-Renaissance genre of the grotesque to illuminate Simonds's hybrids of plant, animal and human elements during the 1990s.³⁰ From Beardsley's insight another inference arises. Some recent scholars, notably George Hersey, argue that the remote origins of classical architecture and its ornament were in ritual assemblages that combined real objects from the animal, vegetable, mineral and human kingdoms—plants, decapitated heads, bones and the like—adorning wooden poles and stone stelae for magical or votive purposes.³¹ If the hypothesis were correct, it would add further credence to a reading of Simonds's work as a special case of classicism—classicism, as it were, primordially redefined.

Nonetheless, classicism cannot claim the slightest monopoly over schemes centred on the body. That a number of Simonds's scenes find their nearest counterparts on the globe in the Dogon homesteads of Mali may not be altogether outlandish. For this most un-classical, African vernacular idiom still has one profound rationale that would doubtless appeal to Simonds: the Dogon see the house as an anthropomorphic mirror of the cosmos.³² And is the leap from Dogon cosmology to modernity too enormous to claim that Simonds's domain could encompass it? Cézanne provides an answer. In a composition such as his *Grande Baigneuse* (Great Bather), 1885–87, the figure's navel occupies almost the precise centre, and around it Cézanne's great network of paint unfurls in facets that grind together like tectonic plates. If a living figure could ever materialize from one of Simonds's ritual terrains—as the artist managed in *Birth*—my guess is that it would be a descendant of Cézanne's timeless bather, moulded as he is from dun tones that belong to the ambient earth.

Simonds's outlook, then, is more protean than it might at first appear, eliciting interfaces with an array of archaic, primitive, classical, Renaissance-humanist and modern precepts—regardless of whether these are knowingly intended or just a consequence of his open-ended expressiveness. By comparison, his leitmotifs are so cohesive—body, dwelling, world, space and time—that they have possibly caused most commentators to miss the obvious parallels with Martin Heidegger.³³ Paraphrasing Heidegger (see the epithet to this essay), the critic Arthur Danto notes: “Dwelling, if indeed the human condition, entails that the house is as much a meaning as a means. As with other objects [...] the house connects, in a single uneasy whole, both aspects of our difficult metaphysical nature as spirit and body.”³⁴ Cut to Simonds: “I am interested in the point at which a home becomes part of the conscious behaviour, a reflection of the mind of the owner, as opposed to being a simple shell or nest.”³⁵ From *Birth* to *Touch* thirty years later, Simonds's project is nothing if not kin to Heidegger's meditations upon the dwelling as a metaphor of being-in-the-world.³⁶ Famously, Heidegger had also proclaimed that “homelessness is coming to be the destiny of the world.”³⁷ Empty buildings, extinct races and dwellings wrenched from their roots (the viscerally uprooted towers of *Dwelling* [1991] as installed in the Galerie Baudoin Lebon, Paris) are Simonds's analogue to this alienation. Also Heideggerian is his stress on thought: “I'm much more interested in my thinking than my things. The things are extrapolations from what I think.”³⁸

30 Beardsley, John: “Hybrid Dreams”. *Art in America*, no. 83, New York 1995, pp. 92–97.

31 Hersey, George: *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. MIT Press, Cambridge, MA 1988. If we accept the origins of architectural motifs in daimonic assemblages (according to both Harrison and Hersey), it helps explain the *daimones* (spirits) that materialize in *Priapus* (1984) and the Pan-like *Head (Mural)* (1991).

32 See Oliver, Paul: *Dwellings*. Phaidon Press, London and New York, 2003, pp. 180–182.

33 Here of course I specifically omit from the comparison Heidegger's dismal political sympathies with Nazism.

34 Danto, Arthur C.: “Abide/Abode”, in *Housing: Symbol, Structure, Site*. Cooper-Hewitt Museum, New York 1990, p. 8.

35 Celant, Germano: “L'anthropomorphisme de Charles Simonds,” in Abadie: *op. cit.*, p. 24. Cf. also: “Actually, I'm constructing a little world of my own, allowing part of me to make a place to be.” (Lippard, *op. cit.*, p. 36–39).

36 And also a presentiment of, among other contemporary avant-garde paradigms, Rachel Whiteread's *House* (1993).

37 Heidegger, Martin: “Letter on Humanism” [1947], in Heidegger, *op. cit.*, p. 219. Also, Heidegger stresses the fragility and transience of our dwelling on earth.

38 Celant, *op. cit.*, p. 21.

atraería a Simonds: el Dogon ve la casa como un espejo antropomórfico del cosmos.³² ¿El salto de la cosmología Dogon a la modernidad es tan grande como para pretender que el dominio de Simonds puede abarcarlo? Cézanne nos proporciona la respuesta. En una composición como su *Grande Baigneuse* (Gran Bañista), 1885–87, el ombligo de la figura ocupa casi su centro exacto y en su alrededor la gran red de pintura de Cézanne se despliega en facetas esmeriladas como placas tectónicas. Si una figura viva pudiera materializarse de uno de los terrenos rituales de Simonds –como lo logra el artista en *Birth*– creo que sería un descendiente del bañista atemporal de Cézanne, modelado como está a partir de tonos pardos que pertenecen a la tierra circundante.

La perspectiva de Simonds es, por tanto, más proteica de lo que a primera vista parece, extrayendo superficies de contacto con una gama de preceptos arcaicos, primitivos, clásicos, renacentistas humanistas y modernos –independientemente de si son intencionados a sabiendas o una mera consecuencia de su abierta expresividad–. En contraste, sus temas centrales son tan cohesivos –el cuerpo, la morada, el mundo, el espacio y el tiempo– que probablemente hayan hecho que la mayoría de los comentaristas se pierdan los evidentes paralelismos con Martin Heidegger.³³ Parafraseando a Heidegger (véase el epíteto a este ensayo), el crítico Arthur Danto apunta: “La morada, cuando no en realidad la condición humana, comprende que la casa es más un sentido que un medio. En cuanto a otros objetos... la casa conecta, en un todo único y complicado, tanto aspectos de nuestra difícil naturaleza metafísica como el espíritu y el cuerpo”.³⁴ Pasamos a Simonds: “Me interesa el punto en el que un hogar pasa a ser parte del comportamiento consciente, un reflejo de la mente del propietario frente a un simple cascarón o nido”.³⁵ De *Birth* a *Touch* (Toque, 2000) treinta años más tarde, el proyecto de Simonds no es nada si no está cercano a las meditaciones de Heidegger sobre la morada como metáfora de ser-en-el-mundo.³⁶ De forma notoria, Heidegger también proclamó que “la carencia de hogar se está convirtiendo en el destino del mundo”.³⁷ Edificios vacíos, razas extintas y moradas torcidas desde sus raíces (las torres desarraigadas visceralmente de *Dwelling* [1991] instaladas en la Galerie Baudoin Lebon, París) son la analogía de Simonds a esta alienación. Su énfasis en el pensamiento también es característico de Heidegger: “Me interesa mucho más mi pensamiento que mis cosas. Las cosas son exploraciones de lo que pienso.”³⁸

La conjunción de la mente y la materia anticipa mi conclusión. De Heráclito a Freud, pasando por Heidegger y más allá (Sartre es un sucesor natural en su genealogía), los secretos guardados en los recovecos de la mente han estado combinados con la ansiedad humana de desenmarañar secretos mayores, preeminentemente el del cosmos. Un historiador de la ciencia expresa de forma sucinta el encanto de este enigma: “la cosmología tiene la habilidad de atraparnos a un nivel profundo y visceral, porque el entendimiento de cómo empezaron las cosas parece –por lo menos para algunos– lo más cerca que estemos jamás de entender por qué empezaron las cosas.”³⁹ Para Simonds, este gran “porqué” es inconsciente: “Desde el punto de vista de los organismos en el tiempo relativo al medio, las fuerzas de la vida no son conscientes.”⁴⁰ En otras palabras: “las cosas guardan sus secretos”.⁴¹

32 Véase Oliver, Paul: *Dwellings*. Phaidon Press, Londres y Nueva York 2003, pp. 180–182.

33 Por supuesto, aquí omito expresamente en la comparación las espantosas simpatías políticas que Heidegger profesaba por el nazismo.

34 Danto, Arthur C.: “Abide/Abode” en *Housing: Symbol, Structure, Site*. Cooper-Hewitt Museum, Nueva York 1990, p. 8.

35 Celant, Germano: “L’anthropomorphisme de Charles Simonds” en Abadie: *op. cit.*, p. 24. Cf. también: “En realidad estoy construyendo un pequeño mundo mío, permitiendo que parte de mí se haga un lugar donde estar” (Lippard: *op. cit.*, p. 36–39).

36 Y también un presentimiento de, entre otros paradigmas coetáneos de avant-garde, *House* (1993) de Rachel Whiteread.

37 Heidegger, Martin: “Letter on Humanism” [1947] en Heidegger: *op. cit.*, p. 219. Asimismo, Heidegger recalca la fragilidad y transitoriedad de nuestra morada en la tierra.

38 Celant: *op. cit.*, p. 21.

39 Greene, Bryan: “Their Extravagant Smallness” en Danielson, Dennis R.: *The Book of the Cosmos: Imagining the Universe from Heraclitus to Hawking*. Perseus Publishing, Cambridge (MA) 2000, p. 508.

40 Citado en Castle, Ted: *op. cit.*, p. 98.

41 Heráclito: *op. cit.*, p. 9. Heidegger triangula la noción: “La tierra es el lugar del escondite, de habitación santificada” (según Steiner, George: *Heidegger*. Fontana/Collins, Glasgow 1978, p. 129).

The conjunction of mind and matter anticipates my conclusion. From Heraclitus to Freud, thence Heidegger and beyond (Sartre is one natural successor in this genealogy), the secrets locked in the recesses of the mind have been conflated with human anxiety at unravelling greater secrets, pre-eminently that of the cosmos. A historian of science succinctly phrases the lure of this enigma: “Cosmology has the ability to grab hold of us at a deep, visceral level because an understanding of how things began feels—at least to some—like the closest we may ever come to understanding *why* things began.”³⁹ For Simonds, this big “why” is unconscious: “The forces of life from the point of view of organisms in time relative to the environment are not conscious.”⁴⁰ In other words, “Things keep their secrets”.⁴¹

The startling change in Simonds’s production around 1990 reciprocates his scrutiny of the secrets of things. At a personal level, a subconscious trauma concerning his father evidently influenced the direction of these new departures.⁴² On a broader front, the closer the substance of existence is examined, the more aware we become of its potential for entropy, decay and transmutation. An earlier artistic instance of this phenomenon will suffice. Max Ernst in his “Forests” contrived a standpoint that, as Simonds’s often does, interweaves the very distant (the solar discs) with the very close-up (the infrastructure of the forest). The outcome is a *horror vacui* obsessed with materiality as Ernst’s *grattage* technique erodes the differences between animal, vegetal and mineral forces.⁴³ A larger order coexists with the minutiae of decay.

As Midas Dekkers observes in his study of the metaphysics of decay, *The Way of All Flesh*, this ostensibly repulsive predicament in fact constitutes a vital step on the stairway of existence. While the grand design—of buildings, bodies and providence—may look immutable, the smallest organisms are, *sub specie aeternitatis*, forever nibbling away at its edges.⁴⁴ Horror can be the undertow of uplift. Although the reduction of mental energy to gestural marks in Simonds’s torqued *Head* (1991)—midway between satyr and scatology—may defer to Pollock’s black-and-white pourings, where formless splurges effloresce into recognizable features, Simonds’s latest creations exude the strange volatility of fractal geometry: a momentary poise between random disarray and some secret telluric plot. *Wall Dwelling* (1999) and similar roving sculptural glimpses compress the mind’s emotions into stark fragments that unwind through time and, at the last, our own consciousness:

“O the mind, mind has mountains, cliffs of fall,
Frightful, sheer, no man fathomed. Hold them cheap
May who ne’er hung there. Nor does long our small
Durance deal with that steep or deep.”⁴⁵

39 Greene, Bryan: “Their Extravagant Smallness” in Danielson, Dennis R.: *The Book of the Cosmos: Imagining the Universe from Heraditus to Hawking*. Perseus Publishing, Cambridge MA 2000, p. 508.

40 Quoted in Castle, Ted: *op. cit.*, p. 98.

41 Heraclitus, *op. cit.*, p. 9. Heidegger triangulates the notion: “The earth is the locale of concealment, of sanctified in-habitation” (according to Steiner, George: *Heidegger*. Fontana/Collins, Glasgow 1978, p. 129).

42 Beardsley [1995], *op. cit.*, p. 95.

43 Simonds [1975], *op. cit.*: “The past formed a tremendous net on which their lives travelled; or it was like a dark forest into which there were many paths.”

44 Dekkers, Midas: *The Way of All Flesh: A Celebration of Decay*, transl. Sherry Marx-Macdonald. Harvill Press, London 2000.

45 Hopkins, Gerard Manley: “No worst, there is none” [c. 1885].

El sorprendente cambio ocurrido en la producción de Simonds alrededor de 1990 corresponde a su escrutinio de los secretos de las cosas. A nivel personal, un trauma subconsciente respecto a su padre influyó en la dirección de estas nuevas orientaciones.⁴² En un frente más amplio, cuanto más cerca esté la sustancia de existencia que se examina, tanto más conscientes nos volvemos de su potencial para la entropía, la degradación y la transmutación. Un ejemplo artístico anterior de este fenómeno será suficiente. Max Ernst en sus *Forests* (Bosques) ideó un punto de vista que, como suele ocurrir con los de Simonds, entreteje lo muy distante (los discos solares) con lo muy cercano (la infraestructura del bosque). El resultado es un horror al vacío obsesionado con la materialidad conforme la técnica del *grattage* de Ernst erosiona las diferencias entre las fuerzas animales, vegetales y minerales.⁴³ Coexiste un orden mayor con las minucias de la degradación progresiva.

Midas Dekkers observa en su estudio sobre la metafísica de la degradación, *The Way of All Flesh*, que este predicamento repulsivo y ostensible constituye, de hecho, un peldaño vital en la escalera de la existencia. Mientras el diseño grandioso —de edificios, cuerpos y providencia— puede parecer inmutable, los organismos más pequeños están siempre, *sub specie aeternitatis*, royendo sus bordes.⁴⁴ El horror puede ser la contracorriente de la elevación. Aunque la reducción de la energía mental a marcas gestuales en la pieza torcida *Head* (1991) —a medio camino entre la sátira y la escatología— puede remitirse a los derrames en blanco y negro de Pollock, donde manchas sin forma florecen en rasgos reconocibles, las últimas creaciones de Simonds exudan la extraña volatilidad de la geometría fractal: un equilibrio momentáneo entre el desorden fortuito y una especie de complot secreto telúrico. *Wall Dwelling* (Morada de muro, 1999) y otras errantes vislumbres escultóricas similares comprimen las emociones de la mente en fragmentos rígidos que se desenroscan a través del tiempo y, por último, en nuestra propia conciencia:

“Oh, la mente, la mente encierra profundos acantilados donde perdernos,
Aterradores, abismales, hombre alguno puede abarcarlos. Quizá los desdeñe
Quien nunca se haya asomado a ellos. Tampoco basta nuestro fugaz empeño
Para contemplar por largo tiempo tales insondables despeñaderos”⁴⁵

42 Beardsley (1995) *op. cit.*, p. 95.

43 Simonds: *op. cit.* (1978). “El pasado formaba una red tremenda por la cual viajaban sus vidas o era como un bosque oscuro en el cual había muchos caminos”.

44 Dekkers, Midas: *The Way of All Flesh: A Celebration of Decay*, trad. Sherry Marx-Macdonald. Harvill Press, Londres 2000.

45 Hopkins, Gerald Manley: “Nada peor, no hay nada” (ca. 1885).

Cracking
Lucy Lippard

From this cave. Over this hill. Through this valley. The people came this way. When did they come? Then. When do they come? Now. These two. One looking east and the other west. One wanting to dig not deep enough. The other wanting to dig too deep.

March 19: My first impression was of a dusty distant untouched space. Red, a burning, sterile red, rejecting green. The land rolling here, twisted there into a cone or mound, pressed here into itself leaving a gaping aperture, a cracked dry lakebed, traces of geometry, or rising there into a mountain range that never seems near.

As I walked with my eyes, inwards, a delicate dusting of green became apparent—more like moss than grass, not covering the red mounds and flats but mottling them, as passing clouds will shadow the land on a sunny day. Is it so far away, or so close—that it demands a special focus, a foreign lens?

Try to remember that most of the evidence has vanished. All we will find is the accidentally durable. We are working with bare bones. Working in a void. It is our responsibility never to overstep the facts.

On the contrary. Our responsibility is to breathe life into the facts, to flesh the bones, to fit the shards together, constantly to transcend the facts, expand the remains with our own lives. But I don't know this, yet.

Lucy Lippard, New York 1937, is a former art critic for *Art in America*, *The Village Voice* and *Z* magazine, and the author of 18 books on subjects ranging from Pop Art to Native American art. Her theorizing reaches into all realms of art; her texts offer new ways to understand the social and political impulses that create art, and which art in turn creates. As one of the earliest feminists, she brought the aesthetic, economic, material and practical concerns of women as artists into the art-historical dialogue.

March 20: I am accused of being a colonialist. Archeology should be the opposite of colonialization. It should be the process of reseeded, restoring to life the myths and values of a lost society, rather than of smothering them with one's own civilization. But do we ever escape our own? X sees the past as childish and underdeveloped in comparison to current "advances". I see the past as a means of understanding why our society is *not* progressing. Perhaps the truth lies in the interstices but X is embarrassed by speculation and prefers to look the other way when I poke my finger into crevices. Instead of making mysteries mundane, instead of using this limitation to reinforce our own severely limited mythology, shouldn't we use it to open things up? To stimulate our imaginations about the future?

Desde esta cueva. Por encima de esta colina. A través de este valle. La gente llegó por aquí. ¿Cuándo llegaron? Entonces. ¿Cuándo llegan? Ahora. Estos dos. Uno mirando al este y el otro, al oeste. Uno no queriendo cavar suficientemente profundo. El otro queriendo cavar demasiado profundo.

19 de marzo: Mi primera impresión fue la de un espacio polvoriento, lejano e intacto. Rojo, un rojo ardiente, estéril, repeliendo el verde. La tierra rodando aquí, allí retorcida en un cono o montículo; presionada, aquí, sobre sí misma, dejando una abertura extensa, un seco y agrietado lecho lacustre, rastros de la geometría, o elevándose, allí, en una cadena montañosa que nunca parece cercana.

Mientras recorría con mis ojos, para mis adentros, un delicado y polvoriento verde se hizo aparente, era más bien musgo que hierba; y no cubría los montículos rojos y las llanuras, sino que los moteaba, como las nubes pasajeras que, en un día soleado, hacen sombras en la tierra. ¿Está tan lejano, o tan cercano, que requiere un foco especial, una lente desconocida?

Intenta acordarte que la mayoría de las evidencias se han desvanecido. Todo lo que encontraremos es lo casualmente duradero. Estamos trabajando con huesos desnudos. Trabajando en un vacío. Nunca adelantarnos a los hechos es nuestra responsabilidad.

Antes bien, nuestra responsabilidad es insuflar vida a los hechos, darle carne a los huesos, encajar los fragmentos, trascender constantemente los hechos; expandir con nuestras propias vidas aquello que ha quedado. Pero yo esto no lo sé, todavía.

20 de marzo: Se me acusa de ser una colonialista. La arqueología debería ser lo contrario de la colonización. Debería ser el proceso de resembrar, de restaurar a la vida los mitos y valores de una sociedad perdida, antes que sofocarlos con la civilización propia. ¿Pero acaso nos escapamos alguna vez de lo propio? X ve el pasado como algo inmaduro y

Lucy Lippard, Nueva York 1937, ha sido crítico de arte de las revistas *Art in América*, *The Village voice* y *Z*, y es la autora de 18 libros sobre temas que van desde el Pop art al arte indígena norteamericano. Su pensamiento explora todos los campos del arte, y sus textos ofrecen nuevas formas de comprender los impulsos sociales y políticos que crean el arte y que el arte crea a su vez. Como una de las primeras feministas, introdujo las preocupaciones estéticas, económicas, materiales y prácticas de las mujeres artistas en el diálogo de la historia del arte.

It is a strangely lifeless landscape, except for the butterflies. They come in swarms at dusk—blue and violet and white and jade—all the cool colors forgotten here. They seem to be sucking the life from the hot little flowers that straggle from cracks in the rocks and line the sandy ditches. Yet the flowers, closing at the end of the day just when they might attract some moisture, will open up again at the touch of a butterfly’s wings and stay open after contact, so they do indeed catch some dew. Those unvisited wilt visibly as the sun plunges behind the mountain. The butterflies live in the caves, those peaked slits in the rock where people once lived too. The last thing we see on a moonless night is a thin ghostly trail disappearing into the darkest reaches.

There are no snakes here.

March 21: The surveys are completed, the long long walks over every inch of this harsh but intimate terrain sadly come to an end. Today we begin to dig, halting for occasional dust storms. The climate must once have been very different, for we have found a layer of lush vegetation, still damp, apparently picked and used as a layer in the foundations of whatever structure this is we have found—for symbolic rather than for functional reasons?

Some sort of ritual seems to have taken place here. Look, the ground is turned and tossed and trodden as though dances had been danced on the wet earth. And that avenue—there—leading into the hill ...

Nonsense. That is only the path to the well. And your “dance floor”—why, that is where they threshed their wheat. And that structure—a barracks, no doubt.

A home, at least.

The earthworks are obviously animal pounds.

Generations of labor, over a million man-hours to build an animal pound? Where were the animals kept in the meantime?

That vegetation is garbage. The tower is part of a system of military defenses.

A one-sided watchtower with no view to the other side? Garbage? Those twisted strands radiating from a central knot? No! You’re depriving them of their real lives.

March 22: The paths, the touches begin to emerge. This is not a barren and unloved landscape but a collaboration with roots deeper in the past than we dare consider. A collaboration born of itself and continuing today. A collaboration

subdesarrollado en comparación con los “avances” actuales. Yo veo el pasado como un medio de comprender por qué nuestra sociedad *no* está progresando. Quizás la verdad yace en los intersticios; pero a X le avergüenza la especulación y prefiere mirar hacia otro lado cuando pongo el dedo en la llaga. En vez de hacer mundanos los misterios, en vez de usar esta limitación para reforzar nuestra propia mitología gravemente limitada, ¿no deberíamos usarla para revelar cosas?, ¿para estimular nuestra imaginación sobre el futuro?

Es un paisaje extrañamente sin vida, excepto por las mariposas. Vienen en enjambres al atardecer: azules y violetas, blancas y color jade, y de todos los colores fabulosos que aquí se han omitido. Parecen estar succionando la vida de las pequeñas flores calientes que se extienden, desde las grietas, en las rocas y revisten las zanjas arenosas. Aunque las flores se cierran al final del día, justo cuando podrían atraer algo de humedad, se abrirán de nuevo con el roce de las alas de una mariposa y permanecerán abiertas tras el contacto; y así, en efecto, lograrán atrapar algo de rocío. Aquellas que no son visitadas se marchitan visiblemente, mientras el sol descende detrás de la montaña. Las mariposas viven en las cuevas, esas hendiduras puntiagudas en las rocas donde la gente una vez también vivió. Lo último que vemos en una noche sin luna es una fina estela fantasmagórica perdiéndose en las zonas más oscuras.

Aquí no hay serpientes.

21 de marzo: Los reconocimientos se han completado; las largas, largas caminatas sobre cada pulgada de este terreno duro, pero íntimo, tristemente llegan a su fin. Hoy comenzamos a cavar, con interrupciones debido a las ocasionales tormentas de polvo. En su día, el clima debió haber sido muy diferente; pues hemos encontrado una capa de vegetación exuberante todavía húmeda, aparentemente recogida y usada como una capa en los cimientos de lo que quiera que sea esta estructura que hemos encontrado, ¿para asuntos simbólicos más que funcionales?

Parece ser que aquí ha tenido lugar algún tipo de ritual. Mira, el terreno está como arremolinado y revuelto, y apisonado, como si se hubiesen bailado danzas sobre la tierra húmeda. Y esa avenida –allí– que conduce hacia la colina...

Disparates. Eso es sólo el camino hacia el pozo. Y tu “pista de baile”, por qué, eso es donde trillaban el trigo. Y esa estructura, sin duda barracones.

Una casa, al menos.

Los terraplenes son claramente corrales de animales.

¿Generaciones de mano de obra, más de un millón de horas humanas, para construir un corral?, ¿dónde se guardaban los animales mientras tanto?

of which I am suddenly a part. People have risen from, been nurtured by, worshipped, gradually and respectfully altered every inch of these red contours. Who? What people? Why?

It must be spring. More light is shed on our labor. I hear drumming underground and we make premature contact with the green shoots among the buried bricks.

March 25: X insists that it is a road we have found, but he cannot explain the double-tiered structure, the enclosures—in short, the *rooms* that form the road.

March 26: Today our “road dwelling” branched off to the east and west after a sharp curve in its direct if serpentine meander. Here and there alongside, inexplicable changes occur in the landscape—groups of cairns, notched hills and curious eroded cones with cleft summits, some surrounded by stone circles, others by a paved triangular court. X continues to expect a “palace” at the end of this “royal road”. He says the partitioned areas were market stalls, I very much doubt this. We are being led on a journey across the land and it is not a hierarchal journey, not a journey up, but out.

March 28: Last night, walking in the moonlight between the crumbling walls we have disinterred, I had the most extraordinary sense of an attempted communication. Like the beginnings of a dream lying in a dense mist. I can describe nothing at all about this feeling. The barriers lie in my own mind. Something of great value is hidden here.

March 31: The east branch has simply stopped. Or rather it has descended into the earth near three small truncated ziggurats. Under them we found charcoal deposits and a curious collection of shards with brief inscriptions. They are not something broken; they are parts that have yet to come together. One is triangular in form, the picture running off the apex. Another, found beneath the largest tower, is almost square, and blank. Another, circular, has a single pictograph—a seedlike oval shape—at its center. Others are tiny facets, sharp-edged commas and exclamations, polygons with corners missing, portraits, tendrils, spirals, overlaid circles, bricks with which to build a vocabulary. Around the ziggurats is a field of upright snakes—I mean stakes—buried deep in the ground. These appear as the dwelling-road disappears. We return to the fork tomorrow to begin work on the west branch.

April 14: I dreamt I was walking along a road paved with bricks. I started out alone and then was joined by shadowy figures whom I recognized as my family. After what seemed a very long time, months, perhaps, or even years we saw another small group coming across from the mountain and they joined us. The dream continued like this for what seemed an interminable duration. Nothing happened. We passed mounds and curling hilltops and towers and courtyards and ruins

Esa vegetación es basura. La torre es parte de un sistema de defensas militares.

¿Una atalaya con un solo lado, sin vista hacia la otra parte?, ¿basura?, ¿esos hilos entrelazados saliendo de un nudo central? ¡No! Tú les estás privando de sus vidas reales.

22 de marzo: Las sendas, los matices comienzan a emerger. Esto no es un paisaje árido y despreciado sino una colaboración con las raíces, más arraigada en el pasado de lo que nos atreviéramos a considerar. Una colaboración nacida de sí misma, y que continúa hoy en día. Una colaboración de la cual, de repente, formo parte. La gente ha surgido de ella, ha sido nutrida por ella, ha adorado y alterado, gradual y respetuosamente, cada pulgada de estos contornos rojos. ¿Quién?, ¿qué gente?, ¿por qué?

Debe ser primavera. Sobre nuestro trabajo se arroja más luz. Escucho un latir subterráneo, y hacemos un contacto prematuro con los brotes verdes que surgen de entre los ladrillos enterrados.

25 de marzo: X insiste en que lo que hemos encontrado es un camino; pero no puede dar explicación a la estructura de dos niveles, a los cercados –resumiendo, a las *habitaciones* que forman el camino–.

26 de marzo: Hoy nuestra “morada-camino” se bifurca hacia el este y hacia el oeste, después de una curva cerrada en su divagar directo y, sin embargo, serpenteante. Aquí y allá, a los lados, ocurren cambios inexplicables en el paisaje –grupos de mojones de piedras apiladas, colinas melladas y curiosos conos erosionados, con cimas agrietadas, algunos rodeados por círculos de piedras, otros por una área triangular pavimentada–. X sigue esperando encontrar un “palacio” al final de este “camino regio”. Dice que las áreas compartimentadas fueron puestos de mercado. Yo dudo mucho de que esto fuera así. Estamos siendo conducidos en un viaje a través del terreno, y no es un viaje jerárquico, no es un viaje hacia arriba, sino hacia fuera.

28 de marzo: La pasada noche, paseando a la luz de la luna entre los muros desmoronados que hemos desenterrado, tuve la más extraordinaria sensación de un intento de comunicación. Como los comienzos de un sueño yaciendo en una densa bruma. No puedo describir absolutamente nada sobre esta sensación. Las barreras se encuentran en mi propia mente. Algo de gran valor se esconde aquí.

31 de marzo: El ramal del este simplemente se ha interrumpido. O mejor dicho, ha descendido hacia el interior de la tierra junto a tres pequeños zigurats truncados. Bajo ellos encontramos depósitos de carbón y una curiosa colección de



Dwelling (Morada) (detalle), en 112 Greene Street, Nueva York, 1971
Dwelling (detail), at 112 Greene Street, New York, 1971

like exaggerated, almost nightmarish versions of the landforms in this place. Individuals and groups of individuals joined the procession, fell away from it or grouped differently so that we were a constantly changing number of units flowing forwards and at times branching out, like cells in some unknown organism. Our movements seemed predetermined but in no way unnatural. I was not aware of myself except as a part of this whole. This whole, which surrounded me with warm flesh, had some tale to tell. But either I was not told or I cannot remember what the message was.

fragmentos de piezas de barro con breves inscripciones. No son de algo que se ha roto, son fragmentos que están aún por unir. Uno es de forma triangular, con el dibujo saliéndose del ápice. Otro, encontrado debajo de la torre más grande, es casi cuadrado y está en blanco. Otro, redondo, tiene un único pictograma –una forma ovalada semejante a una semilla– en el centro. Otros son pequeñas facetas, comas y signos de exclamación de bordes puntiagudos, polígonos a los que les faltan esquinas, retratos, zarcillos, espirales, círculos superpuestos; ladrillos con los que construir un vocabulario. Alrededor de los zigurats hay un campo de serpientes en posición vertical –quiero decir estacas– clavadas profundamente en el suelo. Éstas aparecen mientras la “morada-camino” desaparece. Regresaremos a la bifurcación mañana para comenzar a trabajar en el ramal oeste.

14 de abril: Soñé que estaba andando a lo largo de un camino pavimentado con ladrillos. Comencé sola y luego se me unieron figuras indefinidas a quienes reconocí como mi familia. Después de lo que pareció un tiempo muy largo, meses quizás, o incluso años, vimos otro grupo pequeño que venía hacia nosotros procedente de la montaña, y se nos unió. El sueño continuó de esta manera, haciéndose interminable. No ocurrió nada. Pasamos montículos y cimas de colinas encrespadas, y torres, y patios, y ruinas que eran como versiones exageradas y casi de pesadilla de las formas de la tierra en este lugar. Individuos y grupos de individuos se unían a la procesión, la abandonaban o se agrupaban de forma diferente; por lo que éramos un número de unidades en constante cambio, fluyendo hacia delante y, por momentos, desplegándonos como células en algún organismo desconocido. Nuestros movimientos parecían predeterminados, pero de ninguna manera antinaturales. Yo no era consciente de mí misma salvo como parte de este todo. Este todo, que me rodeaba con calidez corporal, tenía una historia que contar. Mas no me fue contada o no puedo recordar el mensaje que me quería transmitir.

18 de abril: Algunas de estas interminables colinas ondulantes son de fabricación humana. ¿Cuál la razón de construir más colinas en una zona tan montuosa?

Existe una inquietante aura de eternidad sobre este lugar. Y al mismo tiempo una sensación casi frenética de compresión. Nuestras excavaciones no ofrecen el tipo de estrato que esperábamos. Es como si se hubiesen comprimido eones en años, ontogenia y filogenia mezcladas.

¿Explicaría eso esta necesidad de introducir líneas nuevas, con rectitud, a través de ruinas más benévolas del pasado que más tarde sobreamplió los puntos de vista y enterró el futuro?, ¿explicaría eso esta pasión por construir, abandonar, reocupar, como si estuviesen intentando repetir todas las formas naturales conocidas en su lapso de vida?

¡Oh! La agonía de ser incapaz de comunicar, de sentir sin saber. Me he sentado aquí; tamizo el polvo rojo a través de mis dedos y lo soplo sobre mi página. Hemos convertido la naturaleza en clichés, en cuentos de hadas, y finalmente en

April 18: Some of these endless undulating hills are human-made. Why in such hilly country construct more hills?

There is a haunting aura of timelessness about this place. And at the same time an almost frantic sense of compression. Our excavations do not offer the kind of strata we expected. It is as though eons have been pressed into years, ontogeny and phylogeny mingled.

Would that explain this need to thrust new, straight lines through gentler ruins of the past which later overgrew the angles and interred the future? Would that explain this passion for building, abandoning, re-inhabiting, as though they were trying to repeat all known natural forms in their life span?

Oh! The agony of being unable to communicate, of sensing without knowing. I sit here sifting the red dust through my fingers and blowing it across my page. We have turned nature into cliches, fairy tales, and finally a Great Mystery so that by now we see better with instruments and camera lenses than we do with our own bodies.

April 21: Wandering today on one of our more random than intended ways toward camp among the foothills of the mountain, just above, but invisible from the last of the straight towered road, we glimpsed the entrance to a natural cavern. Glimpsed it only, as it is hidden behind two dome-shaped hills. The faintest traces of a path paved with water-rounded stones led up the slope. We turned away.

April 27: Last night I dreamt I was standing in the quarry below the mountain. As I watched, the granite blocks above separated, and in the crevasses appeared hundreds of tiny flatroofed houses and a networks of paths leading among the cliffs to circular enclosures and brick-domed hills and strange tumescent knolls and orchards of dead trees. Then I was walking on those paths. I came to the arched mouth of a cave that seemed to lead inside the mountain. Without fear, I entered and followed, joining a long procession—that same body now so persistently invading all my dreams. Eventually the tunnel opened out into a huge bowl-shaped valley dotted by fires through which the procession walked and leapt and cavorted. No one was burned. Each fire was reflected in a rippling blue-green sky, as though we danced underwater, or between two layers of an element that was neither earth nor air nor water but all three combined.

The invisible energies of the universe came together in a coil and formed a serpent, a spiral from which the waters burst. Then the serpent stretched full length, yearning for the opposite directions, and the horizons were born. Then it thrust the firm fat pulsing part of itself into the warm wet open part of itself and the cycles began. Our god is a goddess and our goddess is a god. The first offspring was the earth mother. Seething in eagerness, she pushed up from under her boundaryless mass of mud a brown man, her son and her lover, who, like his mother, had bones of rock and flesh of soil and blood of streams and hair of growing things. In the ecstasy of birth,



*Landscape<-->Body<-->Dwelling (Paisaje<-->Cuerpo<-->Morada),
en Niagara Gorge, Nueva York, 1974*

un Gran Misterio; y así hemos llegado a un punto en el que vemos mejor con instrumentos y lentes de cámara que con nuestros propios cuerpos.

21 de abril: Deambulando hoy por uno de nuestros caminos, más fortuitos que intencionados, hacia el campamento, entre las estribaciones de la montaña, justo arriba, pero invisible desde el extremo del recto y torreado camino, vislumbramos la entrada a una caverna natural. Sólo la vislumbramos, ya que está escondida tras dos colinas en forma de cúpula. Los rastros más tenues de un sendero, pavimentado con piedras redondeadas por el agua, conducían cuesta arriba. Dimos media vuelta.



Landscape<->Body<->Dwelling
(Paisaje<->Cuerpo<->Morada), 1972

which was also their first mating, the son tossed, thrashed, squirmed and writhed with the great soft body of his mother. Monuments to this great event remain in all the hills and caves and valleys where we live today.

What? Who's there? Come back! Why is this not a dream?

May 1: We have discovered a field of apparently ritual cairns—coneshaped, finely constructed of stone like the walls of the buildings. They are perched on a ledge over the riverbed near the ravine where the great falls was. Some are immense and some are only a few inches high. X says the disparity in size has to do with the importance of the people buried there. The tall ones are for kings and the tiny ones for women and children. The fact we have found no burials

27 de abril: La pasada noche soñé que me encontraba de pie en la cantera bajo la montaña. Mientras observaba, los bloques de granito de arriba se separaban, y en las grietas profundas aparecieron cientos de diminutas casas de tejados planos y una red de caminos que conducían, por entre los riscos, hacia recintos circulares y redondeadas colinas de ladrillo, hacia extraños cerros tumescentes y huertos de árboles frutales muertos. Luego yo estaba caminando por esos senderos. Llegué a la boca en arco de una cueva que parecía conducir al interior de la montaña. Entré sin miedo, y seguí uniéndome a una larga procesión —ese mismo cuerpo ahora invadiendo tan persistentemente todos mis sueños—. Al fin el túnel se abrió en un gigantesco valle en forma de cuenco, salpicado por fuegos a través de los cuales la procesión caminaba, y saltaba, y brincaba. Nadie se quemaba. Cada fuego se reflejaba en un ondulante cielo azul verdoso; era como si bailáramos bajo el agua, o entre dos capas de un elemento que no era ni tierra ni aire ni agua, sino una combinación de los mismos.

Las energías invisibles del universo se juntaban en un anillo y formaban una serpiente, una espiral desde la que explotaba el agua. Luego la serpiente se estiraba todo lo larga que era, ansiando las direcciones opuestas, y así nacieron los horizontes. Después introdujo la firme y abultada parte latiente de sí misma dentro de la cálida y húmeda parte abierta de sí misma, y los ciclos comenzaron. Nuestro dios es una diosa y nuestra diosa un dios. La primera descendencia fue la madre tierra. Hirviendo de impaciencia, empujó hacia arriba, desde abajo su masa ilimitada de barro, a un hombre marrón, su hijo y su amante, quien, como su madre, tenía huesos de roca y carne de tierra, sangre de corrientes y pelo de cosas que crecen de la tierra. En el éxtasis del nacimiento, que fue además su primer apareamiento, el hijo se sacudió, se revolcó, se retorció y se contorsionó con el gran cuerpo suave de su madre. Monumentos a este gran evento permanecen en todas las colinas, cuevas y valles donde hoy vivimos.

¿Qué?, ¿quién está ahí?, ¡regresa! ¿Por qué no es esto un sueño?

1 de mayo: Hemos descubierto un campo de mojones de piedras apiladas, aparentemente rituales, en forma de conos delicadamente contruidos como los muros de las construcciones. Están encaramados en un saliente sobre el lecho del río, cerca del barranco donde se encontraban las grandes cataratas. Algunos son inmensos, y otros apenas alcanzan unas pocas pulgadas de altura. Dice X que la disparidad de su tamaño tiene que ver con la importancia de la gente allí enterrada. Los altos son para reyes y los pequeños, para mujeres y niños. El hecho de no haber encontrado enterramientos, él lo atribuye a los ladrones de tumbas y al alto contenido ácido del suelo. Yo cuestiono. ¿No podrían ser un tributo a la igualdad de grandes y pequeños?, ¿un recordatorio de cómo el tiempo erosiona las construcciones más grandes y de cómo, simultáneamente, las semillas más pequeñas están creciendo?

Ninguno de nosotros ha mencionado el agujero, la caverna en la montaña. También puede ser que no la hayamos visto.

he attributes to grave robbers and high acid content of the soil. I wonder. Couldn't they be a tribute to the equality of great and small? A reminder of how time erodes the greatest erections and how, simultaneously, the tiniest seeds are growing?

Neither of us has mentioned the hole, the cavern in the mountain. We might as well not have seen it.

There is no right size here. I seem to be twins. I shrink and stretch as we continue working. Sometimes smallness is intimacy, enterable and sometimes it is threatening in its insistent distance. Inside and outside are states of mind. Small places can be discovered. Large places impose themselves. Who are we to say large and small? To judge the scale of another culture or even the life or view of another person? Where we come from people prefer to feel large. I am trying to learn to be small here.

May 11: There is a strangely sexual aspect to this work. We kneel all day like children on the beach, with our faces close to our excavations, caressing them with tiny instruments. The minutiae, the tedium of tininess. The slow brushing away of veils of dust. The tense, unbearably drawn-out exploration of the unknown, the coming climax of the find.

May 30: It is difficult to reconcile the sharp-edged triangular pavements with the curving paths of the "older" landscapes on which they are superimposed. I have to agree with X that the rectangular ramps and towers had some other than ceremonial function. They look very business-like, even menacing. The same psyche surely produced the armored mounds, bristling with protrusions, yet the data suggests that they co-existed with the soft, meandering forms. Two warring cults? Cliffdwellers and herder-farmers? Or factions of the same? Invaders? Warriors, philosophers or scientists? Merchant-artists or astronomer priests? Class struggle? Why did they hide from the people the sacred places and the secrets of their past? What was imprisoned in those strange towers with the channeled tops? What slid down those ramps, flowed through those gutters? Water? Molten metal? Blood?

June 21: It must be summer. The hot wind would have shifted the grasses and creatures would have been busy beneath the leaves.

I dreamed a brown man giving birth in pink and yellow mountains farther away than he. I dreamed a brown man giving birth on a rock in the sea and the waves leapt behind him as he touched his progeny. I dreamed a brown man giving birth by a white river hiding its filth. I dreamed brown man giving birth among the stone cones over the whirlpool. I dreamed a brown man giving birth in the deep pine woods and his children were not mine.

X has refused to include in our reports my speculations concerning the uses of the ritual places.



Growth House (La casa que crece) (detalle),
en Artpark Lewiston, Nueva York, 1975
Growth House (detail), at Artpark Lewiston, New York, 1975

Aquí no hay tamaño correcto. Me parece ser gemelos. Me encojo y me estiro mientras continuamos trabajando. Algunas veces la pequeñez es intimidad, penetrable, y algunas veces es amenazadora en su insistente distancia. El interior y el exterior son estados de la mente. Los lugares pequeños se pueden descubrir. Los lugares grandes se imponen por sí mismos. ¿Quiénes somos nosotros para decir grande o pequeño?, ¿para juzgar la escala de otra cultura o incluso la vida u opinión de otra persona? Del lugar de donde nosotros venimos la gente prefiere sentir en grande. Aquí yo estoy intentando aprender a ser pequeña.

July 2: How to explain the discrepancy in the size of the building units? From grains of sand to tiny bricks to massive five-ton blocks of granite, they are employed interchangeably. What foreign sense of scale pervades this place? When we photograph the ruins, involuntary metamorphoses respond. Structures that are perceptually large shrink and rest daintily in the landscape when recalled in two dimensions, while modest cones and domes and stake forests, a single brick, can swell to intimidating statures. Our measures—the best that modern technology has to offer—seem to follow some other law than that by which they were manufactured, and when introduced for scientific scale they play tricks on the lens and the viewer. A maddening place. Where nothing is the same from day to day and nothing ever changes. It is any wonder we become disoriented, embittered, enraptured?

July 13: On the straight road today from the fire towers to the circle city we did not look to our left. X walked ahead. I looked and saw nothing. Perhaps the mouth of the cavern is hidden again behind the two round hills. But I noticed for the first time a stream of water cutting a new channel in the bald eroded earth between them. I made a ball of the mud and rolled it between my palms until it was a long thin coil, warm from my flesh.

July 19: No dreams for a week now. I feel cut off, abandoned. I cannot find the key to their movements. And movement is the key to their culture.

But not the placid and predictable nomadism X is trying to impose on all this contradictory evidence. The patterns of their travel, reflected in their architecture and their sculptured landscape, are tied to some greater design that is hidden from us. Does that pattern recapitulate social decay in the life of the individual? All journeys are circular. They knew this. So their various migrations—up, down, across, in a line, in a spiral, in concentric circles, in a maze, in the hodgepodge of a city more like ours, in a ritual garden—all took place within a greater circle whose periphery is transformative, boundary without boundaries. Is that it? Your answers are so faint, so bound in layers too.

Did the people move slowly into the land? Living first in its natural orifices, worshipping the body as it lay?

Then more self-consciously did they pay homage from huts still camouflaged beginning to help meanings emerge from earthly forms?

Did the “fast life” replace the “slow life” after the cataclysm? After the earthquakes, after the geysers blew holes through the breasts of the land?

Did it stem from a desire to live the people’s entire history every year? To overlay the growth cycle and double up on time?

11 de mayo: Hay un aspecto extrañamente sexual en este trabajo. Estamos todo el día de rodillas, como niños en la playa, con nuestras caras junto a nuestras excavaciones, acariciándolas con pequeños instrumentos. Las minucias, el tedio de lo diminuto. El lento cepillar y quitar los velos de polvo. La tensa, la insoportable exploración de lo desconocido que se alarga, el clímax próximo del hallazgo.

30 de mayo: Es difícil conciliar los pavimentos triangulares de bordes puntiagudos con los senderos curvos de los paisajes “más antiguos” sobre los que están superpuestos. Tengo que estar de acuerdo con X en que las rampas y las torres tuvieron otras funciones además de la ceremonial. Tienen un aspecto muy metódico, incluso amenazador. La misma psique seguramente produjo los montículos acorazados, llenos de protuberancias; no obstante los datos sugieren que coexistieron con las formas suaves, ondulantes. ¿Dos cultos en conflicto?, ¿habitantes de los riscos y pastores-granjeros?, ¿o facciones de los mismos?; ¿invasores?, ¿guerreros, filósofos o científicos?, ¿artistas mercantes o sacerdotes astrónomos?; ¿lucha de clases? ¿Por qué ocultaron de la gente los lugares sagrados y los secretos de su pasado? ¿Qué estaba aprisionado en esas extrañas torres con las partes altas acanaladas?, ¿qué se deslizaba hacia abajo por esas rampas, qué fluía a través de esos canalones? ¿Agua?, ¿metal fundido?, ¿sangre?

Debe ser verano. El viento caliente habría movido las hierbas y las criaturas habrían estado ocupadas bajo las hojas.

21 de junio: Soñé un hombre marrón dando a luz en unas montañas rosas y amarillas que estaban más lejos que él. Soñé un hombre marrón dando a luz sobre una roca en el mar, y las olas saltaban detrás suyo mientras él tocaba a su progenie. Soñé un hombre marrón dando a luz junto a un río blanco que escondía su inmundicia. Soñé un hombre marrón dando a luz entre los conos de piedras sobre el remolino. Soñé un hombre marrón dando a luz en los densos bosques de pinos, y sus niños no eran hijos míos.

X ha rehusado incluir en nuestros informes mis especulaciones concernientes a los usos de los lugares rituales.

2 de julio: ¿Cómo explicar la discrepancia de tamaños de las unidades de las construcciones? Granos de arena, pequeños ladrillos o enormes bloques de granito de cinco toneladas son utilizados de manera intercambiable. ¿Qué extraño sentido de la escala impregna este lugar? Cuando fotografiamos las ruinas, metamorfosis involuntarias nos responden. Las estructuras que son ostensiblemente grandes se encogen y descansan delicadamente en el paisaje cuando son transpuestas en dos dimensiones, mientras que modestos conos y cúpulas y bosques de estacas, un simple ladrillo, pueden agrandarse a tallas intimidantes. Nuestras medidas –lo mejor que la tecnología moderna tiene para ofrecer– parecen seguir un tipo de ley distinta de aquella para la cual fueron manufacturadas, y cuando se presentan



Circles and Towers Growing no. 5
(Círculos y torres creciendo n° 5), 1978

Did it end because the snakes and their travelling followers disappeared and eventually the pace became so fast it merged again into original chaos?

July 23: X says I am obsessed. That it is unbecoming and unprofessional. But he himself keeps worrying over the fact that there are no snakes in this very suitable climate. Once there were tiny lizards, because we have found them in what he insists on calling the “root cellar” at the center of the round city; they are circled back into themselves, swallowing their tails. X thinks his musings about snakes, unlike mine, are harmless, unconnected with our work. It seems his hobby is herpetology. I didn’t know that.

para una escala científica, juegan malas pasadas en la lente y en el que mira. Un lugar desesperante. Donde nada permanece igual de un día para otro y nunca cambia nada. ¿Es de extrañar que nos encontremos desorientados, amargados, extasiados?

13 de julio: Hoy, en el camino recto desde las torres de fuego a la ciudad círculo no miramos a nuestra izquierda. X caminaba delante. Yo miraba y no veía nada. Quizás la boca de la caverna se esconde de nuevo tras las dos colinas redondeadas. Pero noté, por vez primera, una corriente de agua abriendo un nuevo canal en la pelada y erosionada tierra entre ellas. Forme una bola de barro y la hice rodar entre las palmas de mis manos hasta convertirla en un cilindro largo y fino, tibio de mi carne.

19 de julio: No tengo sueños desde hace ya una semana. Me siento incomunicada, abandonada. No puedo encontrar la clave de sus movimientos. Y es el movimiento la clave de su cultura.

Y no el plácido y predecible nomadismo que X está intentando imponer en todas estas evidencias contradictorias. Las pautas de su viaje, reflejadas en su arquitectura y en su paisaje esculpido, están ligadas a un propósito más grande que se esconde a nuestra vista. ¿Resumen esas pautas el deterioro social en la vida del individuo? Todos los viajes son circulares. Ellos sabían esto. Por lo tanto, sus diversas migraciones –hacia arriba, hacia abajo, de través, en línea, en espiral, en círculos concéntricos, en laberinto, en la maraña de una ciudad más como las nuestras, en un jardín ritual– todo tuvo lugar dentro de un círculo mayor cuya periferia es límite sin límites. ¿Es eso? Tus respuestas son tan vagas, tan delimitadas en capas también.

¿Se movió la gente lentamente hacia la tierra? ¿Viviendo primero en sus orificios naturales, adorando el cuerpo mientras yacía?

¿Después, más conscientes de sí mismos, rindieron homenaje desde los refugios todavía camuflados, comenzando a ayudar a que los significados emergiesen desde las formas terrenales?

¿La “vida rápida” reemplazó a la “vida lenta” después del cataclismo?, ¿después de que los terremotos, los géisers, perforaran agujeros a través de los pechos de la tierra?

¿Se originó de un deseo de vivir la historia entera de la gente cada año?, ¿de superponerse al ciclo de crecimiento y duplicarlo en el tiempo?

¿Finalizó debido a que las serpientes y sus seguidores ambulantes desaparecieron y, al final, el ritmo se hizo tan rápido que se fusionó de nuevo en el caos original?

August 1: Today, at last, under anxious circumstances, we came upon the first burial. But is it a burial? We found the bones in a stratum so close to the surface that it seems they must not have been buried at all, but simply strewn across the earth. Initially we thought they were scattered at random but then we became aware that they were distributed in a pattern, the nature of which was soon revealed. Where we dug first we found bones, both human and animal—*but only leg bones*. For almost a mile, nothing but leg bones—the patella, then the femur, and then further to the west, pelvic bones—mixed male and female—then ribs, and vertebrae, and so on, until it became obvious that we were unearthing a great skeleton drawn on the earth. Like a gigantic fossil, the collective imprint of a communal body. Did the souls of the dead merge as well? Reborn when reincorporated into the anatomy? Was the skeleton fleshed with earth? What then is the role of the incinerator with its bowls of grain, its viscera, its cremations, its excrement at the center? And the field of regular round hills, half out of the earth like growing tubers, surrounded by sharp spears. Is this a garden or a graveyard?

August 4: I dreamed I was a little girl and an old woman talked to me, her hand on my shoulder, on my knee. I was a little boy and she a man and as the dream went on I couldn't tell the women from the men or the men from the women. Telling time. S/he was telling me time. I awoke with this phrase ringing in my ears, divorced from its ordinary meaning. S/he told me time on a great shadowed dial that lay on the land, moving sunwise. The story drifts beyond my words. Something about digging deeper, a breathing body covered in earth, trees making love to the underground streams from which they sprang, the rise of hills like bubbles beneath cities and children's laughter, about stars leaving shadows on the plains, an armored belly digesting past and future. And about the people who made the paths, the travellers whose wanderings, if ceased, would end the world.

August 12: We return to the road dwelling, ostensibly to look for snakes. A holiday. But this is not a road at all. Its curve is now a straight fast line. It has become dots and dashes, with intervals that barely exist. From these towers something flew across the spaces. Banners? Birds? Beacons? Yes. The towers are filled with charcoal. Beacons beaming from past to present and back again. The people came this way on the dwelling road, settled, some sooner, some later. The fires beckoned others, burned to make the route from circle to triangle to square and back to circle. With the dead as guides. As burning signals to the living. Not sacrifices, but willing scouts to ashfilled wells. From the towers as from the mountain top they could see the great skeleton. Or had they turned their backs by then?

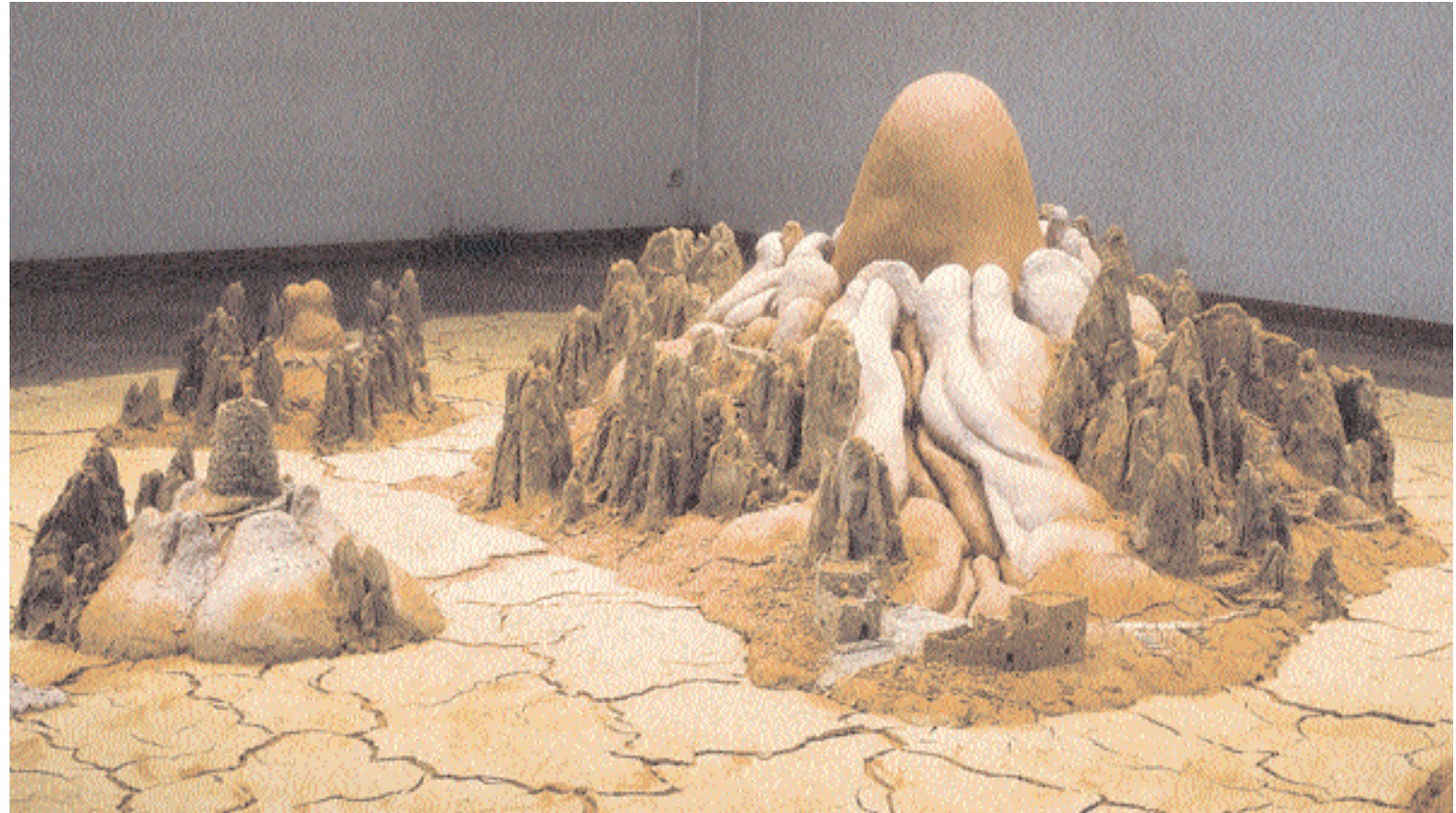
August 29: Strange that such sameness can change so quickly, such monotony can vary so extremely. Yet as the seasons change we're in new places, the terrain seems to respond to some new viewpoint. The beginnings of the road dwelling near the wrinkled old hills containing the triangular caves runs downhill to the beginnings of the rooms, uphill, then

23 de julio: X dice que estoy obsesionada. Que esto es impropio y poco profesional. Pero él mismo sigue preocupándose del hecho de que no hay serpientes en este clima tan propicio para ellas. En su día hubo pequeños lagartos, porque los hemos encontrado en lo que él insiste en llamar la “celda-raíz”, en el centro de la ciudad redonda; están formando un círculo sobre sí mismos, tragándose la cola. X piensa que sus reflexiones sobre las serpientes, a diferencia de las mías, son inofensivas, desconectadas de nuestro trabajo. Parece ser que su hobby es la herpetología. No sabía yo eso.

1 de agosto: Hoy al fin, con ansiedad, hemos encontrado el primer enterramiento. Pero, ¿es un enterramiento? Hallamos los huesos en un estrato tan cercano a la superficie que realmente no parecen enterrados, sino simplemente desparramados a lo largo de la tierra. En un principio pensamos que estaban esparcidos al azar, pero luego nos dimos cuenta que estaban distribuidos siguiendo una pauta, cuya naturaleza fue pronto revelada. Allí donde excavamos primero, encontramos huesos, tanto humanos como animales, *pero sólo huesos de pierna*. Durante casi una milla, nada más que huesos de pierna –la rótula, luego el fémur–. Y después, más al oeste, huesos pélvicos –de hombre y de mujer entremezclados–, luego costillas, y vértebras; y así sucesivamente, hasta que se hizo evidente que estábamos desenterrando un gran esqueleto trazado sobre la tierra. Como un fósil gigantesco, la huella colectiva de un cuerpo comunal. ¿Se fusionaron también las almas de los muertos?, ¿renacerían al reincorporarse en la anatomía?; ¿tenía el esqueleto la carne de tierra? ¿Entonces cuál es el rol del incinerador con sus cuencos de grano, sus vísceras, sus cremaciones, sus excrementos en el centro?, ¿y el campo de redondas colinas regulares, medio surgidas de la tierra, creciendo como tubérculos, rodeadas por lanzas afiladas? ¿Es esto un jardín o un cementerio?

4 de agosto: Soñé que era una niña pequeña, y que una mujer vieja me hablaba –su mano sobre mi hombro, sobre mi rodilla–. Yo era un niño pequeño y ella un hombre; y, mientras el sueño continuaba, yo no podía distinguir las mujeres de los hombres o los hombres de las mujeres. Diciendo la hora. Ella/Él estaba diciéndome la hora. Me desperté con esta frase resonando en mis oídos, separada de su significado habitual. Ella/Él me dijo la hora en una gran esfera en sombra que yacía sobre la tierra, moviéndose en relación con el sol. La historia sigue a la deriva más allá de mis palabras. Algo relativo a excavar más profundo, un cuerpo respirando cubierto de tierra, árboles haciendo el amor a las corrientes subterráneas de las cuales nacen; el surgimiento de colinas como pompas bajo ciudades y risas de niños; algo sobre estrellas dejando sombras sobre las planicies; un estómago acorazado digiriendo pasado y futuro. Y, sobre la gente que hizo los senderos, los viajeros cuyos desplazamientos, de haber cesado, habrían acabado el mundo.

12 de agosto: Volvemos a la “morada-camino”, aparentemente a buscar serpientes. Unas vacaciones. Pero esto no es para nada un camino. Su curva es ahora una línea recta disipada. Se ha convertido en puntos y guiones, con espacios



Birthscape (Nacimientopaisaje), Stedelijk Museum, Amsterdam, 1978

down again to where the road turns straight or back along the other routes to the ziggurat incinerators at the foot of the mountain. Across the great skeleton to the stone-domed ritual mounds, the stake forest, the prurient tumescences, on to the circular city, and on around the mountain to the growing bricks, still growing in their decay, to the spiral ruin—decay epitomized—to the later city on the hill, the dullest place, the farthest corner of the map, past the paved and ramped mysteriously functional buildings and back around the mountain to the caves again. It all sounds downright simple, clear, well-mapped and reasonable. But on day a vista will open where there was none before, a hill rise where it was flat. As colors change the land itself transforms. We circle the mountain a different way each journey. A hundred miles one day, ten the next. Uphill down and downhill up, today. Tomorrow winter.

X clutches his map and makes witty, worried comments about how different everything looks in different lights. The needle on our compass swings to point us where it leads—today to the spiral, which we had not intended to explore

en medio que apenas existen. Desde estas torres algo voló a través de los espacios. ¿Estandartes?, ¿pájaros?, ¿almenaras? Sí. Las torres están llenas de carbón. Almenaras emitiendo señales desde el pasado al presente y vuelta otra vez. La gente vino en esta dirección por la “morada-camino”; se instalaron, algunos antes, algunos después. Los fuegos atrajeron a otros; ardieron para convertir la ruta de círculo en triángulo en cuadrado y otra vez en círculo. Con los muertos como guías. Como señales ardiendo para los vivos. No son sacrificios sino guías complacientes que llevan a los pozos llenos de cenizas. Desde las torres así como desde la cima de la montaña podían ver el gran esqueleto. ¿O para entonces habían vuelto la espalda?

29 de agosto: Es extraño que semejante uniformidad pueda cambiar tan rápido, que semejante monotonía pueda variar de forma tan radical. Mientras las estaciones cambian, nosotros estamos en nuevos lugares; el terreno parece responder a algún nuevo punto de vista. El principio del “camino-morada”, cerca de las arrugadas colinas viejas que contienen las cuevas triangulares, desciende colina abajo hasta los comienzos de las habitaciones; colina arriba, luego abajo otra vez, donde el camino se hace recto, o regresa a lo largo de las otras rutas a los incineradores del zigurat al pie de la montaña. A lo largo del gran esqueleto hasta los montículos rituales abovedados con piedras, el bosque de estacas, las lascivas tumescencias, a la ciudad circular y alrededor de la montaña hasta los ladrillos que crecen, aún creciendo en su deterioro, hasta la ruina espiral –deterioro tipificado– hasta la ciudad más reciente sobre la colina, el lugar más insípido, la esquina más lejana del mapa, pasadas las construcciones misteriosamente funcionales, pavimentadas y en rampa; y de regreso alrededor de la montaña hacia las cuevas otra vez. Todo suena totalmente simple, claro, bien planeado y razonable. Pero un día un panorama se abre allí donde no había nada antes, una colina se eleva allí donde estaba llano. Mientras los colores cambian la tierra misma se transforma. Rodeamos la montaña de manera distinta en cada uno de los viajes. Cientos de millas un día, diez al siguiente. Cuesta arriba, hacia abajo, y cuesta abajo, hacia arriba, hoy. Mañana invierno.

X coge su mapa y hace comentarios ingeniosos y con preocupación sobre cuán diferente parece todo bajo diferentes luces. La aguja de nuestro compás se balancea para señalarnos dónde conduce –hoy a la espiral, la cual no teníamos intención de explorar hasta haber completado las excavaciones circulares–. Mañana de vuelta a los fragmentos debajo del incinerador, lo cual creíamos haber agotado. Allí encontré tu mensaje más reciente.

¿Ideas? ¿A qué llamas ideas? ¿Algo carente de sustancia? No tenemos nada carente de sustancia. Todo lo que sabemos, oímos, vemos, sentimos, gustamos, tocamos. El sol se mueve, la luna y las estrellas. Las aguas y la energía bajo la tierra son alentadas a surgir como círculo, espiral, línea. Los nacimientos y las muertes de la gente y de la tierra. Luego los nacimientos otra vez. ¿Seguro que esto no es lo que tú llamas ideas? Son cosas con sustancia. Son reales.

until the circular excavations were completed. Tomorrow back to the shards beneath the incinerator, which we thought we had exhausted. There I found your latest message.

Ideas? What do you call ideas? Something of no substance? We have nothing of no substance. Everything we know we hear, see, sense, taste, touch. The sun moves, the moon and the stars. The waters and the energy beneath the earth are encouraged to rise as circle, spiral, line. The births and deaths of the people and the land. Then the births again. Surely these are not what you call ideas? They are things of substance. They are real.

September 8: It's all happening at once. This place is tugged back and forth between extremes as though by sealess tides. The very richness of our finds frustrates linear interpretation. Every theory is shattered by the next discovery. Every clue contradicts the last.

When did the break come?

When did the camouflage fall away and the towers begin to rise as high as the hills?

When did the temples separate themselves from the dwellings, from their sites?

When did the people dangerously assert their independence?

No chronology emerges, or rather what emerges is an impossible superimposition, simultaneous history. It's all very confusing. And for some reason the confusion does not disturb me. X says we are here to find answers, not more questions. My happiness irritates him. He is suffering from betrayal. Logic is laughing at him.

September 20: I dreamed of a clock without numbers. I dreamed of numbers that grew and changed. I dreamed of a line with no end, and I am still dreaming of the journey.

In the old days we penetrated the mountain. Now the secret is lost. We pay homage to its memory by building our own hills, fearing the oldest, deepest passage. Domed like the mother's body, they suffice to bring the sun each day, and the seasons of arid waiting, growth, decay. But the extraordinary can be met only by the extraordinary. When the night swallows the day in midlife, when the earth's shadow crosses the sun as well as the moon, when the light fades, we will have to rediscover the entrance. The secret was drawn in lines on the earth and in the sky and no one reads them any more. Because the waters dried up. When they were parted by dreams we could see the other life again. The black bogs have stolen our waters as the skies stole our milk. The best place to study the stars is from a hole in the earth.

Do you hear us? Do you see me?

This is the time of year when we join hands and dance all night around the hills we've made. When our population grows or dwindles a new hill is built to our size. It is very important that no link between the numbers be loosened. An unused hill may be re-integrated

8 de septiembre: Está ocurriendo todo de una. Este lugar está tironeado hacia atrás y hacia delante entre extremos, como por mareas sin mar. La gran riqueza de nuestros hallazgos frustra una interpretación lineal. Cada teoría es hecha añicos por el siguiente descubrimiento. Cada pista contradice a la anterior.

¿Cuándo vino la ruptura?

¿Cuándo desapareció el camuflaje y comenzaron las torres a elevarse tan alto como las montañas?

¿Cuándo los templos se separaron de sus moradores, de sus emplazamientos?

¿Cuándo la gente afirmó, con riesgo, su independencia?

No emerge cronología alguna, o, más bien, lo que emerge es una superposición imposible, historia simultánea. Es todo muy confuso. Y por alguna razón la confusión no me molesta. X dice que estamos aquí para encontrar respuestas y no más interrogantes. Mi felicidad le irrita. Él padece de traición. La lógica se ríe en su cara.

20 de septiembre: Soñé con un reloj sin números. Soñé con números que crecían y cambiaban. Soñé con una línea sin fin, y todavía estoy soñando con el viaje.

Antaño penetramos la montaña. Ahora el secreto ya se ha perdido. Rendimos homenaje a su memoria construyendo nuestras propias colinas, temiendo la travesía más antigua, más profunda. Abovedadas, como el cuerpo de la madre, se bastan para traer el sol cada día, y las estaciones de árida espera, desarrollo, deterioro. Pero lo extraordinario sólo puede ser conocido por lo extraordinario. Cuando la noche se trague al día en la mitad de la vida, cuando la sombra de la tierra atraviese tanto al sol como a la luna, cuando la luz se desvanezca, tendremos que redescubrir la entrada. El secreto estaba trazado en líneas sobre la tierra y en el cielo, y ya nadie los lee. Porque las aguas se secaron. Cuando ellos fuesen partidos por sueños, nosotros podríamos ver la otra vida de nuevo. Las ciénagas negras han robado nuestras aguas, mientras los cielos robaban nuestra leche. El mejor lugar desde el que estudiar las estrellas es un agujero en la tierra.

¿Nos escuchas?, ¿me ves?

Ésta es la época del año en la que juntamos nuestras manos y bailamos toda la noche alrededor de las colinas que hemos hecho. Cuando nuestra población crece o disminuye, se construye una nueva colina de nuestro tamaño. Es muy importante que no se pierda la relación entre los números. Una colina que no se usa se puede reintegrar en los años venideros. De lo contrario su número se pierde. Se elige una pareja en edad de parir para confirmar la naturaleza transitoria del número actual, trepando hacia la grieta de la cumbre de la colina, reconociendo el cambio que puede originarse.

Habla más alto. Ven más cerca. ¿Eres tú mi pasado o mi futuro?

in coming years. If not, its number is lost. One pair of childbearing age is chosen to confirm the transitory nature of the present number, climbing into the cleft of the hill's summit, acknowledging the change that may result.

Speak up. Come closer. Are you my past or my future?

Sept. 16: X says I am getting worse. I'm "too involved". I reply that there is no such thing as being too involved in one's chosen work. He says passion is useless in archeology. I say archeology, like everything else, is useless without passion. He says that is a typically female sentiment. I say the people—all the people, men and women—would have understood such passion far better than his way which omits more than it accepts. I keep to myself my suspicion that the inhabitants of what we see as ruins have perfected an androgyny with no resemblance to the unreconciled dualities we hide behind that term. I do not tell him I am dreaming.

I do not tell him that I dream each woman and each man is man and woman depending on the time of day or year or the activity s/he is engaged in at the time. That these dreams, or messages, are confirmed by the ways in which the landscape where we work has been transformed. That I dream and then we excavate my memories. That my dreams are preceded by a different sort of vision—highly detailed stills accompanied sometimes by an isolated phrase—visions rising just before I sleep or wake, in that twilight time between times. I do not tell him these beads are strung into a tale where everything happens at once. I do not tell him that I have stopped thinking in terms of myths, because they are reality.

It must be autumn. The first berries leave purple blood on our hands.

September 27: Last night I dreamed a warning. Sometimes I lie in bed, hovering between wakefulness and sleep, and one of my limbs—a distant one, a leg or hand—will suddenly begin to grow. It is an uneasy but not unpleasant sensation, like walking closer to one's own body, which nears as it expands, inflating gently, but also gaining mass, getting heavier and heavier ... Since we came here this experience has taken on a new dimension. The distant limb becomes so large it is a landscape and I can feel the hairs stand up like trees. Last night I fell asleep and this process continued. I was a house. I grew to such immense dimensions that the people entered and inhabited me. I have no clear image as to what sort of house I was. Maybe I was shaped as I am, like the temples in forms of god or goddess where people go to sleep and dream. Maybe I was curved around myself, knees drawn up to my chin and my belly the center. They came in huge crowds, streaming down from the hills to enter me, and I was ecstatic. I was *filled* in some way that transcended sex and pregnancy. Eventually I filled so full that I exploded, shattered into a thousand pieces which I saw disappearing like points of light into darkness around me. The fragments were both the people and myself, both flesh and turf, fruit and seed.

16 de septiembre: X dice que estoy empeorando. Estoy demasiado “involucrada”. Yo le respondo que no existe cosa tal como estar demasiado involucrada en el trabajo que uno mismo ha elegido. Él dice que la pasión no sirve en arqueología. Yo digo que la arqueología, al igual que todo, sin pasión no sirve. Él dice que es un típico sentimiento femenino. Yo digo que la gente –toda la gente, hombres y mujeres– habrían entendido mucho mejor esta pasión que aquello que él dice, lo cual omite más de lo que acepta. Me guardo para mí misma mi sospecha de que, los habitantes de lo que vemos como ruinas, han perfeccionado una androginia que no guarda parecido alguno con las dualidades irreconciliables que nosotros ocultamos tras este término. Yo no le cuento que estoy teniendo sueños.

Yo no le cuento que sueño que cada mujer y cada hombre son hombre y mujer dependiendo de la hora del día o del año o de la actividad a la que ella/él se dedican en ese momento. Que estos sueños, o mensajes, son confirmados por las maneras en las que el paisaje donde trabajamos ha sido transformado. Que yo sueño, y luego nosotros excavamos mi memoria. Que mis sueños son precedidos por un tipo de visión diferente –fotogramas altamente detallados, acompañados algunas veces por una frase aislada–, visiones surgiendo justo antes de que me duerma o me despierte en ese momento de crepúsculo entre tiempos. Yo no le cuento que estos abalorios están ensartados formando un cuento donde todo ocurre a la vez. No le cuento que he dejado de pensar en términos de mitos, porque los mitos son realidad.

Debe ser otoño. Las primeras bayas dejan sangre púrpura en nuestras manos.

27 de septiembre: La pasada noche soñé un aviso. Algunas veces estoy tumbada en la cama, debatiéndome entre la vigilia y el sueño, y una de mis extremidades –una lejana: una pierna o una mano– comienza de repente a crecer. Es una sensación inquietante, mas no desagradable: como caminar más cerca del propio cuerpo, el cual se acerca al expandirse, inflándose suavemente, pero también ganando masa, haciéndose más y más pesado... Desde que llegamos aquí esta experiencia ha adoptado una nueva dimensión. La extremidad lejana se hace tan grande que se convierte en un paisaje, y puedo sentir los pelos erizarse como árboles. La pasada noche me quedé dormida, y este proceso continuó. Yo era una casa. Crecí en tan inmensas dimensiones que la gente entraba y me habitaba. No tengo una imagen clara sobre qué tipo de casa era. Quizás estaba modelada en la forma que tengo, como los templos en formas de dios o diosa donde la gente acude a dormir y soñar. Quizás estaba arqueada sobre mí misma, las rodillas pegadas a mi barbilla, siendo el centro mi barriga. Ellos llegaron en enormes multitudes, en oleadas desde las colinas, para entrar en mí, y yo estaba extática. Era “llenada” de tal manera que trascendía el sexo y el embarazo. Al final estaba tan llena que exploté, hecha añicos, en mil pedazos que vi desaparecer como puntos de luz en la oscuridad que me rodeaba. Los fragmentos eran tanto de la gente como míos, tanto carne como césped, fruto y semilla.

¿Cuándo fue que encontramos aquellos ladrillos de tierra conteniendo semillas? X estaba intentando especificar la técnica agrícola. Están situados a una distancia respetuosa de cada una de las otras ruinas. Fueron esparcidos, y de forma

When did we find those rounded bricks of earth containing seeds? X was trying to specify the agricultural technique. They lay at a respectful distance from every other remain. They were sparse and roughly in a circle, but surely too far apart, too few, to have been building units? One of the seeds had blossomed, berried. When did we find them? Or were they always with us?

Lost. Every hill the same. Each one my mirror. The distances the same and not the same. I walk. I circle. I do not go toward the cavern in the mountain but now and then it is in front of me. I change direction. Lost again. A soothing motion. From here to there. Why is my lack of progress not more frustrating? Why have I shed all the anxiety of the last few weeks? I think I hear a bell ringing, a bell of clay. Earth against earth. The sun is behind the clouds blurring my landmarks. I think I hear water running. Footsteps. Home is that way, but where is home?

The day the fires began. Listen closely. The first one fell from the sky. No, the first blew up from the seething core. The first sparked when two bodies rubbed together. The first was kindled from the bones of a murderer. The first was glowing underwater in the eye of the horse, the ox, the serpent, the deer, the dolphin. There was no second. No one was without a fire to nurture. The land lit up with signals from people to people, family to family, person to person, echoing networks in the sky and mysterious beams from the swamps. From hill to tower to wall to cliff. The rituals followed later, when the first fire was forgotten.

October 4: It's all happening at once. I am haunted, as is X, who won't admit it, by the great petaled towers giving birth to something sexual but genderless. How could we have missed them in our early surveys? The geologists are baffled and have called in the biologists because it seems these monstrous growths were once plants, now obscenely pink and petrified. The engineers consult dolefully with the geologists over other formations. Since they reject the possibility of a "primitive" people mastering such massive construction, they must explain them as natural phenomena—no mean task. The iconographers huddle over the undulating lines on the exteriors of the vessels containing the messages. Perhaps they echo the waves of a long-gone sea; then again, they might represent the tremors of the restless earth; or mean nothing—pleasing decoration. Rain is remembered only in the stalactites dripping from the roof of the cave; or are those rapid lines across the bricks ... The astronomers, at least, to X's discomfort, are confirming the lunar and stellar alignments from the observatory, the highly sophisticated use of declinations, azimuths, and other facts so precise their vagueness is not yet recognized. No one can explain the incoherent readings of telluric magnetism near the seeded bricks.

Oh yes. Things are getting out of hand. Who made that gaping leering mouth or sex? The women? Sheila na gig and Magog? Sisters in the silly season? Or the men watching the earth open and close and tremble with temptation? Who made that flaccid tower, so far from the rooted mound? Was it created at a moment of arousal or satiation? Its crevice imitating, desiring, or becoming the other?

tosca, en círculo; pero sin duda demasiado distanciados, ¿demasiado pocos, para haber construido unidades? Una de las semillas ha brotado, en baya. ¿Cuándo fue que los encontramos?, ¿o siempre estuvieron con nosotros?

Perdida. Cada colina es igual. Cada una mi espejo. Las distancias iguales y dispares. Camino. Doy vueltas. No es que me dirija hacia la caverna en la montaña, sino que de tanto en tanto se encuentra frente a mí. Yo cambio de dirección. Otra vez perdida. Un movimiento tranquilizador. Desde aquí hasta allá. ¿Por qué mi falta de progreso no me resulta más frustrante?, ¿por qué me he despojado de toda la ansiedad de estas últimas semanas? Creo que escucho sonar una campana, una campana de arcilla. Tierra contra tierra. El sol se encuentra tras las nubes y hace borrosos mis puntos de referencia. Creo que oigo correr agua. Pisadas. Mi hogar está en esa dirección, ¿pero dónde está mi hogar?

El día en que comenzaron los fuegos. Escucha atentamente. El primero cayó del cielo. No, el primero estalló del núcleo terrestre burbujeante. El primero chispeó cuando dos cuerpos se frotaron el uno con el otro. El primero se encendió a partir de los huesos de un asesino. El primero estaba candente bajo el agua, en el ojo del caballo, el buey, la serpiente, el ciervo, el delfín. No hubo uno segundo. Nadie existió sin un fuego para nutrir. La tierra se iluminó con señales de gente a gente, de familia a familia, de persona a persona, haciendo un eco de redes en el cielo y de misteriosos haces de luz desde los pantanos. Desde la colina hasta la torre, hasta el muro, hasta el risco. A continuación vinieron los rituales, cuando el primer fuego fue olvidado.

4 de octubre: Todo está ocurriendo a la vez. Estoy obsesionada, como también lo está X, aunque no lo admita, con las grandes torres apetaladas que paren algo sexual, pero sin género. ¿Cómo pudimos pasarlas por alto en nuestros primeros estudios? Los geólogos están desconcertados y han pedido la ayuda de los biólogos, porque parece que estas monstruosas germinaciones fueron en su día plantas, ahora de un rosa obscuro y petrificadas. Los ingenieros consultan lastimeramente con los geólogos sobre otras formaciones. Desde que rechazaron la posibilidad de una gente "primitiva" controlando tales construcciones enormes, deben explicarlas como un fenómeno natural –tarea ardua–. Los iconógrafos se agolpan sobre las líneas ondulantes de los exteriores de las vasijas que contienen los mensajes. Quizás ellas son el eco de las olas de un mar que se ha ido mucho tiempo atrás. Entonces de nuevo, ellas podrían representar los estremecimientos de la tierra que nunca descansa o podrían no significar nada –decoración complaciente–. La lluvia se recuerda sólo en las estalactitas que gotean del techo de la cueva o son líneas veloces a lo largo de los ladrillos... Al menos los astrónomos, para molestia de X, están confirmando las alineaciones lunar y estelar desde el observatorio, el uso altamente sofisticado de declinaciones, de los azimuts, y otros hechos tan exactos que todavía no se ha podido reconocer su imprecisión. Nadie puede explicar las interpretaciones incoherentes del magnetismo telúrico cerca de los ladrillos con semillas.

O sí. Las cosas se nos están yendo de las manos. ¿Quién hizo esa boca abierta de sonrisa impúdica o sexo?: ¿las mujeres?, ¿Sheila na gig y Magog?, ¿hermanas en las temporadas tontas?, ¿o los hombres mirando la tierra abrirse y cerrarse y

So it was you.

Your touch I felt in my dreams. Your words reaching me through marks in the dust. Your body, your bodies, I caressed with my digging fingertips, brushing gently with tiny sharpnesses your bones and bricks. You add yourself to yourselves and to myself. You stretch further and pile higher. You gobble the past greedily and excrete the future. Playing with these parts of yourselves.

Ladder, darkness, round pebbles cool to the touch. Seeds in winter. Here in this place I am larger than life, but over there an ant hill looms over me. The pulse is contained here. The stream is warm and sticky. The walls grow and crumble and we share the feast. There are two of us. The soft part of my foot is the rung of the ladder. A tree reaches from here to there, flowering at the top where the light is, woven below into a mass of tendrils weaving with other veins the web that forms the world below the one we live on.

The son thrashing on the body of his mother re-envelops himself in earth. Seeks the waters. But now they are gone. The sea is sucked back. Parched life. The people are gone. When we mourn we cover ourselves with mud and when it has cracked and fallen away we resume our lives without you.

He rises and casts off the earth that clings to him. He rises in a new skin. He towers above the land. He begins to build. To build hills and then towers. To send signals. He forgets the holes. He builds straight lines from curves. But in time the straight lines too begin to wander, meander, return to their beginnings. Are you listening? Can you hear?

Yes. At last I can hear.

October 15: X was fortunately not in camp when they were delivered. They are hidden in my tent. I can hear them moving dryly from one side of the cages to the other, dryly but smoothly, pacing the measure of their prison. Like the seeds hidden in bricks. In time. Those with claws and heavier tails make an older, more erratic sound. But it is the legless ones that haunt me. I see them coiled and waiting, armored in luminous scales, imitating the springs below them. You told me to bring them back to complete the circle and revive the powers but I'm afraid they'll turn on me. Absurd. I dream of fields of them moving gracefully beneath my buttocks. It is not quite a nightmare. You are there.

Today I saw your footprints in the dust, your handprint on the wall, but I breathed out quickly and erased you before X saw them. It is better that you come only at night, that your parched red body enters mine only in the sweet damp blackness where the snakes rustle below us. Why do you ask me to dig deeper in some places, and leave others alone?

These rituals have all been dreamt by someone somewhere, passing from repetition to reality through my quivering brain. The new is only as new as the sun rising each morning and the moon pulling the tides freshly over the sands.



Red Flow (Flujo rojo) (detalle / detail), 1984

estremecer de tentación? ¿Quién hizo esa torre flácida, tan lejana al arraigado montículo?, ¿fue creada en un momento de excitación o de saciedad?, ¿su grieta está imitando al otro, lo está deseando o se está convirtiendo en él?

Así que eras tú.

Tu tacto, yo lo sentí en mis sueños. Tus palabras alcanzándome a través de huellas en el polvo. Tu cuerpo, tus cuerpos, acaricié con las yemas de mis dedos excavadores, cepillando suavemente con pequeña agudeza tus huesos y ladrillos. Tú te añades a los tuyos y a los míos. Te extiendes más lejos y te amontonas más alto. Engulles el pasado con gula y excretas el futuro. Jugando con estas partes de vosotros.

Escalera, oscuridad, redondos guijarros refrescan el tacto. Semillas en invierno. Aquí, en este lugar, soy más grande que la vida, pero, allá, una colina hormiga me amenaza. Aquí, el pulso se contiene. La corriente es templada y pegajosa. Los muros crecen y se desmoronan, y nosotros compartimos el festín. Estamos dos de nosotros. La parte suave de mi pie es el peldaño de la escalera. Un árbol llega desde aquí hasta allá, floreciendo en la parte alta, donde llega la luz;

The old is only as old as the time it takes for dark to become light. With our shovels and compasses, our measures and our picks, we touch your bones, without sensing the life left in them. Which of its many forms will your knowledge take for us?

It will have to be as long and sharp and narrow as a needle if you are to feel it. No, it is a sea of needles, pricking every pore at once. Through my lacy flesh a cleansing stream will flow. Are you still waiting for me?

October 17: X pounces on it, quickly, fearfully, before he can wonder. Little numbers track across all surfaces, grids with axes crossing ours. He will freeze this hot red place into black and white and gray and black on white. In the name of the logical gods he will isolate the particles in glass cases, in computers, splay and expose them under lenses too powerful to perceive their variety, remove their power to fertilize each other. He wants to take it all away in pictures. I want to leave the life in this place. It may be the last place to live.

October 19: Today I brought my diaries to the field instead of my notes. X asked sarcastically if I were writing poetry.

I keep watch outside here, with my dreams and illusions, my feet in the mud of today. Is inside ahead or behind or beyond me? You beckon, but I will be useless to your fires if I can't stay outside. With a view inside. One eye a telescope the other a microscope. I look through an unglazed window that seems both very close and very far away. Inside it is cool and dim and very quiet, streaks of sunlight stretching across a hard dirt floor. In the far corner lies a bowl, a perfect semisphere, balanced delicately on one point. I can just discern the characters that cover its inside surface, but of course I cannot read them.

When the snakes uncoil the mother cries no more.

October 20: Turn the pages faster, faster. Flip the ages over to catch the right that hides beneath the verse.

You wear masks, don't you? Skins which you shed each year like a snake's. Off with your head. On with a new one. Harvest holds true. I-dollies buried in the ritual gardens. Turds steaming with growth pillled up to build a shelter, bound to a wrinkled navel by cords of rotting grass. In the labyrinth a stately seduction culminating on a mossy mound. In the incinerator less lofty processes. In the mastaba stolid rehabilitation after the dirt is eaten. Where does the cavern fit in? Drooling its waters over the lips of the hills. Last week there was no longer a stream there and other round hills seem to have sprung to camouflage the first two.

Is that the cave where the rain was made? When it still rained?

tejido, abajo, en una masa de zarcillos, entretejiendo con otras vetas la red que forma al mundo que está debajo del que vivimos.

El hijo, despreciando el cuerpo de su madre, se reenvuelve a sí mismo en tierra. Busca las aguas. Pero ahora se han ido. El mar es succionado de vuelta. Vida reseca. La gente se ha ido. Cuando estamos de luto nos cubrimos con lodo y, cuando se ha resquebrajado y desaparecido, reanudamos la vida sin ti.

Él se levanta y suelta las amarras de la tierra que le atan. Se levanta en una nueva piel. Se alza por encima del terreno. Comienza a construir. A construir colinas y luego torres. A enviar señales. Se olvida de los agujeros. Construye líneas rectas a partir de curvas. Pero, con el tiempo, las líneas rectas también comienzan a deambular, a serpentear, a regresar a sus orígenes. ¿Estás escuchando?, ¿puedes oír?

Sí, por fin puedo oír.

15 de octubre: Afortunadamente X no estaba en el campamento cuando los trajeron. Están escondidos en mi tienda. Los puedo oír moverse secamente de un lado a otro de las jaulas, secamente pero con suavidad, midiendo a pasos su prisión. Como las semillas escondidas en los ladrillos. Con el tiempo. Aquellos con garras y con colas más pesadas hacen un sonido más antiguo y más irregular. Pero son los que carecen de piernas los que me persiguen. Los veo enrollados y esperando, cubiertos de escamas luminosas, imitando los manantiales debajo de ellos. Tú me dijiste que los trajera de vuelta para completar el círculo y restablecer los poderes; pero me temo que se volverán contra mí. Absurdo. Sueño con campos llenos de ellos moviéndose con gracia bajo mis nalgas. No es exactamente una pesadilla. Tú estás allí.

Hoy vi las huellas de tus pies en el polvo, la huella de tu mano sobre el muro; pero soplé rápidamente y te borré antes de que X las viera. Es mejor que vengas solamente de noche, que tu reseco cuerpo rojo entre el mío sólo en la oscuridad dulce y húmeda, donde las serpientes crepitan bajo nosotros. ¿Por qué me pides que excave más profundo en algunos lugares, y que deje otros en paz?

Todos estos rituales han sido soñados por alguien en algún lugar, pasando de la repetición a la realidad a través de mi cerebro tembloroso. Lo nuevo es sólo tan nuevo como el sol ascendiendo cada mañana y la luna atrayendo las mareas con frescura sobre las arenas. Lo antiguo es sólo tan antiguo como el tiempo que a la oscuridad le lleva convertirse en luz. Con nuestras palas y nuestros compases, nuestras mediciones y nuestros picos tocamos vuestros huesos sin sentir la vida que quedó en ellos. ¿Vuestro conocimiento, cuál de sus muchas formas adoptará para nosotros?

Tendrá que ser tan largo y afilado y estrecho como una aguja si tu vas a sentirlo. No, es un mar de agujas, pinchando cada uno de los poros a la vez. A través de mi carne de encaje, una corriente purificadora fluirá. ¿Todavía estás esperándome?



Landscape<->Body<->Dwelling
(Paisaje<->Cuerpo<->Morada), 1971

Looking up the cliffs from the quarry. Noticing a channel in the wall. When the winter solstice full moon shines here the shadows of the structures below would draw shapes on the slope—shapes not merely reminiscent of the pictographs on the shards.

First the doubtful, opaque shards and now the poems or prayers or invocations inside the vessels in the cave—scratched on the concave clay by fingernails functioning as blades. You write to me! You have language, but you seem not to use it the way we do. There is no attempt to lay down laws, to detail events past or present, to build any kind of narrative at all. Where is the time you told me? Are the travellers' paths on the land your only stories? Are your buildings your only laws? Your dwellings your only books? The reinhabited, re-evolved ritual areas your only history?

17 de octubre: X se abalanza sobre ello, de prisa, con miedo, antes de poder cuestionarse. Pequeños números dejan rastro sobre todas las superficies, cuadrículas con ejes que cruzan las nuestras. Él congelará este lugar caliente y rojo en uno negro y blanco y gris y negro sobre blanco. En nombre de los dioses lógicos, aislará las partículas en vitrinas de cristal, en ordenadores, biselará y las expondrá bajo lentes demasiado potentes para percibir su variedad, eliminará su poder de fertilizarse unas a otras. Él quiere llevárselo todo en fotografías. Yo quiero dejar la vida en este lugar. Puede que sea el último lugar para vivir.

19 de octubre: Hoy traje mi diario al terreno, en vez de mis notas. X preguntó con sarcasmo si estaba escribiendo poesía.

Vigilo aquí fuera, con mis sueños e ilusiones, mis pies en el lodo del hoy. ¿El interior está delante o detrás o más allá de mí? Tú haces señas, pero seré inepta ante tus fuegos si no puedo permanecer fuera. Con una visión dentro. Un ojo un telescopio, el otro un microscopio. Miro a través de una ventana sin cristal que parece muy cerca y muy lejos. Dentro está fresco y sombrío y muy silencioso, rayos de sol extendiéndose a lo largo de un duro suelo de tierra. En el rincón opuesto reposa un cuenco, una semiesfera perfecta, delicadamente en equilibrio sobre un punto. Sólo puedo discernir los caracteres que cubren su superficie interna, pero por supuesto que no puedo leerlos.

Cuando las serpientes se enroscan, la madre ya no llora más.

20 de octubre: Da vuelta a las páginas más y más rápido. Da vuelta a las épocas para atrapar la verdad que se esconde bajo el verso.

¿Lleváis máscaras, verdad? Piel que mudáis cada año, como la de una serpiente. Fuera vuestra cabeza. Poned una nueva. La cosecha contiene la verdad. Muñequitas enterradas en los jardines rituales. Bostas humeantes con vegetación, amontonadas para construir un refugio, ligadas a un ombligo arrugado por cordones de hierba podrida. En el laberinto, una seducción majestuosa culminando en un montículo musgoso. En el incinerador, procesos menos nobles. En la mastaba, rehabilitación impasible después de haber comido la mugre. ¿Dónde encaja la caverna en todo esto?

Babeando sus aguas sobre los labios de las colinas. La semana pasada ya no había una corriente allí, y otras colinas redondeadas parecen haber surgido para camuflar las dos primeras.

¿Es esa la cueva donde se hizo la lluvia? ¿Cuándo llovía aún?

Mirando para arriba los riscos desde la cantera. Notando un canal en el muro. Cuando la luna llena del solsticio de invierno brille aquí, las sombras de las estructuras de abajo dibujarán formas sobre la ladera –formas no meramente reminiscencias de los pictogramas de los fragmentos de barro–.

All real, all there. The shards are the letters and the vessels the phrases. Hard little words, like icons, like objects. And then nothing between them and the numbered great design. But I am being carried away, again. Across the ravine and up the mountain. Like everything else here this makes no sense in terms of what we've learned. No wonder X suggests I take a leave. Go back for a week to what he calls civilization and regain my perspective.

Of course I can't go. You won't let me go. Yet. I am becoming the colors of the land. Pink and yellow and red and gray. I am dreaming a red ritual in which the women very grandly very tenderly smear with their thumbs a dab of menstrual blood on every other woman's forehead. When the men with similar gestures make the same marks on their own brows with red mud. And then join hands in a great ring around the petaled pillar. I am dreaming I try to break out of the ring but find my hands have grown like branches into the hands of the man and woman at my sides. To break the ring will bring disaster. So I stay. In the distance I feel but cannot see a very different pillar. A great gray dour stone with angled sides, vertically striated, sharp edged, towering over the open-mouthed mountain like a column of smoke or a tornado.

Those without arms will raise the waters.

You sucked the stone from my belly and wear it behind your ear. Blue, pale, with black and green veins like a map across it. We fondle our stone in the darkness. It glows like the butterflies' wings. We remember the water and the music. You can't tell me where they went. We made love as is your custom in one of the sacred places of the earth reserved for anger, pleasure, tears and moans. Afterwards we built together the prescribed forms. I the male one, you the female one—with which your people commemorate all union.

October 31: You tell me to open the cage, to release the prisoners below me.

November 1: X reports he saw a Trail Snake disappearing into the foundations of the road-dwelling today. He is almost elated. He claims they have been here all along, though the Trail Snake (unmistakable, he says, its blood-red and grain-gold diamonds) is not native to these parts. With his usual logic he has resolved this problem too; it was imported, long ago, perhaps in a trader's basket, and its hibernation habits are different here, which accounts for our having seen no reptiles all this time. Tomorrow, still more excited, he will report an iguana near the circular city. This will be harder to explain and he will think perhaps it was a mirage. He will laugh nervously and hope my "fevered imagination" is not contagious.

What if one clock falls behind? It's only natural. Meeting another half way. Yes, waiting. I hold two photographs of myself side by side. In one I am thirty-five years old, in the other ten. To try and understand.

Primero los fragmentos de barro inciertos, opacos, y ahora los poemas o rezos o invocaciones dentro de las vasijas en la cueva –rasguñadas en la arcilla cóncava por uñas haciendo de filos–. ¡Tú me escribes! Tienes lenguaje, pero no parece usarlo de la forma en que nosotros lo hacemos. No hay intento alguno por establecer leyes, por detallar eventos pasados o presentes, por construir algún tipo de narrativa. ¿Dónde está el tiempo del que me hablaste? ¿Son los caminos de los viajeros sobre la tierra tus únicas historias?, ¿son vuestras construcciones vuestras únicas leyes?, ¿vuestras moradas, vuestros únicos libros?, ¿vuestras áreas rehabilitadas, reevolucionadas vuestra única historia? Todo real, todo allí. Los fragmentos de barro son las letras, y las vasijas, las frases. Duras palabras pequeñas, como iconos, como objetos. Y luego nada entre ellas y el gran diseño numerado. Pero soy de nuevo llevada. A lo largo del barranco y arriba de la montaña. Como todo lo demás aquí, esto no tiene sentido en términos de lo que hemos aprendido. No es de extrañar que X sugiera que me marche. Regresar durante una semana a lo que él llama civilización y recuperar mi perspectiva.

Por supuesto no me puedo ir. Tú no me dejarás irme. Todavía. Me estoy convirtiendo en los colores de la tierra. Rosa y amarillo y rojo y gris. Estoy soñando un ritual rojo en el que las mujeres untan grandiosa y tiernamente, con sus pulgares, una pequeña cantidad de sangre menstrual en la frente de cada una de las otras mujeres. Cuando los hombres, con gestos similares, hacen las mismas marcas sobre sus propias frentes con barro rojo. Y luego unen las manos en un gran círculo alrededor del pilar apetalado. Estoy soñando que intento escaparme del círculo, pero encuentro que mis manos han crecido como ramas dentro de las manos del hombre y la mujer que están a mis lados. Romper el círculo traería desastre. Por lo tanto permanezco. En la distancia siento, pero no puedo ver un pilar muy diferente. Una gran piedra gris y adusta con caras anguladas, estriada verticalmente, de bordes afilados, alzándose sobre la montaña boquiabierta, como una columna de humo o un tornado.

Aquellos sin brazos levantarán las aguas.

Tú succionaste la piedra de mi barriga y la llevas detrás de tu oreja. Azul, pálida, con venas negras y verdes como un mapa que la atraviesa. Acariciamos nuestra piedra en la oscuridad. Brilla como las alas de las mariposas. Recordamos el agua y la música. No puedes decirme adónde se fueron. Hicimos el amor, como es tu costumbre, en uno de los lugares sagrados de la tierra reservado para la ira, el placer, las lágrimas y los gemidos. Después construimos juntos las formas prescritas. Yo la masculina, tu la femenina –con las que tu gente conmemora toda unión–.

31 de octubre: Me dices que abra la jaula, para liberar a los prisioneros debajo de mí.

1 de noviembre: X informa que hoy vio una Serpiente Estela desapareciendo en los cimientos de la “morada-camino”. Está casi eufórico. Declara que han estado aquí todo el tiempo, aunque la Serpiente Estela (inconfundibles, dice, sus

You found yourselves in a strange city magnified to catastrophic scale, booming and blaring down on you. A gray city already in ruin but still inhabited, still being built. A city where some are struggling to eat, and others are eating them. Huge bodies filled the canyons and you hid in your homes from their eyes. Some never saw you. Others came and walked your paths. Some were afraid and you turned to dust before their eyes. You submitted to curious caresses, meteors, casual deaths. You heard them talk of places inaccessible but not yet ruins where the Eaters, the Unsharers, gorged themselves and clung to the illusion of possessing the earth. When the spirals crumbled you saw them re-erected and crumbled again. You were invisible to those whose eyes looked only out and up and down, to those floating precariously on power or sunk too deeply in despair. But some became adept at following your distances and entered, dreamed this place.

When was the best time? Before the patterns were revealed? Before the connections were made? When the fires burned in clear straight paths and stars lined up over the waters in the earth? You move away from me. You fear divisions—good and evil, fact and dream, now and then, large and small, better and worse.

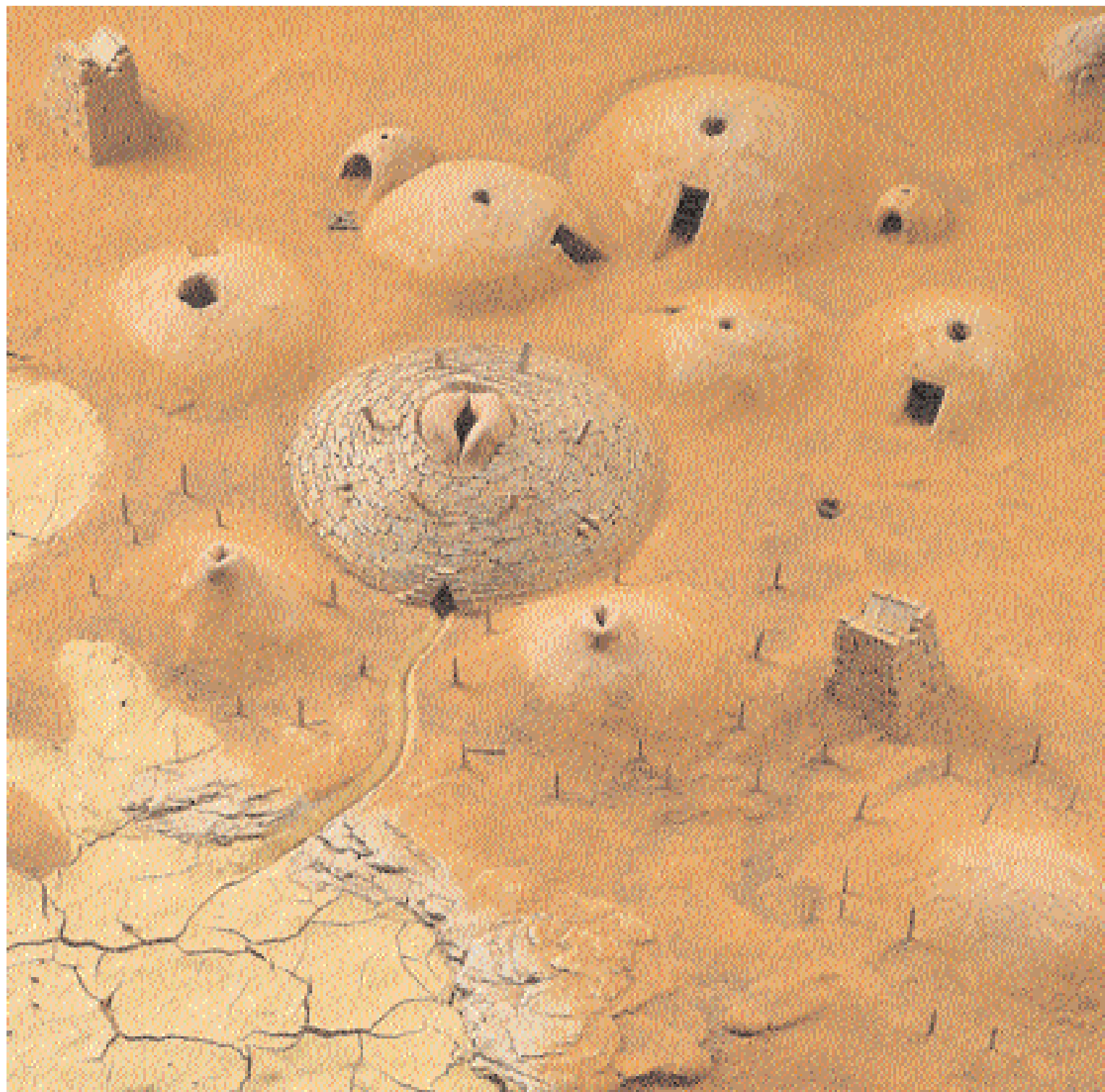
Are you growing or rotting? Do you measure time in nights or days? Years by moon or sun? You whisper both. You say I mustn't choose.

November 14: The linguists' reports on the shards baffle X. I try to hide my triumph. They are names, all names, but from innumerable different languages, and dialects from wildly varying times and places—some earlier, some later than the carbon dates we're going on. How can that be? It can be because this place is everywhere and all time. X thinks archeology concerns only the past. He thinks the people are dead. He doesn't see the childhoods surrounding us like sand not yet rock. I am watching for the fossils turned inside out, my own imprint in the land.

If the lizard bites the butterfly the cave swallows the serpent.

Are you a man or a woman? A woman or a man? Sometimes I think I feel you entering me. Sometimes my tumescences have entered you. Sometimes we are all tongues. Sometimes you are all lips and orifices, and sometimes rolling smooth and solid surfaces. And what am I, then?

I dreamed I was your father. I dreamed I was a child. I dreamed I tripped over a mountain. I dreamed I lived in a wasps' nest. I dreamed you were curled up inside of me. I dreamed I was curled up inside of you. I dreamed I gave birth to a yellow snail, to a litter of idols, to the sea. I dreamed a great foot was descending on me but I turned myself into the earth and we made love instead. I dreamed that I built a house from grains of sand, that I was battling my way through a field of clover in the midst of November gales, that you and I drank from a well of blood, that we played ball with a seed pearl and batted it with the trunk of a redwood tree. I dreamed the world shrank and expanded and there was



Circles and Towers Growing no. 5
(Círculos y torres creciendo n° 5) (detalle / detail), 1978



Houseplant no. 1 (Planta casa n° 1) (detalle / detail), 1998

rombos color sanguinolento, y como granos de oro) no es nativa de estas partes. Con su lógica habitual también ha resuelto este problema: fue importada, hace tiempo, quizás en la cesta de un comerciante, y sus hábitos de hibernación son diferentes aquí, lo que explica que no hayamos visto reptiles en todo este tiempo. Mañana, aún más excitado, informará sobre una iguana cerca de la ciudad circular. Esto será más duro de explicar, y pensará que a lo mejor era un espejismo. Se reirá con nerviosismo, y esperará que mi “imaginación febril” no sea contagiosa.

¿Y qué si un reloj se retrasa? Es solamente natural. Encontrando otro a mitad de camino. Sí, esperando. Sostengo dos fotografías de mí misma, una al lado de la otra. En una tengo treinta y cinco años, en la otra diez. Intentarlo y comprender.

Os encontrasteis en una ciudad extraña, magnificada a una escala catastrófica, retumbando y resonando con estrépito sobre vosotros. Una ciudad gris ya en ruinas, pero todavía poblada, aún en construcción. Una ciudad donde algunos están luchando para comer, y otros se los están comiendo. Cuerpos inmensos llenaron los cañones y vosotros os escondisteis de su vista en vuestras casas. Algunos nunca os vieron. Otros llegaron y anduvieron vuestros caminos. Algunos tenían miedo y vosotros os convertisteis en polvo ante sus ojos. Os sometisteis a curiosas caricias, meteoritos, muertes fortuitas. Les oísteis hablar de lugares inaccesibles, pero que no eran ruinas todavía, donde los que comen, los que no comparten, se pegaban atracones y se aferraban a la ilusión de ser poseedores de la tierra. Cuando las espirales se desmoronaron las visteis reerguirse y desmoronarse de nuevo. Vosotros erais invisibles a aquellos cuyos ojos sólo miraban fuera y arriba y abajo, a aquellos que flotaban precariamente sobre el poder o se hundían demasiado profundo en seguir vuestras distancias y entraron, soñaron este lugar.

¿Cuándo fue la mejor época?: ¿antes de que las pautas fueran reveladas?, ¿antes de que se hicieran las conexiones?, ¿cuando los fuegos ardieron en trayectorias claras y rectas y las estrellas se alinearon sobre las aguas en la tierra? Te apartas de mí. Temes las divisiones: el bien y el mal, los hechos y los sueños, ahora y después, grande y pequeño, mejor y peor.

¿Estás creciendo o pudriéndote? ¿Mides el tiempo en noches o en días?, ¿los años, según la luna o el sol? Dices en voz baja que ambos. Dices que no debo elegir.

14 de noviembre: Los informes de los lingüistas sobre los fragmentos de barro desconciertan a X. Yo trato de ocultar mi triunfo. Son nombres, todo nombres, pero de innumerables lenguajes diferentes y dialectos procedentes de diversos lugares y épocas –algunas más tempranas y otras más tardías que las fechas del carbono que estamos siguiendo–. ¿Cómo puede ser? Puede ser porque este lugar es todas las partes y todas las épocas. X cree que la arqueología sólo concierne al pasado. Piensa que la gente está muerta. No ve las infancias rodeándonos como arena que todavía no es roca. Estoy esperando a que los fósiles sean vueltos del revés, mi propia huella en la tierra.

no such thing as size. I dreamed a little figure running down a long road. A red road, dusty, vague. Behind him waits the mother. Great distances are put between her and her child, who doesn't know the forbidden road is circular and inescapable.

It must be winter. The days are short, thin and pale as a bone in the black chamber.

December 4: For weeks now nothing new has been found and we have resorted to the tedious and exhausting task of cataloguing the bones on the great skeleton. X is depressed by the subversive aspect of simplicity and repetition. The stubbornness of the cycle. The oblivion of the horizon. But you drum insistently inside me and the longer the nights the better. You tell me your house consumed you at one season and at another you consumed your house.

Nature is my slave, says X. I shudder.

So resurrection will be rebellion. Chaos re-emerging to be unmolded, this time. To float, change, reform, transform—a moving target too fast for the glass slivers and book covers. Is that what you're trying to tell me?

I dreamed a world rising and falling into a whole. I dreamed that world in turn broke up and was set afloat on a vast sea to seek its next form. I dreamed a protozoic prose, amoebic amnesia, a cannibal's chronicle. I dreamed it into fragments again. I reformed it and made of it a very different place. Inside out. I dreamed this line of generations also abandoned and what came afterwards is what we see. From one time to the next the fires burned and swallowed and returned the round soft building blocks; equally the hard ones falling into sharp bright angles.

December 21: In the rings of ashes that lie beneath the cairns we found a series of small round stones, each with a different pattern like the stone behind your ear and the two stones between your legs and the stone pillar in my cave.

Red earth, substance revealed, green furry skin torn off. Sometimes you guard her with red brick armor, bristling spines, cruel stakes. We put our stones back in the fire. A flaming wheel rolls down the mountain and explodes into the lake. Tatters of flesh and skin remain on pointed sticks. Offered to the petaled tower. Now even I turn away. From which direction did the violence come?

In this forest of leafless trees, on this limpid knoll, near that sagging mound with scales of brick ... First I bit your thumb off then a chunk of shoulder. Your round eyes I swallowed whole and tears and bile and blood ran down my chin. Your mouth on my breast was sucking, biting, bearing flesh while I spat out the hairs and gulped your sperm. I found I was bellyless, gutless, lost in your channels and you in mine. In memory of trees. In memory of water. In memory of music. In memory of growth.

Si el lagarto muerde a la mariposa, la cueva se traga a la serpiente.

¿Eres un hombre o una mujer?, ¿una mujer o un hombre? Algunas veces creo que te siento entrar en mí. Algunas veces mis tumescencias han entrado en ti. Algunas veces somos todo lenguas. Algunas veces eres todo labios y orificios, y algunas veces superficies ondulantes, lisas, sólidas. ¿Y entonces, qué soy yo?

Soñé que era tu padre. Soñé que era un niño. Soñé que tropezaba con una montaña. Soñé que vivía en un avispero. Soñé que estabas acurrucado dentro de mí. Soñé que estaba acurrucada dentro de ti. Soñé que paría un caracol amarillo, una camada de ídolos, la mar. Soñé que un pie enorme descendía sobre mí, pero yo me convertía en la tierra y, en vez de eso, hacíamos el amor. Soñé que construía una casa a partir de granos de arena, que luchaba abriéndome camino a través de un campo de tréboles en medio de un temporal de noviembre, que tú y yo bebíamos de un pozo de sangre, que jugábamos a la pelota con un aljófara y la bateábamos con el tronco de una secuoya. Soñé que el mundo se encogía y se expandía y que no existía tal cosa como el tamaño. Soñé una pequeña figura que bajaba corriendo por una calle larga. Una calle roja, polvorienta, vaga. Tras él espera la madre. Hay puestas grandes distancias entre ella y su niño, quien no sabe que la calle prohibida es circular e ineludible.

Debe ser invierno. Los días son cortos, delgados y pálidos como un hueso en la cámara oscura.

4 de diciembre: Desde hace unas semanas que no se ha encontrado nada nuevo, y hemos recurrido a la tediosa y agotadora tarea de catalogar los huesos del gran esqueleto. X está deprimido por el aspecto subversivo de simpleza y repetición. La obstinación del ciclo. El olvido del horizonte. Pero tú late con insistencia dentro de mí, y cuanto más largas las noches mejor. Me cuentas que tu casa te consumió durante una de las estaciones y que en otra tú consumiste tu casa.

La naturaleza es mi esclava, dice X. Yo me estremezco.

Por lo tanto la resurrección será rebelión. Caos reemergiendo para ser desmoldado, esta vez. Flotar, cambiar, reformar, transformar –un objetivo móvil, demasiado rápido para las esquirlas de cristal y las cubiertas de libros–. ¿Es eso lo que estás intentando decirme?

Soñé un mundo ascendiendo y cayendo en un agujero. Soñé que ese mundo, sucesivamente, se rompía y era colocado a flote sobre un vasto mar para que buscara su próxima forma. Soñé una prosa protozoaria, amnesia amébrica, la crónica de un caníbal. De nuevo lo soñé en fragmentos. Lo reformé e hice de ello un lugar muy diferente. Dado vuelta. Soñé con esta línea de generaciones también abandonada, y lo que vino después es lo que nosotros vemos. Desde una época a la siguiente los fuegos ardieron y tragaron y restituyeron los bloques de construcción redondos y suaves; además, los duros adquirieron ángulos afilados y claros.

The wind is blowing on top of the mountain. The lips of its summit are sometimes visible from the slopes below where we wait, and sometimes veiled by a pinkish cloud of dust and mist combined. On the north side plump curves give way to cliffs sliced to gray quarried walls. We look up in anticipation. It is about to begin. A flock of white birds, foreigners, fly over the crest, their underbellies pink from the reflected earth, and the people murmur that this is a good omen.

We move as a body, the parts interchangeable. We have been a breast, soft and taut and layered. We have been a thigh, hugging bone and muscle. We have been an eye, doubling as a womb. We have been an arm, flung wide in embrace. We have been a penis, throbbing in expectation. We have been a belly, empty, full and empty again. We have been a finger, touching our skin. We have been a mind, thinking the thoughts that begin the process.

Do you remember? Just in time. February. When we were seeds in the dark dome. When we were grains of rock in the bricks that covered the chamber. When we were the two parts coming together. When the wind blew under the earth.

In the morning the land is created—soft and wet and sloping. By midday the crops are planted. The village flourishes in the afternoon. By dusk layers of dust are settling on forgotten walls. And in the night the cataclysm opens its legs to a new season.

They will look for meaning, which they have separated from meaning. I see what you mean, they will cry without seeing. They will say I, and you, because they don't remember.

It must be spring again. The seeds I have eaten are eating their way out of me. The waters are bursting through the hole I have dug. The elusive cavern in the mountain waits. We will wait too. Since we found no artifacts in the ancient caves, X thinks we'll find none here. It can be my last question, he teases. And the safety of the entrance must be tested first. The glimpse we had, though. You beckon me to join you there. You don't believe in oblivion.

I had gone as far as the dried up stream bed between the two round hills so like the other rounded hills around them. Turned to face the entrance and saw instead ...

How can a snake make love with a butterfly?

How can a butterfly open her wings and expose her softest parts? Only when flying, then. A soaring descent. When the rain came down for the first time since the people left.

April 14: A peculiarly ecstatic death. Who would have suspected that network of underground streams, that dark subterranean pool? No wonder the roof fell in. No wonder she lost her way. No wonder she won her mind. Why was she digging so deep?

21 de diciembre: En los círculos de cenizas que se encuentran bajo los mojones de piedras apiladas encontramos una serie de pequeñas piedras redondeadas, cada una con un diseño diferente, como la piedra tras tu oreja y las dos piedras de entre tus piernas y el pilar de piedra en mi cueva.

Tierra roja, esencia revelada, piel verde peluda arrancada. Algunas veces tú la proteges con una armadura de ladrillo rojo, espinas erizadas, crueles estacas. Ponemos nuestras piedras de vuelta en el fuego. Una rueda en llamas baja rodando la montaña y explota dentro del lago. Jirones de carne y de piel permanecen sobre palos puntiagudos. Ofrendados a la torre apetalada. Ahora incluso yo aparto la vista. ¿Desde qué dirección llegó la violencia?

En este bosque de árboles sin hojas, en este cerro límpido, cerca de ese montículo caído con escamas de ladrillos... Primero arranco tu pulgar de un mordisco, luego un trozo de hombro. Tus redondos ojos me los comí enteros, y lágrimas, y bilis y sangre corrían por mi barbilla. Tu boca sobre mi pecho estaba chupando, mordiendo, sujetando carne mientras yo escupía los pelos y me tragaba tu esperma. Me encontré con que estaba sin barriga, sin vísceras, perdida en tus canales y tú en los míos. En memoria de los árboles. En memoria del agua. En memoria de la música. En memoria del crecimiento.

El viento está soplando en lo alto de la montaña. Los labios de su cumbre son algunas veces visibles desde las laderas de abajo donde esperamos, y algunas veces están velados por una nube rosácea de polvo y neblina combinados. En la cara norte curvas rechonchas dan paso a riscos que se cortan en muros grises de canteras. Alzamos la vista esperando. Está a punto de comenzar. Una bandada de pájaros blancos, forasteros, vuelan sobre la cima –sus panzas rosas por el reflejo de la tierra– y la gente murmura que esto es un buen presagio.

Nos movemos como un cuerpo, las partes son intercambiables. Hemos sido un pecho, suave y tenso y cubierto. Hemos sido un muslo, abrazando hueso y músculo. Hemos sido un ojo, haciendo también de útero. Hemos sido un brazo, abriendo con amplitud en un abrazo. Hemos sido un pene, palpitando con expectativa. Hemos sido una barriga vacía, llena y, de nuevo, vacía. Hemos sido un dedo tocando nuestra piel. Hemos sido una mente, pensando los pensamientos que inician el proceso.

¿Te acuerdas? Justo a tiempo. Febrero. Cuando éramos semillas en la bóveda oscura. Cuando éramos granos de roca en los ladrillos que cubrían la cámara. Cuando éramos las dos partes juntándose. Cuando el viento sopló bajo la tierra.

Por la mañana la tierra se crea –suave y húmeda e inclinada–. Hacia el mediodía se siembra. La aldea florece por la tarde. En el crepúsculo las capas de polvo se depositan sobre los muros olvidados. Y por la noche el cataclismo abre sus piernas a una nueva estación.

Ellos buscarán significado, el cual han separado del significado. Veo lo que quieres decir, llorarán sin ver. Dirán yo y tú porque no recuerdan.



Wilted Towers (Torres marchitas) (detalle / detail), 1984

Debe ser de nuevo primavera. Las semillas que he comido están comiendo su camino hacia fuera de mí. Las aguas estallan a través del agujero que he excavado. La esquiava caverna en la montaña espera. Nosotros también esperaremos. Como no hemos encontrado artefactos en las cuevas antiguas, X piensa que aquí no encontraremos ninguno. Puede que sea mi última pregunta, dice con guasa. Y primero se debe comprobar la seguridad de la entrada. La vista momentánea que, sin embargo, tuvimos. Me haces señas para que me una a ti allí. No crees en olvidos.

Yo había ido tan lejos como el lecho seco del riachuelo entre las dos colinas redondeadas, tan parecidas a las otras colinas redondeadas de sus alrededores. Giré para estar frente a la entrada y en cambio vi...

¿Cómo puede una serpiente hacer el amor con una mariposa?

¿Cómo puede una mariposa abrir sus alas y exponer sus partes más suaves? Sólo cuando vuela, entonces. Un descenso en el que planea. Cuando la lluvia cayó por primera vez desde que la gente se fue.

14 de abril: Una muerte peculiarmente extática. ¿Quién hubiese sospechado aquella red de corrientes subterráneas, aquella oscura charca bajo la tierra? No es de extrañar que el techo se desplomase. No es de extrañar que ella perdió su camino. No es de extrañar que ganó su mente. ¿Por qué estaba excavando tan profundo?

Three Peoples*Charles Simonds*

Their dwellings make a pattern on the earth as of a great tree laid flat, branching and forking according to their loves and hates, forming an ancestral record of life lived as an odyssey, its roots in a dark and distant past ...

Occasionally one meets an old minstrel along the paths through the dwellings. People say that as a child he and his parents began a long journey back and that in his endless wanderings he had accumulated an almost total history of his people. He returned with the jumbled and rambling songs which form a blanket of memories from the threads of a growing, listless and venturesome people who have been many places and done many things ...

... an old woman who came back from her journey into the past with a vision: what everyone had believed to be a life following an endless line was really part of a great unperceived arc that would eventually meet itself. At that point everyone would join their ancestors in a great joyous dance ...

Fragments of Notes Recovered from a Traveler



Sus moradas hacen un dibujo sobre la tierra, como la de un gran árbol extendido, ramificándose y bifurcándose según sus amores y odios, formando un registro ancestral de la vida vivida como una odisea, su raíz en un pasado oscuro y distante...

A veces uno se encuentra con un viejo trovador a lo largo de los caminos a través de las moradas. La gente dice que, de niño, él y sus padres iniciaron un largo viaje hacia atrás y que en sus interminables deambulares él había acumulado casi toda la historia de su gente. Regresó con el amasijo y la maraña de canciones que forman una alfombra de recuerdos hecha de los hilos de una gente que está creciendo, lánguida, aventurera, que ha estado en muchos lugares y ha hecho muchas cosas...

... una mujer vieja regresó de su viaje al pasado con una visión: aquello que todo el mundo había creído que era una vida que seguía una línea interminable, realmente era parte de un gran arco imperceptible que al final se encontraría a sí mismo. En ese momento dado, todo el mundo se uniría con sus antepasados en un gran baile jubiloso...

-Fragmentos de *Notes Recovered from a Traveler* (Notas rescatadas de un viajero)

Their dwellings formed a road/house wandering over the earth on its way towards the future and away from the past. When ~~X~~ moved from one dwelling to the next, they left everything behind untouched as a museum of personal effects. As dwelling followed dwelling, traces of a diminishingly distinct personal history remained. Traveling backwards was almost like stumbling into a room whose inhabitants had just left by another door. The farther the distance in time, the more this immediacy blurred; its distinctness dissolved into other moments. Time became continuous. Sand collected in the corners and roof beams fell in, until the earth reclaimed the architecture. Only a trace, an irregularity recalled that someone had once passed here on the way to somewhere else.

~~X~~ were preoccupied with cultivation and with decisions about the next direction the dwelling might take. Marital agreements, social ties, and economic concerns, the lay of the land, junctures—all these had to be thought about. Bureaucracies rarely developed because decisions were capricious. Paths might intersect or pass near one another, but each dwelling retained its autonomy. Webs and thickets of old and new dwellings emerged, creating strange cities that combined houses with ruins, gardens with parks that exposed personal histories to everyone's view. Inter-marriage was common when these joinings occurred; traditions and pasts were traded and lineages mixed.

Reminiscing about these gatherings, ~~X~~ saw them as the high points of their lives. Fortified with a feeling of here-we-all-are, ~~X~~ moved on. Dense civilizations might occur and then disintegrate while ~~X~~ parted and returned to their adventures. When someone wanting to trace their past came upon these intersections he might be unable to sort out the trails and, taking a chance would find himself lost in a confusion of pasts. Occasionally someone who had ventured too far back would turn up on a doorstep—without a past or a present. These people were a source of much pity, having risked all trying to penetrate what came before.

Tours into the past were organized. Teams of specialists—archaeologists, sociologists, anyone who might have a clue to the past—set out on expeditions. Periodically messengers returned with maps documenting some large meeting place of dwellings that had occurred long ago, and this discovery would be used to explain why certain families had maintained their beliefs, shared genetic traits, where feuds had originated.

For most of the ~~X~~, the past formed a tremendous net on which their lives traveled; or it was like a dark forest into which there were many paths. The past was a temptation and a threat, the begetter of insanities, the cause of endless ruminations and confusions—a mysterious world that might begin happily in the present on an afternoon stroll, but which stretched backwards into a terrifying miasma, a genealogical geography that disappeared over the hill and into the earth, beyond the horizon.

Sus moradas formaban un camino/casa, deambulando sobre la tierra en su recorrido hacia el futuro y hacia fuera del pasado. Cuando ✂ se trasladaban de una morada a la siguiente, dejaban el atrás intacto, como un museo de efectos personales. Mientras una morada seguía a otra, permanecían los rastros de una cada vez menos distinta historia personal. Viajar hacia atrás era casi como entrar dando traspies en una habitación cuyos habitantes recién la hubiesen abandonado por otra puerta. Cuanto mayor era la distancia en el tiempo, más se atenuaba esta inmediatez, sus diferencias disueltas dentro de otros momentos. El tiempo se hizo continuo. Se acumuló arena en los rincones y las vigas de los techos se desplomaron, hasta que la tierra recuperó la arquitectura. Sólo un rastro, una irregularidad, recordó que alguien había pasado alguna vez por aquí en su camino hacia algún otro lugar.


✂ estaban preocupados con el cultivo y con las decisiones sobre la próxima dirección que la morada debía tomar. Acuerdos matrimoniales, lazos sociales, y preocupaciones económicas, disposición de la tierra, coyunturas –sobre todas estas cosas se tenía que pensar–. Las burocracias rara vez se desarrollaron porque las decisiones eran caprichosas. Los caminos podían cruzarse o pasar uno cerca del otro, pero cada morada conservaba su autonomía. Emergían redes y marañas de moradas viejas y nuevas, creando ciudades extrañas que combinaban casas con ruinas, jardines con parques, que exponían historias personales a la vista de todo el mundo. Cuando tenía lugar este tipo de uniones, eran muy comunes los matrimonios mixtos; se comerciaban las tradiciones y los pasados, y los linajes se mezclaban.


Rememorando estas reuniones, ✂ las veían como los mejores momentos de sus vidas. Fortalecidos por una sensación de aquí-estamos-todos, los ✂ avanzaban. Densas civilizaciones podían aparecer y luego desintegrarse, mientras ✂ partían y volvían a sus aventuras. Cuando alguien, queriendo rastrear su pasado, se encontraba con estas intersecciones, es posible que no pudiera ser capaz de clasificar los rastros y, corriendo el riesgo, se encontraría a sí mismo perdido en una confusión de pasados. De vez en cuando, alguien que se hubiese aventurado demasiado atrás en el tiempo aparecería ante un umbral sin un pasado y sin un presente. Esta gente era fuente de gran pena, habiendo arriesgado todo intentando penetrar aquello que vino antes.

Se organizaron visitas al pasado. Grupos de especialistas –arqueólogos, sociólogos, cualquiera que pudiese tener una pista del pasado– emprendieron expediciones. Periódicamente volvían mensajeros con mapas documentando algún gran lugar de encuentro de moradas que había ocurrido largo tiempo atrás, y este descubrimiento se usaría para explicar por qué ciertas familias habían mantenido sus creencias, compartido rasgos genéticos, allí donde los feudos se habían originado.

Para la mayoría de los ✂, el pasado formaba una enorme red sobre la que viajaban sus vidas, o era como un bosque oscuro dentro del cual había muchos caminos. El pasado era una tentación y una amenaza, el engendrador de las locuras, la causa de las reflexiones y confusiones interminables; un mundo misterioso que podía comenzar felizmente en el presente durante un paseo por la tarde, pero que se extendía hacia atrás en un miasma aterrador, una geografía genealógica que desapareció sobre la colina y dentro de la tierra, tras el horizonte.



There is a warning tale—a troubling memory—repeated every year among  of a child who was born unhappily spinning toward the future instead of turning clockwise toward his past. For some time his confusion went unnoticed, and they merely thought he was dizzy and slow in learning to walk. But when he came of age, he joined in the rebirth and was caught in the whirling dance. Suddenly he was spun, wrenched and twisted out of the circle—dying horribly alone.


 lives had two aspects: the first was the daily sorting out and keeping of time that placed events in space and history, merging past and present to make both histories and ongoing sagas as well as dwellings that changed according to the seasons; the second was the yearly concentration of birth and growth energy into one ritual at the winter solstice. The first historiographical aspect governed the daily task of reconstructing the new dwelling from the remains of the old. This effort was a recapitulation and reworking of personal memories into myth and history. The second ritual aspect, eschewing all temporal activity, re-enacted original creation in a dizzying celebration of sexual possibility.


The gathering took place in the dome-womb at the center of the earth-dwelling universe that could be entered only by a ladder through the opening at the top. The cyclical dwellings were built around it in two concentric rings: the first, one story high, containing the cooking and eating quarters, the second, usually two or three stories high, the living quarters. A passageway between the inner and outer structures linked the two. Construction advanced the rings, rotating them laterally around the dome. As portions of the structure were abandoned, they were sealed up, to deteriorate, and after one revolution was completed were dug up and rebuilt. Thus the remnants of each previous dwelling were excavated and remade. Life followed a circle.

The structure grew at least one unit a year. Completion of the new dwelling was timed to coincide with the winter solstice so that everyone's dwelling place could be moved forward a unit toward the distant past and one away from the recent. Crops grown outside the dwelling were part of this circular pattern, planted in a rotation around a center.

The dwelling functioned palpably as a personal and cosmological clock, its encircling architecture operating as an elaborate sundial. The annuary poles over the entrance to the dome cast shadows on the surrounding walls in complex and changing patterns, marking the passage of time. Inside the dome a chant was maintained without interruption. Its faint rhythm audibly kept time for those outside. Everyone took a turn. Chanting was meditation, a way of passing into a non-ordinal pulse, unrelated to the particular incidents of life.




Hay una historia de advertencia –un recuerdo turbador– que se repetía cada año entre , sobre un niño que nació desgraciadamente girando hacia el futuro en vez de dando vueltas en el sentido de las agujas del reloj hacia su pasado. Durante un tiempo su confusión pasó desapercibida, y ellos simplemente pensaron que se mareaba y era lento a la hora de aprender a caminar. Pero cuando alcanzó la mayoría de edad, se unió al renacimiento y fue atrapado en el baile de los giros. De repente fue girado, retorcido y arrancado fuera del círculo, muriendo horriblemente solo.

Las vidas de  tenían dos aspectos: el primero consistía en la diaria clasificación y mantenimiento del tiempo que situaba los hechos en el espacio y en la historia, fusionando pasado y presente para hacer tanto historias y sagas en curso como también las moradas que cambiaban según las estaciones; consistía el segundo en la anual concentración de la energía del nacimiento y el crecimiento en un ritual a la llegada del solsticio de invierno. El primer aspecto, historiográfico, regía la tarea diaria de reconstruir la nueva morada a partir de los restos de la vieja. Este esfuerzo era un resumir y rehacer recuerdos personales en mito e historia. El segundo aspecto, ritual, prescindiendo de toda actividad temporal, volvía a representar la creación original en una celebración vertiginosa del potencial sexual.


La reunión tenía lugar en la cúpula-útero en el centro del universo de la tierra-morada, a la que sólo se podía entrar mediante una escalera a través de la apertura en la parte de arriba. Las moradas cíclicas se construían a su alrededor en dos anillos concéntricos: el primero, de un piso de altura, contenía la cocina y el lugar para comer; el segundo normalmente de dos o tres pisos de altura, las habitaciones para vivir. Un pasadizo entre la estructura interna y la externa unía ambos. La construcción hizo avanzar a los anillos, y los hizo girar lateralmente alrededor de la cúpula. Según se iban abandonando partes de su estructura, éstas eran precintadas para que se deterioraran, y después de que se terminase una revolución, eran desenterradas y reconstruidas. De esta manera los restos de cada morada previa eran excavados y rehechos. La vida seguía un círculo.


La estructura crecía al menos una unidad por año. Se programaba el término de la nueva morada para que coincidiera con el solsticio de invierno y así el lugar de morada de todo el mundo se podía mover una unidad hacia adelante hacia el pasado distante y una hacia fuera del recinto. Los cultivos que crecían en el exterior de la morada eran parte de esta pauta circular, plantados en una rotación alrededor del centro.

La morada funcionaba palpablemente como un reloj personal y cosmológico, su arquitectura envolvente funcionando como un elaborado reloj de sol. Las varas del anuario, situadas sobre la entrada a la cúpula, proyectaban sombras de diseños complejos y cambiantes sobre los muros circundantes, marcando el paso del tiempo. Dentro de la cúpula se mantenía un

The construction of the new dwelling took a year and followed a precise schedule so that the building progressed with the seasons. The continual sifting and sorting of the rubble formed a sort of ouroboros in which the present devoured the past. Some things recovered were collected and reused; some were reminisced over and became artifacts or keepsakes. Stories and memories were woven around these mementos and the past was reconstituted in  minds just as the old bricks were fitted into the new dwelling.

At times, this resurrection of the past was not achieved without some effort. Those who felt a need to wrestle with the memory of the person or event unearthed stepped forward and relived it in the form of a story, a song or a speech, entering a dialogue between the living present and the dead. An entire day might be set aside to settle a particularly disturbing recollection. Once everyone was reassured, the excavation and construction began with rhythmic singing, sifting, and sorting.

Sexual relations supposedly were confined to the rebirth ceremony. There were strong prohibitions against other sexual encounters, and transgressors, if caught, were executed. This repression was intended to channel all sexual energy toward one shared incestuous moment, although in fact it gave rise to heightened daily promiscuity. Surreptitious meetings took place through elaborate and oftentimes humorous subterfuges. Lovemaking in a hidden corridor or through some inventive masquerade of another activity was commonplace. Such behavior was ignored and thus tolerated, as long as it did not result in pregnancy. Self-administered abortions and prophylactic roots, although taboo, were common. Incestuous relations were the goal of such illicit encounters. Even then, they were only a burlesqued version of the imploding/exploding sexual activities of the annual rebirth, and introduced a note of obscene laughter and discord into an everyday life that was otherwise bland and routine. Although the result was supposed to be death, the risk was slight in actuality, and held the fascination of a sexual Russian roulette. Publicly, any one of the  would say sexual activity for any purpose other than conception was incomprehensible, that intercourse could take place only within the sacred confines of the dome, and then only on the solstice; that unless protected by the dome-womb, no conception was possible.

The solstice was the focus of the  lives. As the day approached, excavation ceased and excitement spread throughout the dwellings. Foodstuffs were harvested and a share placed within the new house. At sunset every adult gathered according to age and descended into the dome. Each, upon reaching the bottom of the ladder, placed a log upon the fire at the center, removed and burned his or her clothes, and took up the chant. As the circle expanded the chant grew louder, the fire brighter and hotter. With the entrance of the last person, the ladder was drawn in crosswise above their heads.

canto sin interrupción. Su débil ritmo audible mantenía el tiempo para los de afuera. Todo el mundo se turnaba. El canto era meditación, una forma de pasar a un pulso no ordinal, sin relación con los incidentes particulares de la vida.

La construcción de la nueva morada llevaba un año y seguía un calendario preciso para que la edificación progresase con las estaciones. El continuo tamizar y arreglar los escombros formaba una especie de espiral en la cual el presente devoraba al pasado. Algunas de las cosas rescatadas se recogían y se reutilizaban; algunas eran rememoradas de nuevo y se convertían en artefactos o en objetos de recuerdo. Historias y memorias se entretejían alrededor de estos recuerdos y el pasado era reconstituido en las mentes de ☉ tal como los viejos ladrillos eran colocados en la nueva morada.

A veces , esta resurrección del pasado no se lograba sin un cierto esfuerzo. Aquellos que sentían la necesidad de luchar con el recuerdo de la persona o del suceso desenterrado, daban un paso hacia delante y lo revivían en la forma de una historia, una canción o un discurso, entablando un diálogo entre el presente vivo y los difuntos. Se podía dejar un día entero de lado con tal de resolver unos recuerdos particularmente turbadores. Una vez que todo el mundo se hubiese tranquilizado, la excavación y la construcción comenzaban con un rítmico cantar, tamizar y arreglar.

Las relaciones sexuales estaban supuestamente confinadas a la ceremonia del renacimiento. Había fuertes prohibiciones en contra de otros encuentros sexuales, y los transgresores, si se les pillaba, eran ejecutados. Esta represión estaba destinada a canalizar toda la energía sexual hacia un único momento incestuoso compartido, aunque en realidad dio lugar a una promiscuidad diaria intensificada. Encuentros furtivos tenían lugar gracias a subterfugios elaborados y a menudo divertidos. Las relaciones sexuales en un pasillo oculto o mediante una inventiva mascarada de otra actividad eran normales. Tal conducta era ignorada y así tolerada, siempre y cuando no resultase en un embarazo. Los abortos autoadministrados y las raíces profilácticas, aunque tabú, eran algo corriente. Las relaciones incestuosas eran la meta de tales encuentros ilícitos. Aún así, eran solamente una versión burlesca de las actividades sexuales de implosionar/explosionar del renacimiento anual, e introducían una nota de risa obscena y discordia en la vida del día a día, que de no ser así sería insípida y rutinaria. Aunque se suponía que el resultado era la muerte, en realidad el riesgo era leve, y poseía la fascinación de una ruleta rusa sexual. Públicamente, cualquiera de los ☉ hubiera dicho que la actividad sexual que tuviese alguna intención distinta a la concepción era incomprensible; que el coito sólo podía tener lugar dentro de los confines sagrados de la cúpula, y por lo tanto sólo en el solsticio; que a menos de contar con la protección de la cúpula-útero, ninguna concepción era posible.

El solsticio era el centro de la vida de los ☉. Según se aproximaba el día, la excavación cesaba y la excitación se propagaba por todas las moradas. Se recolectaba la cosecha de alimentos y se colocaba una parte dentro de la nueva casa.

Everyone stood hand in hand around the wall in a large circle. The dance of rotation began, whirling into eddies of energy. Mirroring the solar system couples formed and swung each other around the fire. The dance continued, faster and faster, until the fire began to die. Everyone spun, always trying to increase the other's speed. As the womb darkened, they moved toward the center, reeling to the floor. Lost in the void, they clutched for another body to find themselves in orgasm. When \odot were spent, fatigue having overtaken them, \odot returned to the daily counting and ordering of time, taking with them each other's potential.



\odot believed in a world entirely created by their own wills, in which nature's realities were of little concern. Their dwelling formed an ascending spiral—with the past, constantly buried, serving as a building material for the future. They obsessively gambled with their resources, the number of inhabitants, the height of the structure. As the dwelling grew higher and higher, it buried the cultivatable land. As it grew fewer and fewer workers were needed for its construction.

\odot aspired towards an ecstatic death. Their goal was to achieve both the greatest possible height and to predict the very moment of collapse, the moment when the last of their resources would be consumed and their death inevitable. They lived for that moment alone. After a collapse survivors would begin anew, tracing out a tremendous spiral on the earth's surface. At the periphery they built a house. The detritus of life gradually deposited in front of it providing the base for the next dwelling. As time passed, a ramp was thrown up, the rate of incline planned to bring them to the highest possible point at the center of the spiral. As their predictive mechanism became increasingly accurate and sophisticated, there were constant readjustments, such calculations determined the infrastructure of \odot social system. Life was hierarchical. The uses of energies were determined by the ruling philosopher/mathematicians. Division of labor, population control, food, size, and disposition of labor and research forces were all dictated by elaborate evaluative and self-corrective mechanisms.

\odot were for the most part optimistic. Although the construction required hard work and sacrifice, they labored happily knowing that the mathematicians' predictions were finer, their dwelling place higher, their lives nearer the climax.

A la puesta del sol todos los adultos se reunían según la edad y descendían dentro de la cúpula. Cada uno, al alcanzar el final de la escalera, colocaba un tronco sobre el fuego que estaba en el centro, se quitaba la ropa y la quemaba, y continuaba el canto. Mientras el círculo se ampliaba el canto era más alto, el fuego más brillante y caliente. Con la entrada de la última persona, la escalera se ponía dentro, en diagonal sobre sus cabezas.

Estaban todos de pie, cogidos de la mano, alrededor del muro formando un gran círculo. La danza de la rotación comenzó, girando en remolinos de energía. Reflejando el sistema solar, las parejas se formaban y giraban entre ellas alrededor del fuego. La danza continuó, más y más rápida, hasta que el fuego comenzó a apagarse. Todo el mundo daba vueltas, siempre intentando aumentar la velocidad del otro. Mientras se oscurecía la cúpula ellos se movían hacia el centro, tambaleándose hacia el suelo. Perdidos en el vacío se aferraban a otro cuerpo y se encontraban en el orgasmo. Cuando ☉ estaban agotados y la fatiga les había alcanzado, ☉ volvían al diario contar y ordenar el tiempo, llevando con ellos el potencial del otro.



☉ creían en un mundo creado por entero de sus propios deseos, en el cual las realidades de la naturaleza no eran motivo de gran preocupación. Sus moradas formaban una espiral ascendente –con el pasado, constantemente enterrado, sirviendo de material de construcción para el futuro–. Obsesivamente arriesgaban sus recursos, el número de habitantes, la altura de la estructura. Al crecer la morada más y más alto, iba enterrando la tierra cultivable. Al crecer, eran necesarios menos y menos trabajadores para su construcción.

☉ aspiraban a una muerte extática. Su meta era lograr tanto la mayor altura posible como predecir el instante mismo del colapso, el momento en el que el último de sus recursos se consumiese y su muerte fuese inevitable. Ellos vivían sólo para ese momento. Después de un colapso, los supervivientes comenzarían de nuevo, trazando una enorme espiral sobre la superficie de la tierra. En la periferia construyen una casa. El detritus de vida se depositaba gradualmente frente a ella, proporcionando la base de la próxima morada. Cuando pasaba un tiempo se lanzaba una rampa, con el grado de inclinación planeado para llevarles al punto lo más alto posible del centro de la espiral. Mientras su mecanismo de predicción se hacía cada vez más exacto y sofisticado, se hicieron constantes reajustes. Tales cálculos determinaron la

They believed resolutely that they were contributing to the most ambitious monument ever conceived by man. Their assurance was confirmed by badges of merit and honors given to the various work forces. Visitors from the spiral cities compared progress with their own and were filled with immense pride at their accomplishments.

The monument relentlessly consumed all material goods. Property had importance only as it related to the construction. Objects no longer useful were by law contributed to the pile of debris at the front of the dwelling. No personal possessions were allowed, no artifacts or keepsakes, no objects of art, no religious figures, no personal or communal decoration; life was merely a function of shelter and height. As the highest elevations were reached, and fewer and fewer laborers were needed to continue, large groups were sacrificed, jumping voluntarily from the forward edge of the structure into the central well, giving their bodies to the task of pushing the edifice higher.

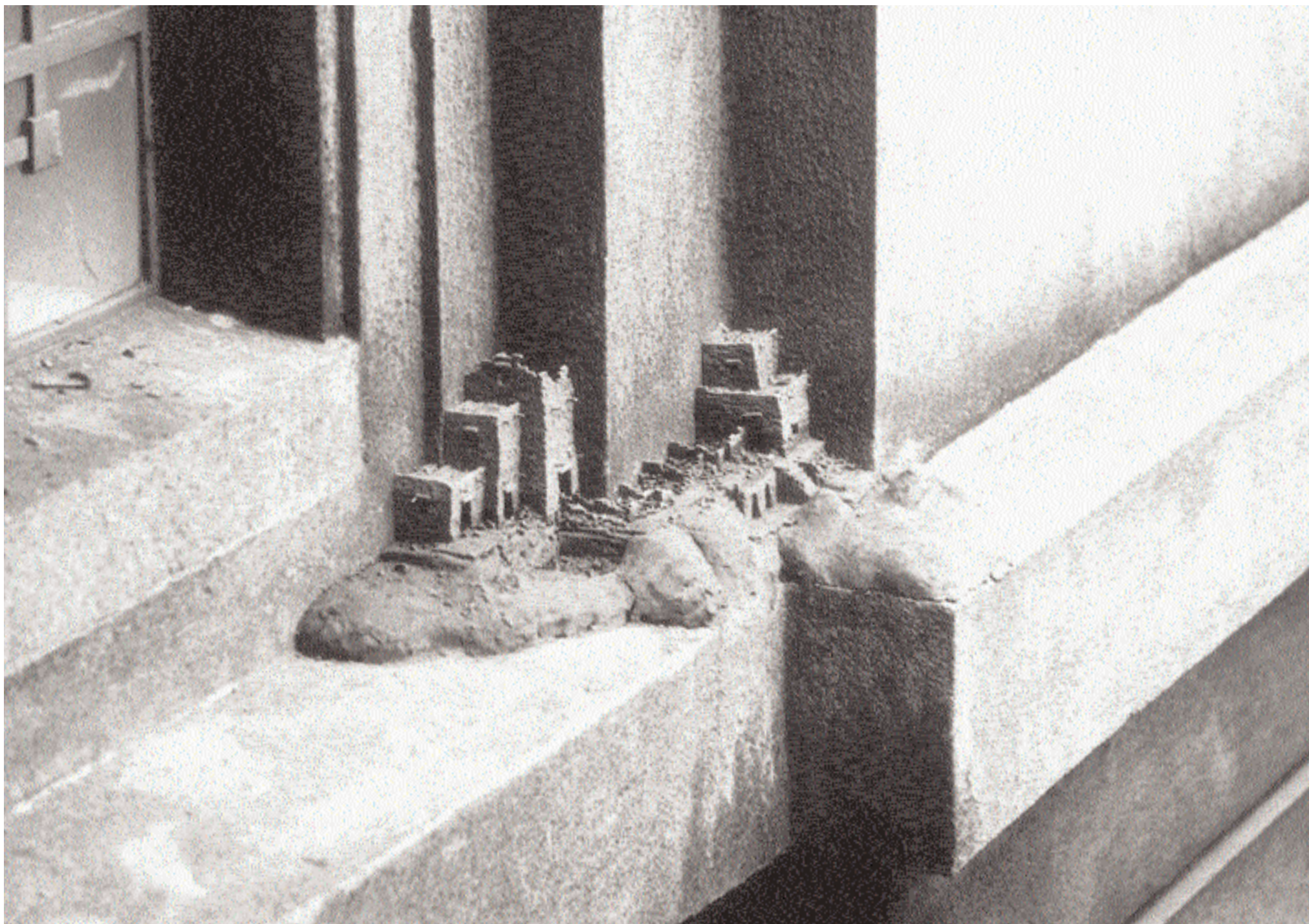
The past, in any personal sense, was dismissed and forgotten. The exception was the carefully kept records of previous structural decisions—abstracted and distilled into mathematical equations to be used in projecting the building. The dwelling's past was reconstructed by a mathematical model to be used in dynamic relationship to its future. These records were kept with compulsive accuracy, because the slightest error might mean the failure of the entire edifice. Failure was, in fact, inevitable so that the work process was punctuated by pangs of doubt that led to depression and, finally, to extinction.

infraestructura del sistema social de ☉ . La vida era jerárquica. Los usos de las energías estaban determinados por los filósofos/matemáticos imperantes. La división del trabajo, el control demográfico, la comida, el tamaño, y la determinación del trabajo y el cuerpo de investigación, todo era dictado mediante un mecanismo elaborado, evaluador y autocorrectivo.

☉ eran por lo general optimistas. A pesar de que la construcción exigía trabajo duro y sacrificio, ellos trabajaban con alegría, sabiendo que las predicciones matemáticas eran más buenas, su lugar de morada más alto, sus vidas más cercanas al clímax. Creían con firmeza que estaban contribuyendo al monumento más ambicioso jamás concebido por el hombre. Su confianza se confirmaba con insignias de mérito y con honores dados a las diferentes fuerzas de trabajo. Los visitantes procedentes de las ciudades de espiral comparaban el progreso con el suyo propio y se llenaban de un inmenso orgullo por sus logros.

El monumento consumía sin descanso todos los bienes materiales. La propiedad sólo tenía importancia si estaba relacionada con la construcción. Los objetos que ya no eran útiles se aportaban, por ley, a los escombros frente a la morada. No estaban permitidas las pertenencias personales, los artefactos u objetos de recuerdo, ni objetos de arte, ni figuras religiosas, ni decoración personal o comunal; la vida no era más que una función de cobijo y altura. Mientras se iban alcanzando las elevaciones más altas y se iban necesitando menos y menos trabajadores para continuar, se sacrificaban grupos más grandes, saltaban voluntariamente desde el borde más saliente de la estructura hacia el hueco central, cediendo sus cuerpos a la tarea de impulsar el edificio más hacia lo alto.

En cualquier sentido personal, el pasado se despedía y se olvidaba. La excepción eran los registros, mantenidos con mucho cuidado, de anteriores decisiones estructurales –abstraídas y destiladas en ecuaciones matemáticas para usarlas en la proyección de las construcciones–. El pasado de la morada era reconstruido por un modelo matemático para ser usado en una relación dinámica con su futuro. Estos registros se mantenían con una precisión compulsiva, porque el más ligero error podía significar el fracaso de todo el edificio. El fracaso era, de hecho, inevitable, así que el proceso de trabajo estaba salpicado de punzadas de incertidumbre que conducían a la depresión y, finalmente, a la extinción.



Dwelling (Morada), Dublin / Dublin, 1980



Simonds trabajando en *Dwelling* (Morada),
Rue des Cascades, París, 1975

Simonds working on *Dwelling*, Rue des Cascades, Paris, 1975

Charles Simonds

From "Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience". *Artforum*, vol. 18, no. 5, Jan. 1980, pp. 22–29

For the man in the street, bricks are still only good for making houses, no matter how self-righteously they lie on the floor. However great, ethical art itself does not make an ethical world. We are all part rogue, saint, hunter and victim.

I've learned more in the street from, and given more to, Josefa (Paris), Cucho and Hollywood (Lower East Side) and Mendelez (Berlin) than from the art world.

And I've learned more from watching the small-brained genius of the caddis-fly larva building its house by attaching blade after blade in an ascending spiral around its body as it grows than by studying the works of large-brained architects.

I've always thought of my work as transsocial, transpolitical, transsexual and transparent(al).

I see a relationship between the rehabilitation of building shells through Sweat Equity and the hermit crab's primal mode of reinhabiting abandoned shells. Only when we can envision the sun rising on our transparent plastic plumbing and when we are able to realize how we devour our lovers in the act of mating will we love the person in the street as much as we love our own vainglorious art.

De "Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience". *Artforum*, vol. 18, n.º 5, enero 1980, p. 22-29.

Para el hombre de la calle, los ladrillos continúan siendo solamente buenos para hacer casas, no importa la rectitud propia con la que yacen sobre el suelo. Por muy grande que sea, el arte ético en sí no hace un mundo ético. Todos somos parte de pícaro y de santo, de cazador y de víctima.

He aprendido más en la calle, de Josefa (París), Cucho y Hollywood (Lower East Side) y Mendelez (Berlín), que del mundo del arte, y les he dado más.

Y he aprendido más mirando el genio del pequeño cerebro de la larva de mosca *Caddis*, construyendo su casa juntando brizna tras brizna en una espiral ascendente alrededor de su cuerpo mientras crece, que estudiando las obras de los arquitectos de grandes cerebros.

Siempre he pensado que mi trabajo es transocial, transpolítico, transexual y transparente.

Veo una relación entre la rehabilitación de las cubiertas de los edificios a través del programa de ayuda *Sweat Equity* y el modo primitivo del cangrejo ermitaño de realojarse en conchas abandonadas. Sólo cuando podamos visualizar el sol saliendo sobre nuestras transparentes cañerías de plástico y cuando seamos capaces de darnos cuenta de cómo devoramos a nuestros amantes en el acto de copular, amaremos a la persona en la calle tanto como amamos a nuestro arte vanaglorioso.

From catalogue of *Charles Simonds Houseplants and Rocks*, exhibition at Leo Castelli Gallery, New York, 1984

Did anybody ever think an egg?

Do nests have style?

Is there a thoughtless house?

Who made the first dwelling?

Is a home a living place?

When is a house a home?

These works are wilted ruins, sprouting towers,

Body rock plant hills, stumps, smears, buds and

floral sprays.

They are living places.

Del catálogo de la exposición *Charles Simonds Houseplants and Rock*, en la Leo Castelli Gallery de Nueva York, 1984.

¿Alguien pensó alguna vez un huevo?

¿Tienen los nidos estilo?

¿Hay alguna casa irreflexiva?

¿Quién hizo la primera morada?

¿Es un hogar un lugar vivo?

¿Cuándo una casa es un hogar?

Estas obras son ruinas marchitas, torres brotando,

colinas de planta de cuerpo de roca, cepas, embadurnamientos, capullos y

ramitos florales....

Son lugares vivos.

Television aerals don't tell the weather the way trees do. Sitting inside one feels the oncoming storm, hears the wind in the boughs, watches them bend and dip and toss about; memories of stormy weather in the mountains, being high up and alone.

A raven perched on a familiar aerial observed the trees for a long time head twisting back and forth quizzically contemplating a visit perhaps? After some time he flew away.

A few days later two busy sparrows were going to and fro from the tree. Moving in? Building a nest?

Standing inside at the base of the trees one feels their height extending through the building. I know which floor I am on by looking to the trunk of the tree.

As night falls one stands in the forest, it becomes darker and then it's time to leave the forest and to go home.

Las antenas de televisión no hablan del tiempo de la forma en que lo hacen los árboles. Sentado uno dentro, siente la tormenta que se acerca, oye el viento en las ramas, las observa curvarse y descender y agitarse alrededor; recuerdos de tiempo inclemente en las montañas, estando bien alto y solo.

Un cuervo posado en una antena familiar observaba los árboles durante un rato largo, torciendo la cabeza hacia atrás y hacia delante, contemplando de forma inquiridora... ¿a una visita quizás? Después de un tiempo se fue volando.

Unos días más tarde dos atareados gorriones iban y venían del árbol. ¿Se instalaban?, ¿construían un nido?

De pie en la base de los árboles uno siente su altura extendiéndose a través del edificio. Sé en qué piso estoy mirando al tronco del árbol.

Mientras cae la noche uno permanece en el bosque, oscurece más y entonces es hora de dejar el bosque e irse a casa.

Interview with Charles Simonds

by Teresa Millet

“I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.

I am for an art that embroils itself with the everyday crap & still comes out on top. [...]

I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself. [...]

I am for an art that comes out of a chimney like a black hair and scatters in the sky. [...]

I am for an art covered with bandages. I am for an art that limps and rolls and runs and jumps. I am for an art that comes in a can or washes up on the shore. [...]

I am for the art that comes up in fogs from sewerholes in winter. I am for the art that splits when you step on a frozen puddle. I am for the worm’s art inside the apple. I am for the art of sweat that develops between crossed legs.”¹

Charles Simonds, born in New York City in 1945, creates miniature landscapes and buildings with reminiscences of the geology of the rocky mountain area and the constructions of the Pueblo Indians in the state of New Mexico. Clay, often unfired, is his “signature” material, which he has been using since the years when he was studying at the University of California at Berkeley and at Rutgers University in New Brunswick. During this period Charles Simonds was an active student, and receptive to the university protest movement that emerged in the mid-1960s in universities in the United States and also in the university milieu in Europe. It is particularly noteworthy that one of Simonds’s first sculptural activities was developed in the street, in abandoned premises and on building lots in the Lower East Side and in New York’s SoHo district. The *Dwellings*, as these pieces came to be called, were the homes of an imaginary and tremendously elusive nomadic population, the Little People, whom Charles Simonds created in his imagination. “These works that the artist creates *in situ* are not produced in order to be sold, and it is not even possible to appropriate them because, as he himself says with malicious glee, anyone who tries to move them immediately destroys them.”²

Simonds has moved on from his reflection on the structures of human thought to wonder about the relation between the work of art and the artist, gradually introducing the human figure into his creations. The following interview aims to help the reader to get closer to the figure of Charles Simonds, who perhaps is not as well known as he should be in this country.

1 Oldenburg, Claes: *Stone Days*, New York, 1961.

2 Lambert, Jacques: “Las construcciones del espíritu. Entrevista con Daniel Abadie”, en *Charles Simonds*. Fundació “la Caixa”, Barcelona 1994, p.15.

“Estoy a favor de un arte que crece sin saber en lo más mínimo que es arte, un arte al que se le ha dado la oportunidad de empezar de cero. Estoy a favor de un arte que se enreda en la mierda de todos los días y sigue saliendo vencedor. [...] Estoy a favor de un arte que toma su forma del contorno de la vida misma, que se tuerce y se extiende y se acumula y escupe y se escurre, y es pesado y grueso y embotado y dulce y estúpido como la vida misma. [...] Estoy a favor de un arte que sale de una chimenea como una cabellera negra y se esparce por el cielo. [...] Estoy a favor de un arte cubierto de vendas. Estoy por un arte que cojea y rueda y corre y salta. Estoy a favor de un arte que viene en una lata o es arrojado en la orilla. [...] Estoy a favor de un arte que surge en neblinas de las bocas de las alcantarillas en invierno. Estoy a favor del arte que se resquebraja cuando se pisa un charco helado. Estoy a favor del arte del gusano dentro de la manzana. Estoy a favor del arte del sudor que se forma entre las piernas cruzadas.”¹

Charles Simonds, nacido en la ciudad de Nueva York en 1945, crea paisajes en miniatura y edificios con reminiscencias de la geología del área de las montañas rocosas y de las construcciones de los indios pueblo del Estado de Nuevo México. La arcilla, a menudo sin cocer, es su material “de firma” que el artista viene utilizando desde sus años de formación en la University of California en Berkeley y en la Rutgers University en New Brunswick. Durante este período, Charles Simonds fue un estudiante activista y receptivo con el movimiento de contestación universitaria que surgió a mediados de la década de 1960 en universidades de los Estados Unidos, al igual que sucedía en el mundo universitario del continente europeo. Es muy destacable que una de las primeras actividades plásticas que Simonds desarrolla tenga lugar en la calle, en locales y solares abandonados del Lower East Side y el SoHo neoyorquinos. Los *Dwellings*, como fueron llamadas estas piezas, eran las moradas de una población nómada, imaginaria y tremendamente huidiza, los “Little People”, que Charles Simonds creó en su imaginación. “Estas obras que el artista crea *in situ* no están elaboradas para ser vendidas, sino que incluso es imposible apropiarse de ellas, ya que, tal y como él mismo dice con un malicioso placer, la persona que intenta trasladarlas inmediatamente las destruye.”²

De la reflexión sobre las estructuras del pensamiento humano, Simonds ha pasado a interrogarse también sobre la relación entre la obra y el artista, introduciendo de forma gradual la figura humana en sus creaciones. La siguiente entrevista pretende acercar al lector la figura de Charles Simonds, quizá no suficientemente conocida en nuestro país.

1 Oldenburg, Claes: *Store Days*, Nueva York 1961.

2 Lambert, Jacques: “Las construcciones del espíritu. Entrevista con Daniel Abadie”, en *Charles Simonds*. Fundació “la Caixa”, Barcelona 1994, p. 15.

3 The Zuñi people—the word *zuñi* means “flesh”—live near the pueblo of Zuni, the largest of all the pueblos in New Mexico. They are known for their animal fetish carvings, jewelry and pottery. Their language is not spoken by any other tribe and is of uncertain linguistic affinity, although inclusion in Uto-Aztecan has been suggested. The Shalako is one of the most important events in the Zuñi religious calendar and is undoubtedly the pueblo’s most famous ceremony. It is named after certain spirits, the “great couriers of the rain gods”, who are impersonated by kachinas or dancers. The participants in the ceremony practice their duties for a full year, and new houses are built to welcome the Shalakos. The ceremony is held near the winter solstice and is the time when the spirits of all the Zuñi who ever lived are believed to be present in the pueblo. The kachinas of the Shalakos bear offerings to the ancestors, asking for their help in bringing rain, long life and peace to the Zuñi people. The ceremony brings the old year to a close and welcomes the new year.

4 By Ivy League schools the artist means those famous universities located on the East side of the United States, such as Brown University, Columbia University, Yale University, Cornell University, Dartmouth College, Harvard University, University of Penn and Princeton University.

5 Automobile dealerships that once thrived along Van Ness Avenue in San Francisco. In this case, a non-violent, direct action strategy brought about equal employment opportunities for minorities.

6 In 1964, student activists returned to college from a summer of civil rights protests in the American South, to come into conflict with administration officials at University of California, Berkeley, over their right to use University facilities for their campaigns. The resulting confrontation marked the beginning of a new wave of student protests as civil rights took a back seat to the antiwar movement. The first drama peaked in December 1964, when over 800 students were arrested for occupying the UC Administration Building, the largest mass arrest of students in US history up to that time.

Teresa Millet: *Do you still remember the journey to New Mexico that you made when you were only six years old? Is it true that you have often gone back to the same place? And how do you think those experiences later affected the development of your work?*

Charles Simonds: I have vivid memories of my childhood trip to New Mexico, particularly of Frijoles Canyon. I went back almost every year during the 70s to observe Indian dances, and often to the Shalako Festival at Zuni³ because it celebrated and consecrated newly built homes each year. Visiting the South West certainly provided a place where my brother and I, who were growing up playing cowboys and Indians, could very powerfully invest an actual environment with our fantasies. Those fantasies had an influence on my work.

T. M.: *Why did you go to study at the University of California at Berkeley? And what are your main memories of that period of learning?*

C. S.: Rebelliously, I went to Berkeley as an adventure and to avoid Ivy League schools.⁴ My girlfriend had chosen Stanford, so California was appealing. It was before 1968. I attended 1963–7. I joined the “auto-row” sit-ins⁵ and the Free Speech Movement,⁶ many of my friends were veterans of voter registration drives in the South, I was caught up with them. I learned that one could participate in real events of an historical dimension and actually have an effect on authorities: in that case, the administration of the University of California and the State government. I learned that being arrested for what one believed was right was not a crime but an issue of conscience. It gave me license to follow my own way even if it contradicted conventions. It schooled me in activism.

In my studies of art at Berkeley I was strongly influenced by James Melchert, who opened my eyes to the possibility that clay could be anything, even a zipper; and by Harold Paris, who made soft, eroticized rubber sculptures. I shared with Stanley Fish his discovery of how to understand Milton’s *Paradise Lost* and to think on an epic scale.

T. M.: *You came back to the New York area to continue your studies at Rutgers University in New Brunswick, New Jersey. Had you had enough of “the Berkeley years”?*

C. S.: I chose Rutgers over Yale for graduate school because it appeared freer, more open, and Yale’s sculpture studios had low ceilings. Rutgers allowed and insisted that one work out one’s ideas oneself, closer in atmosphere to Berkeley, less professorial with a strong dialectic. Also, I came from New York so it was natural to return there. I missed the changing seasons in the East.

Teresa Millet: *¿Todavía recuerda Ud. el viaje que realizó a Nuevo México cuando tenía tan sólo seis años de edad? ¿Es cierto que regresa a menudo al mismo lugar? ¿Y cómo cree que estas experiencias afectaron posteriormente al desarrollo de su obra?*

Charles Simonds: Tengo recuerdos vívidos del viaje que realicé durante mi infancia a Nuevo México, particularmente del Cañón Frijoles. Regresaba casi todos los años durante la década de los setenta para observar las danzas indias y, a menudo, para el Festival Shalako en Zuñi,³ porque cada año celebraba y consagraba viviendas recién construidas. Ciertamente, visitar el suroeste nos proporcionaba a mi hermano y a mí, que crecimos jugando a indios y vaqueros, un lugar donde podíamos situar nuestras fantasías en un entorno real. Esas fantasías influyeron en mi obra.

T. M.: *¿Por qué se fue Ud. a estudiar a la University of California en Berkeley? ¿Y cuáles son sus principales recuerdos de aquella etapa de aprendizaje?*

C. S.: Fui a Berkeley como un acto de rebeldía, como una aventura y para evitar los centros de Ivy League.⁴ Mi novia había elegido Stanford, de modo que California me atraía. Fue antes de 1968. Asistí de 1963 a 1967. Me uní a las sentadas de “filas de coches”⁵ y al Free Speech Movement,⁶ muchos de mis amigos eran veteranos de campañas para el registro de votantes en el sur y me vi enredado con ellos. Aprendí que uno podía participar en hechos reales con una trascendencia histórica y tener un efecto real en las autoridades: en este caso, la administración de la University of California y el gobierno del Estado. Aprendí que ser detenido por lo que uno creía correcto no era un delito, sino una cuestión de conciencia. Me capacitó para seguir mi propio camino, incluso si contradecía las convenciones. Me educó en el activismo.

En mis estudios de arte en Berkeley me influyó fuertemente James Melchert, que me abrió los ojos ante la posibilidad de que la arcilla podía ser cualquier cosa, incluso una cremallera; y también Harold Paris, que realizaba unas esculturas de goma blandas y erotizadas. Compartí con Stanley Fish su descubrimiento de cómo entender el *Paraíso perdido* de Milton y pensar en una escala épica.

T. M.: *Ud. regresó al área de Nueva York para continuar sus estudios en la Rutgers University en New Brunswick, Nueva Jersey. ¿Se había cansado de los “años de Berkeley”?*

C. S.: Preferí Rutgers a Yale para licenciarme porque parecía más libre, más abierta, y porque los estudios de escultura de Yale tenían techos bajos. Rutgers permitía e instaba a que uno elaborara personalmente sus propias ideas; una atmósfera más cercana a Berkeley, menos profesoral con una fuerte dialéctica. También soy de Nueva York y era natural regresar allí. Echaba de menos las estaciones cambiantes del este.

3 El pueblo Zuñi —la palabra *zuñi* significa “carne”— vive cerca del pueblo de Zuni, el mayor de todos los pueblos indígenas de Nuevo México. Son conocidos por sus grabados fetichistas de animales, su joyería y su cerámica. Ninguna tribu habla su lengua, que es de afinidad lingüística incierta, aunque se ha sugerido su pertenencia al grupo uto-azteca.

El Shalako es uno de los acontecimientos más importantes en el calendario religioso de los Zuñis y es, sin duda, la ceremonia más famosa de éstos. Recibe el nombre de determinados espíritus, los “grandes mensajeros de los dioses de la lluvia”, que son representados por *kachinas* o bailarines. Los participantes en la ceremonia practican sus funciones durante un año entero y se construyen nuevas casas para dar la bienvenida a los Shalakos. La ceremonia tiene lugar cerca del solsticio de invierno y es cuando se cree que los espíritus de todos los Zuñis que vivieron están presentes en el pueblo. Las *kachinas* de los Shalakos realizan ofrendas a los ancestros, solicitando su ayuda para traer la lluvia, una larga vida y la paz para los Zuñis. La ceremonia celebra el fin de año y da la bienvenida al año nuevo.

4 Con los “centros de Ivy League”, el artista se refiere a las famosas universidades situadas al este de Estados Unidos, como Brown University, Columbia University, Yale University, Cornell University, Dartmouth College, Harvard University, University of Penn y Princeton University.

5 Tiendas de automóviles de segunda mano que antes prosperaban a lo largo de la avenida Van Ness en San Francisco. En esta ocasión, una estrategia de acción directa sin violencia trajo la oportunidad de empleo para las minorías.

6 En 1964, cuando los estudiantes activistas regresaron al campus, tras un verano de protestas en favor de los derechos civiles en el sur de Norteamérica, entraron en conflicto con los empleados de la University of California en Berkeley sobre su derecho a emplear las instalaciones de la universidad para sus campañas. La confrontación resultante marcó el comienzo de una nueva oleada de protestas estudiantiles conforme los derechos civiles cedían su lugar al movimiento contra la guerra. El primer drama se desarrolló en diciembre de 1964, cuando más de 800 estudiantes fueron detenidos por ocupar el Edificio de la Administración de la University of California, la mayor detención en masa de estudiantes en la historia de EE.UU. hasta ese momento.

T. M.: *When did you decide to become an artist?*

C. S.: When we were young, my brother and I both had natural gifts in sculpture. He was very adept at making clever, expressionistic portraits and stole my girlfriends with them. In high school, I was accelerated and encouraged to pursue my interest in mathematics. But one evening, when I was fourteen years old, I took some clay my brother had left behind when he went to college and I made a figure of a wrestler—actually I had made many figures when I was much younger. It was very realistic, with articulated musculature. I couldn't believe I'd made it, as if I was witnessing something my hands could do that I hadn't been aware of. I brought it to school in a shoe-box and no-one at school believed I had made it either. So before their eyes I destroyed it and remade it. I dropped mathematics and tried to take on the responsibility of what I could do.

T. M.: *I've read that you very much enjoyed what Claes Oldenburg was doing in New York in the late 60s. Could you tell us something about this?*

C. S.: Oldenburg was a tremendous influence on me—liberating. His and his wife Patti's soft sculptures that eroticized and animated the "built" or given environment were key. The Store, as an idea of entering social structures, of sliding into the real world with art, with both its humor and subversive activism, rang true to me. His proposal "monuments" were absolutely present in my mind when I conceived of making my dwellings in the street. Specifically, his monument for Broadway and Canal Street identified the street as a possible substrate.

T. M.: *What sort of relationship did you have with Gordon Matta-Clark when you were neighbors? And what about your relationship with Robert Smithson?*

C. S.: Gordon and I were very close. We began our friendship in 1969, renovating lofts in the same building at 131 Chrystie Street on the Lower East Side of Manhattan. We then helped each other with projects around the city and at the clay pits in New Jersey where I dig my clay (projects such as *Jacks*, *Fire Boy*, *My Tarot Cards*, films produced by Holly Solomon.)

We developed a metaphoric language that often left listeners dumbfounded. We both found support from Holly and Horace Solomon and Christo and Jean-Claude. Gordon and I traded and shared many ideas, as we were in each other's lofts daily. Conceptualizing and objectifying architectural details and "house" were thoughts that Gordon and Alan Saret exposed me to. Our working together in the city, almost like a game of pick-up basketball, accustomed me to working outside, away from galleries and white spaces. Gordon's interest in the Lower East Side, Loisaida, and other community groups were areas I brought to his attention and helped him with.



Dwelling (Morada), en 112 Green Street, Nueva York, 1971

Dwelling, at 112 Greene Street, New York, 1971

T. M.: *¿Cuándo decidió ser artista?*

C. S.: De pequeños, mi hermano y yo teníamos un don natural para la escultura. Él era experto en realizar ingeniosos retratos expresionistas, y con ellos me robaba las novias. En el instituto se me apremiaba y alentaba a continuar mi interés por las matemáticas. Pero una tarde, cuando tenía catorce años, cogí un poco de arcilla que mi hermano se había dejado cuando fue a la escuela superior, y realicé la figura de un luchador –en realidad, había hecho muchas figuras cuando era más pequeño–. La figura del luchador era muy realista, con una musculatura articulada. No podía creer que lo hubiera hecho yo, como si yo fuera testigo de lo que mis manos podían hacer sin que yo lo supiera. La llevé al instituto en una caja de zapatos y allí tampoco nadie creyó que fuera obra mía. Así que la destruí y la volví a hacer ante sus ojos. Dejé las matemáticas e intenté responsabilizarme de aquello que podía hacer.

T. M.: *He leído que disfrutaba Ud. mucho con lo que hacía Claes Oldenburg en el Nueva York de finales de los años sesenta. ¿Podría comentarnos esto?*

C. S.: Oldenburg fue una tremenda influencia para mí: una influencia liberadora. La clave fueron las esculturas blandas suyas y de su mujer, Patti, que erotizaban y animaban el entorno “construido” o dado. El *Store*, como idea de entrar en estructuras sociales, de deslizarse en el mundo real con arte, con su humor y su activismo subversivo, me pareció veraz. Su propuesta de “monumentos” estaba totalmente presente en mi mente cuando concebí realizar mis moradas en la calle. Concretamente, su monumento para Broadway y Canal Street identificaron la calle como un sustrato posible.

T. M.: *¿Qué tipo de relación tenía Ud. con Gordon Matta-Clark cuando fueron vecinos? ¿Y cómo fue su relación con Robert Smithson?*

C. S.: Gordon y yo estábamos muy unidos. Comenzamos nuestra amistad en 1969, renovando desvanes en el mismo edificio, en 131 Chrystie Street en el Lower East Side de Manhattan. A continuación, nos ayudamos mutuamente con proyectos por toda la ciudad y en los gredales de Nueva Jersey, de donde extraía la arcilla. (proyectos como *Jacks*, *Fire Boy*, *My Tarot Cards*, películas producidas por Holly Solomon.)

Desarrollamos un lenguaje metafórico que con frecuencia dejaba perplejos a los oyentes. Ambos encontramos apoyo en Holly y Horace Solomon, Christo y Jean-Claude. Gordon y yo compartíamos e intercambiábamos muchas ideas, pues cada día nos veíamos en los desvanes respectivos. Conceptuar y objetivar detalles arquitectónicos como “casas” eran pensamientos que me expusieron Gordon y Alan Saret. Nuestro trabajo juntos en la ciudad, casi como una partida de baloncesto *pick-up*, me acostumbró a trabajar en el exterior, lejos de las galerías y los espacios blancos. El interés que Gordon tenía por el Lower East Side, Loisaida y otros grupos comunitarios fueron áreas hacia las que atraje su atención y con las que le ayudé.



Dwelling (Morada), en East Houston Street, Nueva York, 1972
Dwelling, at East Houston Street, New York, 1972



Dwelling (Morada), en East Houston Street, Nueva York, 1972
Dwelling, at East Houston Street, New York, 1972



La Placita, solar de juego realizado por “jóvenes neoyorquinos” y Simonds, 1972-75

La Placita, playlot executed by “Young New Yorkers” and Simonds, 1972-75

It was Gordon’s bumpiness, his impetuous energy, his derring-do and risk taking that attracted me. Gordon was always running red lights and didn’t care. As they built the World Trade Center we conceived and practiced a north face ascent of the Empire State Building to bring it back to honor. I felt Gordon to be a very best friend, a rivalous, dearly loved brother. Although I have often dreamed Gordon to be alive, my last memory of him was of being taken, after he had died, to visit his *Office Baroque* in Antwerp. I noticed a pair of boots worn down by Gordon’s impatient and awkward stance. I picked them up and found a piece of blue chalk inside ... whenever we cut off work for the day we’d always leave the chalk in our boots so that we could find it in the morning.

Smithson was an already recognized artist and thinker when I met him in 1972. He received my work with an openness and interest that was validating for the “young” artist I was. He supported me with letters for grants for a community playlot I was organizing, and he understood the conceptual nature of allowing people to realign socially and politically the meaning of a piece of earth in the city.

He was provoked and intrigued by the overt eroticism of the works I was doing with my body and earth. The crystallinity of his intellect as opposed to the stickiness of mine was made visceral to us by a day we planned and spent together. In the morning we went to my wet, pink, soft clay pits in New Jersey, walked around and became muddy, wet and encaked in clay. Then we had lunch in his favorite NJ diner. He then took me to a rock quarry above Monclair, NJ, where the ground was hard, dark, dry and geometrically cut. It made clear to me the intellectual and conceptual dominance in his work over the sensuous and experiential, and my more compelling interest in the visceral, sensual and ritual. I think we worked on similar issues from different ends at the time. Although his was rural and mine urban, we both viewed the earth in time, the city as conceptually articulated earth in long-time. I viewed his work as two-dimensionally design orientated, rigorously conceptual, distanced from his materials in time and space. A conceptual reverie. My work was enmeshed in its materials, immediate, socially, politically and personally process engaged. I cried on learning he had died, kneeling in the mud flats of Maine (where he had visited), holding a small spiral shell in my muddy hands.

T. M.: *How did you develop the idea of the Little People series?*

C. S.: The “little people” evolved from making imaginary places as sculptural objects. First of many different geographies, reflective of the behavior of the clay and earth I was using. Some were fertile with seeds that grew, some dry and cracked. Soon I developed a brick, and with that came a particular primitive architecture and sense of time and place, and quickly also a narrative; certainly harking back to memories of visiting the South West as a child. On a spring day working inside, with the sounds of the street coming in the open window, I thought, how stupid to be working

La inquietud de Gordon, su impetuosa energía, su valor y espíritu arriesgado fueron lo que me atrajeron. Gordon siempre se saltaba el semáforo en rojo, y no le importaba. Cuando se construyó el World Trade Center, concebimos y practicamos una subida en la cara norte del Empire State Building para devolverle su honor. Sentía que Gordon era mi mejor amigo, un hermano rival y muy querido. Aunque he soñado con frecuencia que Gordon estaba vivo, mi último recuerdo de él es cuando se lo llevaron, tras morir, a visitar su *Office Baroque* en Amberes. Vi un par de botas desgastadas por el paso impaciente y torpe de Gordon. Las cogí y encontré un trozo de tiza azul dentro... dondequiera que dejáramos el trabajo del día, siempre guardábamos la tiza dentro de las botas para poder encontrarla a la mañana siguiente.

Smithson ya era un artista y pensador reconocido cuando lo conocí en 1972. Acogió mi obra con un interés y una franqueza que daban validez al “joven” artista que yo era. Me apoyaba con cartas para conseguir subvenciones para un parque infantil comunitario que yo estaba organizando, y comprendía la naturaleza conceptual de permitir a la gente realinear social y políticamente el significado de un trozo de tierra en la ciudad.

El erotismo explícito de la obra, que yo realizaba con mi cuerpo y la tierra, le provocaba y le intrigaba. La naturaleza cristalina de su intelecto opuesta a la pegajosidad del mío se nos hizo más visceral un día que planeamos pasar juntos. Por la mañana fuimos a mis gredales húmedos, rosas y suaves en Nueva Jersey, paseamos y nos llenamos de barro, mojados y cubiertos de arcilla. A continuación almorzamos en su restaurante favorito de Nueva Jersey. Luego me llevó a una cantera sobre Monclair en Nueva Jersey, donde el suelo era duro, oscuro, seco y cortado geométricamente. Aquello me mostró con claridad el dominio intelectual y conceptual de su obra sobre lo sensual y lo empírico, y mi



Landscape<->Body<->Dwelling (Paisaje<->Cuerpo<->Morada),
1972



Landscape<->Body<->Dwelling (Paisaje<->Cuerpo<->Morada),
1972



Landscape<->Body<->Dwelling (Paisaje<->Cuerpo<->Morada),
1974



Dwelling (Morada) y transeúntes, en East Houston Street, Nueva York, 1972
Dwelling and passersby, at East Houston Street, New York, 1972



Dwelling (Morada), en East Houston Street, Nueva York, 1972
Dwelling, at East Houston Street, New York, 1972



Dwelling (Morada), en 98 Greene Street, Nueva York, 1971
Dwelling, at 98 Greene Street, New York, 1971

alone inside when I could be outside sharing it and the exuberance of spring with others. I began timidly on Greene Street (pre-SoHo at that time, with just artists living and a few galleries).

The first dwelling was on a friend's window ledge, then another in the gutter. Soon I had the idea of two peoples—cliff dwellers on window ledges and herders, on the valley pavements below—engaged in a combative migration northward up the street. I was stunned by the differences in the reactions of the truckers and workers in the neighborhood and the “artists” who had leisure and felt that they needed to “place” this peculiar behavior. At that time minimalism was in full sway and my fantasy behavior looked bizarre and ridiculous to some. The workers, however, jumped in and loved it, it lightened their day, and the spontaneous joy of their reaction to my explanation that I was making dwelling-places for an “imaginary civilization of little people” convinced me that I should try to find a coherent social and geographic neighborhood that I could “infest” with a continuous story and mythology of little people. I wanted to preserve the narrative sense I had developed that each dwelling was a different time and place in the little people's world, and that they could become a mythology for a group of people living together.

I returned to the neighborhood I was living in, which was part of the Lower East Side, and very quickly had a large audience, some of whom became so involved in the fantasy that they would claim to have seen dwellings even where I hadn't made them. Eventually I became involved in community issues, Sweat Equity projects, playlots, community organizing. I served on the Board of the Lower East Side Coalition for Human Housing.

interés más acuciante por lo visceral, lo sensual y lo ritual. Creo que en aquel momento los dos trabajábamos sobre cuestiones similares desde distintos flancos. Aunque su obra era rural y la mía urbana, ambos veíamos la tierra en el tiempo, la ciudad como tierra articulada conceptualmente en el tiempo. Su obra me parecía orientada hacia el diseño bidimensional, rigurosamente conceptual, distanciada de sus materiales en el espacio y en el tiempo. Una abstracción conceptual. Mi obra estaba enredada en sus materiales, inmediata, comprometida en un proceso de forma social, política y personal. Lloré al enterarme de que había muerto, arrodillándome en los pisos de barro de Maine (que él había visitado), sujetando una pequeña concha espiral en mis manos llenas de barro.

T. M.: *¿Cómo desarrolló Ud. la idea de la serie de los Little People?*

C. S.: Los Little People evolucionaron al hacer lugares imaginarios como objetos esculturales. Primero, de muchas áreas geográficas diferentes, reflejando el comportamiento de la arcilla y la tierra que usaba. Algunos eran fértiles, con semillas que crecían, otros secos y agrietados. Pronto desarrollé un ladrillo y con él surgió una particular arquitectura primitiva y el sentido del tiempo y el espacio, y rápidamente, también, una narrativa, a partir de los recuerdos que tenía de mis visitas al suroeste cuando era pequeño. Un día de primavera, mientras trabajaba en casa, con los sonidos de la calle que llegaban a través de la ventana abierta, pensé lo tonto que era trabajar dentro y solo, cuando podía estar fuera compartiendo mi obra y la exuberancia de la primavera con otros. Empecé con timidez en Greene Street (antes de la existencia del SoHo en aquella época, donde sólo vivían artistas y había unas cuantas galerías). La primera morada fue en la repisa de la ventana de un amigo, luego le siguió otra en la cuneta. Pronto tuve la idea de dos pueblos –trogloditas en repisas de ventanas y pastores en los valles de la calzada más abajo– realizando una migración combativa calle arriba. Estaba estupefacto por las diferencias entre las reacciones de los camioneros y trabajadores del barrio y las de los “artistas” con tiempo libre que sentían la necesidad de “situar” este peculiar comportamiento. En aquella época, el minimalismo estaba en pleno auge y mi conducta fantasiosa les parecía a algunos rara y ridícula. Sin embargo, los trabajadores saltaban y les encantaba, les alivió el día; la alegría espontánea de su reacción ante mis explicaciones de que estaba realizando moradas para una “civilización imaginaria de pueblos pequeños” me convenció de que debía encontrar un barrio con cohesión social y geográfica al que “infestar” con una historia continua y mitológica de Little People. Quería preservar el sentido narrativo que había desarrollado de que cada morada era un lugar y un tiempo diferentes en el mundo de los Little People, y que podían convertirse en una mitología para un grupo de personas que vivían juntas.

Regresé al barrio donde residía, que era parte del Lower East Side, y rápidamente obtuve un gran éxito de público, algunos se implicaron tanto en la fantasía que decían ver moradas incluso donde no las había hecho. Al final, me impliqué en cuestiones de la comunidad: proyectos de Sweat Equity, parques infantiles, organización de la comunidad. Presté mis servicios en la Junta de la Lower East Side Coalition for Human Housing.



Dwelling (Morada), en 98 Greene Street, Nueva York, 1971

Dwelling, at 98 Greene Street, New York, 1971



Dwelling (Morada), en Rue des Cascades, Paris, 1975

Dwelling, at Rue des Cascades, Paris, 1975

T. M.: *Your relationship with clay began a long time ago. For how many years were you making these Dwellings in the streets?*

C. S.: Clay. Dwellings in the street 1970 onwards, fewer since 1985 and only when I visit a new city. Each dwelling is part of the story of the little people, a different time and place in their history. Over the years an eroticized and ritualized earth has evolved from sanctified natural forms to architecture that symbolizes those forms and functions in the little people's mythology. Standing back, I believe the dwellings have always functioned for me as a form of activism, a provocation. They are also a gift, the place for expiating personal feelings of orphanhood, and an incarnation of to live, a peaceful escape from chaos, an obligation to find a home for the little people, an incantation, a litmus test to explore the mores of different communities and a metaphoric lever on the existing world's sense of time, space and values.

T. M.: *What was the artistic scene in New York like then?*

C. S.: My friendships were with Gordon Matta-Clark, Keith Sonnier and others involved with Jeffrey Lew's 112 Greene Street alternative space and then with Horace and Holly Solomon's 98 Greene Street loft. We were mostly unrecognized artists who were free to have fun doing what we wanted, with ourselves as an audience. Philip Glass and Steve Reich were giving loft concerts. Bob Wilson was just beginning to attract attention. Alanna Heiss was organizing projects under the Brooklyn Bridge. Later, while living with Lucy Lippard, I bore witness to the ambitions of feminist artists, I learned what a critic does and how her values could evolve. We admired, tolerated and cared for each other. I also became friends with Sol LeWitt.

T. M.: *At a certain point in the 70s your works left the street and became sculptures in themselves. What was the reaction of your followers to this change? I am especially interested in how this change happened in view of your earlier work. It seems that you were against letting any museums or gallery spaces show your pieces, so how did this happen? Also, the abandoned, isolated pieces that you used to do have changed in scale a lot lately, so that many of your pieces now just contain tiny bits of brick inside them, and maybe you have left more space, as it were, for the sculptural development of the pieces. What do you think of this point of view?*

C. S.: At first I made imaginary places as "objects", and I still do. I didn't begin working in the street on a soapbox or as a political stance against galleries and museums. Working in the street revealed extraordinary possibilities to me that threw into relief the limitations of timeless white spaces and their inhabitants. I have always lived in many worlds. Just as the art community could not really experience the street dwellings as they were intended, so, also, the people in the neighborhood could not really experience the "object" works in their context. My exuberance about the street did become something I wanted to share with the art community. Going from a gutter on the Lower East Side during the

T. M.: *Su relación con la arcilla comenzó hace mucho tiempo. ¿Cuántos años estuvo realizando estos Dwellings de arcilla en la calle?*

C. S.: Arcilla. Los *Dwellings* desde 1970, y desde 1985 menos cantidad y sólo cuando visito una ciudad nueva. Cada morada es parte de la historia de los Little People, un momento y un lugar distintos en su historia. Con los años, una tierra erotizada y ritualizada ha evolucionado a partir de formas naturales santificadas hacia la arquitectura que simboliza esas formas y funciones en la mitología de los Little People. A posteriori, creo que los *Dwellings* siempre han funcionado para mí como una forma de activismo, una provocación. También son un regalo, el lugar para expiar sentimientos personales de orfandad y una encarnación de vivir, una evasión pacífica del caos, una obligación de encontrar una casa para los Little People, una encantación, un *test litmus* para explorar las costumbres de diferentes comunidades y una palanca metafórica en el sentido del mundo existente sobre el tiempo, el espacio y los valores.

T. M.: *¿Cómo era la escena artística de Nueva York en aquel momento?*

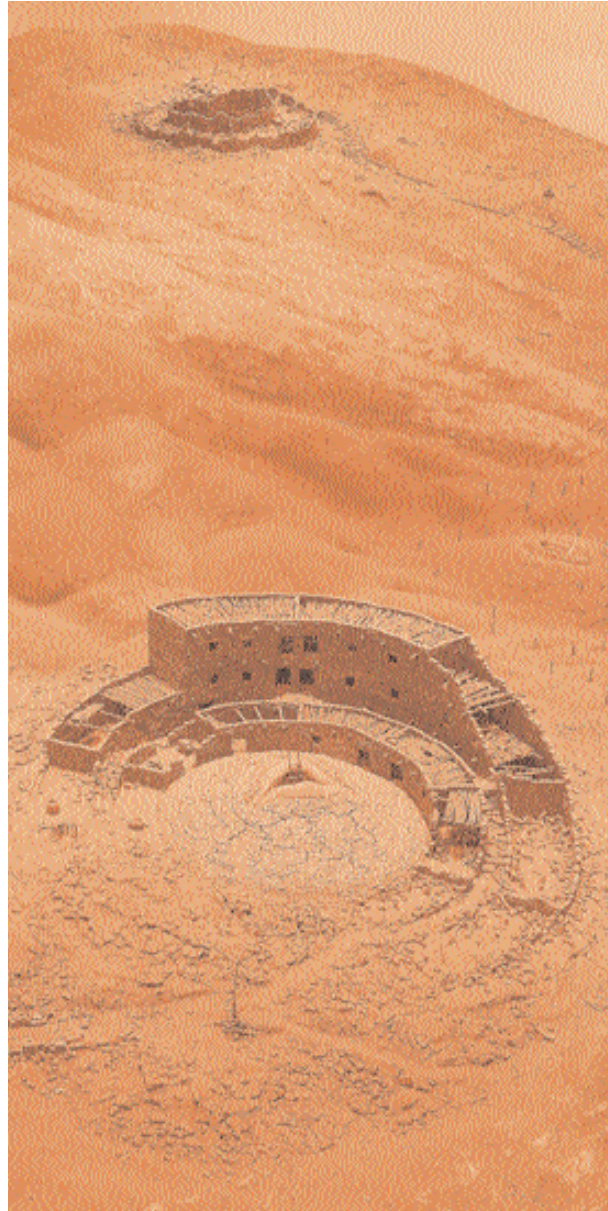
C. S.: Tenía amistad con Gordon Matta-Clark, Keith Sonnier y otros que participaban en el espacio alternativo de Jeffrey Lew en 112 Greene Street y luego con el desván en 98 Greene Street de Horace y Holly Solomon. La mayoría éramos artistas no reconocidos, con libertad para divertirnos haciendo lo que queríamos, siendo nosotros mismos nuestro público. Philip Glass y Steve Reich daban conciertos en el desván. Bob Wilson acababa de empezar a atraer la atención, Alanna Heiss organizaba proyectos bajo el puente de Brooklyn. Más adelante, mientras vivía con Lucy Lippard, fui testigo de las ansias de las artistas feministas, aprendí lo que hace una crítica y cómo pueden evolucionar sus valores. Nos admirábamos, tolerábamos y cuidábamos mutuamente. También me hice amigo de Sol LeWitt.

T. M.: *En un momento dado de la década de los setenta, sus obras dejan la calle y pasan a ser esculturas por sí mismas. ¿Cuál fue la reacción de sus seguidores ante este cambio? Me interesa sobre todo cómo se produjo éste a la vista de su obra anterior. Parece que estaba Ud. en contra de dejar que museos o galerías mostraran sus piezas, así que, ¿cómo ocurrió esto? Las piezas abandonadas y aisladas que hacía antes también han cambiado mucho de escala últimamente, de modo que muchas de sus piezas actuales contienen sólo diminutos fragmentos de ladrillo y quizás ha dejado más espacio para el desarrollo escultural de las piezas, por así decirlo. ¿Qué piensa de este punto de vista?*

C. S.: Al principio realizaba lugares imaginarios como “objetos”, y lo sigo haciendo. No empecé a trabajar en la calle como agitador callejero o como una postura política contra las galerías y los museos. Trabajar en la calle me reveló posibilidades extraordinarias que ponían de relieve las limitaciones de los espacios blancos intemporales y sus habitantes. Siempre he vivido en muchos mundos. Al igual que la comunidad artística no podía experimentar las moradas callejeras como se proyectaron, las personas del barrio no podían experimentar las obras “objeto” en su contexto. Mi exuberancia por las calles se convirtió en algo que quería compartir con la comunidad artística. Ir de una cuneta en el Lower East Side



Simonds construyendo *Dwelling* (Morada) en Guillin, China, 1978 / Simonds constructing *Dwelling* in Guillin, China, 1978



Picaresque Landscape (Paisaje picaresco) (detalle / detail), 1976

day to a dinner party of artists talking about the Marxist implications of Carl André's laborless bricks, placed by someone masquerading as a European laborer, did frustrate me. I tried to point out that there was a different and wonderful world outside, and that I had spent my day very differently than they had. I became more and more involved in the community's needs, and I did function in a political capacity as a member of the board of The Lower East Side Coalition for Human Housing to articulate issues towards the city government. The dwellings in the street are a discreet thought; a daily fantasy migrating through a geography, a community's day-to-day life and memory. They are bounded by metaphors of real time and space, extended narrative, a life's story. They are process enmeshed, ephemeral, with a life and death drama of being created and destroyed. They are gestural, about surprise, discovery, provocation and resultant social activism. All these aspects are dropped out and inaccessible to an audience in "white spaces" or going to "see" a dwelling. My attempt to historicize the evolution of the little people is the *Picaresque Landscape*. It brings to one time and place the history of the little people which was being created and destroyed daily in the street.

After working on the Lower East Side for six years I went to Berlin and worked in a Turkish community, Kreuzberg. When I returned to New York, I found the Lower East Side was gentrified and many of the community leaders had left.

The "objects" I make provide other opportunities: detachment from the public, being able to construct something for more than one day, and to work from an a priori mental image. They benefit from a "timeless" white space, contemplative and "art" contexted. I am free to work on what I call more abstract, conceptual thoughts in the object works—mixed metaphors of landscape, body, house and growth. All these are ideas that are not part of the little people's narrative world in the street.

More recently I have addressed people's homes and the identification they have of their house with their body. By breaking and transforming their house I can probe these reactions.

For the past 8 years I have turned more inward, dropping many narrative concerns to allow mixed metaphors of built, grown and visceral images to combine and recombine in privacy. I see these works as more abstract and formal and focused very directly on the behavior of the different clays I use as they go from wet to dry.

T. M.: *Tell me about the relationship with nature and landscape that you want to show in many of your pieces. To which artists in the Land Art movement do you feel closest?*

C. S.: It is not so much show as believe. Land, body, self and house are one.

I have never felt to be part of anything. Of the work of "Earth Artists" I feel closest to Smithson and furthest from Heizer.

durante el día a una cena de artistas hablando sobre las implicaciones marxistas de los ladrillos sin obreros de Carl André, adelantadas por alguien que se hacía pasar por un obrero europeo, me frustraba. Intenté señalar que fuera había un mundo diferente y maravilloso, y que había pasado el día de manera muy distinta a como lo habían hecho ellos. Me fui implicando cada vez más en las necesidades de la comunidad y desempeñé una función política como miembro de la Junta de la Lower East Side Coalition for Human Housing para articular cuestiones hacia el gobierno de la ciudad. Los *Dwellings* en la calle son un pensamiento discreto, una fantasía diaria que evoluciona a través de un espacio geográfico, la vida cotidiana y la memoria de una comunidad. Están ligados por metáforas del tiempo y el espacio reales, una narrativa desarrollada, la historia de una vida. Son un efímero proceso enredado en un drama de vida y muerte, de ser creado y destruido. Son gestuales, acerca de la sorpresa, el descubrimiento, la provocación y el activismo social resultante. Todos estos aspectos se pierden o son inaccesibles para el público de los “espacios blancos” o que van a “ver” una morada. Mi intento de historiar la evolución de los Little People es el *Picaresque Landscape* (Paisaje picaresco), el cual evoca un momento y un lugar de la historia de los Little People que era creado y posteriormente destruido a diario en las calles.

Después de trabajar durante seis años en el Lower East Side, me fui a Berlín y trabajé en una comunidad turca, Kreuzberg. Cuando regresé a Nueva York, encontré que el Lower East Side se había convertido en una zona aburguesada y muchos de los líderes de la comunidad se habían marchado.

Los “objetos” que creo proporcionan otras oportunidades: desvinculación del público, pudiendo a veces construir durante más de un día y trabajar desde una imagen mental *a priori*. Se benefician de un espacio blanco “intemporal”, contemplativo y con un contexto en el “arte”. Soy libre de trabajar en lo que llamo pensamientos más abstractos y conceptuales de las obras objeto –metáforas mixtas de paisaje, cuerpo, casa y crecimiento–. Todas éstas son ideas que forman parte del mundo narrativo de los Little People en la calle.

Más recientemente he abordado los hogares de las personas y la identificación que tienen de su casa con su cuerpo. Al romper y transformar sus casas, puedo sondear estas reacciones.

En los ocho últimos años, he mirado más hacia dentro, dejando mis preocupaciones narrativas para permitir que metáforas mixtas de construcción, crecimiento e imágenes viscerales se combinen y recombinen en la intimidad. Veo estas obras como más abstractas y formales, centradas muy directamente en el comportamiento de las distintas arcillas que utilizo, según pasan de mojadas a secas.

T. M.: *Cuénteme acerca de la relación que quiere mostrar en muchas de sus piezas con la naturaleza y el paisaje. ¿A qué artistas del movimiento Land Art se siente más próximo?*



Pyramid (Pirámide) (detalle / detail), 1972



Dwelling (Morada), P.S.1 Long Island City, N.Y., 1974



Simonds con niños construyendo *Dwelling (Morada)*,
Marianenplatz, Berlín, 1977

Simonds and children constructing *Dwelling*, Marianenplatz,
Berlin, 1977

T. M.: *In the kind of work you're doing today, what can we find that recalls your first Dwellings? Perhaps, among other things, the very small bricks that you still use?*

However, I also see many relationships between your work and nature: rocks, mountains, rivers, bodies; the actual material and the main material you use, clay, is part of the earth, the growth of things, not just the "house". I find all these things/subjects in your work. Could you explain this further?

C. S.: My work shuttles along a continuum bounded by contrasting states: nature-civilization, grown-built, process-object, chance-intention, childhood-adulthood, infantile smear-brick architecture, unconscious-conscious, subjective-objective, bearing witness-acting, earth-body-house.

The work comes metaphorically, imagistically and actually from interweavings of the above.

T. M.: *What was it like to live in Berlin for a year? What are your main memories?*

C. S.: I found Berlin similar to New York in the complexity of its multicultural issues, but powerfully overlaid, at that time, by global political agendas. The mystery and anxiety created by the wall colored every day. I had a clandestine exhibition in East Berlin curated by Jürgen Schweinebraden that was so well attended, I couldn't mount the stairs to enter. The no-man's-land between the two walls, which was constantly surveilled by machine guns, was inhabited by rabbits (fertility) and doves (peace). I saw this as an appropriate image of nature's reaction to the absurdity of a strip of land so distorted by fear and anger.

T. M.: *You have taught several times, at Newark State College and at Cooper Union. How did you like the experience? You have also worked with patients at the Centre d'étude de l'expression, Clinique des maladies mentales et de l'encéphale, Centre hospitalier Sainte-Anne, Paris, on a communal sculpture. What was the experience like?*

C. S.: I feel art to be a personal exploration, so teaching was only a way of offering a perspective.

I was invited to work at Sainte-Anne at the suggestion of Daniel Abadie during my retrospective at the Jeu de Paume in Paris in 1994. I proposed a project to a sculpture atelier run by Claire Verdier at the hospital. Each participant was invited to make a fantasy dwelling-place on a mountain structure. It allowed each a personal space and the possibility of connecting theirs to others by trail, etc. Much of the symbolism of ground, brick, wall, house, and ruin was cast into excruciating existential idioms by the participants. Walls were to "protect or imprison," as was the wall surrounding the hospital perceived, "who's in who's out". Who is protected from whom, oneself from oneself. Life perceived as a trail of ruins left behind, rebuilding the present from the past. All were expressed. The group also interacted physically,

C. S.: No es tanto un espectáculo como una creencia. La tierra, el cuerpo, el yo y la casa son una misma cosa.

Nunca he creído ser parte de nada. Del trabajo de los *Earth Artists* me siento más próximo a Smithson y más lejano de Heizer.

T. M.: *En el tipo de obra que realiza en la actualidad, ¿qué podemos encontrar que nos recuerde a sus primeras Dwellings? ¿Quizás, entre otras cosas, los mismos ladrillos pequeños que sigue utilizando?*

No obstante, también veo muchas relaciones entre su obra y la naturaleza: rocas, montañas, ríos, cuerpos, el propio material y el material principal que utiliza, la arcilla, es parte de la tierra, el crecimiento de las cosas, no sólo la “casa”. Veo todas estas cosas/temas en su obra. ¿Podría explicarnos esto un poco más?

C. S.: Mi obra se desplaza por un continuo limitado por estados contrastantes: naturaleza-civilización, crecido-construido, proceso-objeto, oportunidad-intención, infancia-madurez, manchas infantiles-arquitectura con ladrillos, inconsciente-consciente, subjetivo-objetivo, ser testigo-actuar, tierra-cuerpo-casa.

La obra surge de forma metafórica, imaginaria y de una mezcla de todo lo anterior.

T. M.: *¿Cómo fue vivir en Berlín durante un año? ¿Cuáles son sus principales recuerdos?*

C. S.: Berlín me pareció similar a Nueva York en la complejidad de sus cuestiones multiculturales, pero poderosamente oprimido en aquella época por las agendas políticas. El misterio y la ansiedad creados por el muro impregnaban cada día. Tuve una exposición clandestina en Berlín Este con el conservador Jürgen Schweinebraden, que logró una asistencia tan buena que no podía subir las escaleras para entrar. La tierra de nadie entre los dos muros, constantemente vigilada por ametralladoras, estaba habitada por conejos (fertilidad) y palomas (paz). Vi esto como una imagen muy adecuada de la reacción de la naturaleza ante el absurdo de una franja de tierra tan distorsionada por el miedo y la rabia.

T. M.: *Ha enseñado varias veces en Newark State College y en Cooper Union. ¿Qué le pareció la experiencia? También ha trabajado con pacientes en el Centre d'étude de l'expression, Clinique des maladies mentales et de l'encéphale, Centre hospitalier Sainte-Anne, París, en una escultura comunitaria. ¿Cómo fue la experiencia?*

C. S.: Pienso que el arte es una exploración personal, de modo que enseñar fue sólo una manera de ofrecer perspectiva.

Se me invitó a trabajar en Sainte-Anne a sugerencia de Daniel Abadie durante mi retrospectiva en el Jeu de Paume de París en 1994. Propuse un proyecto para un taller de escultura dirigido por Claire Verdier en el hospital. Se invitaba a



Wall Smear (Embadumamiento de muro), 1984
Colección particular, Suiza
Private collection, Switzerland



Growth House (La casa que crece) (detalle),
en Artpark Lewiston, Nueva York, 1975

Growth House (detail), at Artpark Lewiston, New York, 1975



Ice House (La casa helada), Iowa City, Iowa, 1980

massaging each other's backs, helping in fragile moments, connecting fantasies. The finished work was exhibited in the entranceway to the hospital and was the source of much pride as an individual and communal work by collaborators.

T. M.: *Could you explain more about the Instant House project you did in Iowa in 1980?*

C. S.: *Instant House* worked on the margin between the built (made) and natural phenomenon to create “house”. These works, *Three Trees*, *Floating Cities*, and *Instant House* spring from the *Growth House*, which attempts to marry building and growing, shelter and food, hermaphroditically as a dwelling process. They lean towards exploring ideas of “instinctual” dwellings; the equivalent of nests, shells, cocoons—unconscious, non-cultural architectures. They are also directed towards primitive building strategies for Third World environments.

T. M.: *Finally, could you tell us about the relation between the Dwellings and the pieces that are closer to the human form?*

C. S.: The human form is ever present, in the land as body forms, in cliffs as grotesqueries. The overtly human figure works were an inversion of emphasis. The human figure became “text” and the dwellings and earth “subtext”. As they are all one to me, inversion may happen frequently.

T. M.: *How do you see the art scene right now?*

C. S.: I don't see much. Much looks cyclical, but I am endlessly, childishly optimistic. I am an enthusiastic pluralist.

cada participante a realizar una morada de fantasía en una estructura montañosa. Ofrecía a cada uno un espacio personal y la posibilidad de conectar el suyo a los otros mediante senderos, etc. Una gran parte del simbolismo del suelo, el ladrillo, la pared, la casa y la ruina quedó estereotipado en insoportables lenguajes existencialistas utilizados por los participantes. Las paredes estaban para “proteger o encarcelar”, así como el muro que rodeaba al hospital era percibido como “quién está dentro y quién fuera”. Quién se protege de quién, uno de sí mismo. La vida percibida como un rastro de ruinas que han quedado atrás, reconstruyendo el presente a partir del pasado. Todo fue expresado. El grupo también interactuó de forma física, masajeándose la espalda los unos a los otros, ayudándose en momentos de fragilidad, conectando fantasías. La obra acabada quedó expuesta en la entrada del hospital y constituyó una fuente de orgullo, como el trabajo individual y común de los colaboradores.

T. M.: *¿Podría explicarnos el proyecto de Instant House (Casa instantánea) que realizó en 1980 en Iowa?*

C. S.: *Instant House* funcionaba en el margen entre lo construido (hecho) y el fenómeno natural para crear una “casa”. Estas obras, *Three Trees* (Tres árboles), *Floating Cities* (Ciudades flotantes) e *Instant House* surgen de *Growth House* (La casa que crece), que intenta casar la construcción y el crecimiento, el refugio y la comida, de manera hermafrodita, como un proceso de morada. Se inclinan hacia la exploración de ideas de moradas “instintuales”: el equivalente de nidos, conchas, capullos –arquitecturas inconscientes, no culturales–. También se dirigen hacia las estrategias de construcción primitivas en entornos del Tercer Mundo.

T. M.: *Por último, ¿Podría comentarnos la relación entre los Dwellings y sus piezas más cercanas a la forma humana?*

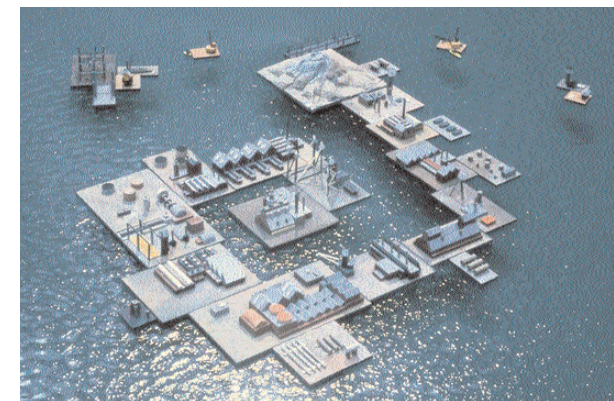
C. S.: La forma humana siempre está presente, en la tierra como formas corporales, en riscos como lo grotesco. La figura humana explícita funciona cuando hay una inversión de énfasis. La figura humana se convirtió en el “texto” y las moradas y la tierra en “subtexto”. Como para mí son uno, la inversión puede producirse con frecuencia.

T. M.: *¿Cómo ve Ud. la escena del arte actual?*

C. S.: No veo mucho. Una gran parte parece cíclico, pero soy un optimista sin límite, casi infantil. Soy un pluralista entusiasta.



Three Trees (Tres árboles) (detalle / detail), 1985
Architekturmuseum, Basilea, Suiza
Architekturmuseum, Basel, Switzerland



Floating City (Ciudad flotante), 1978



Catálogo / Catalogue



“La tierra, el cuerpo, el yo y la casa son uno”

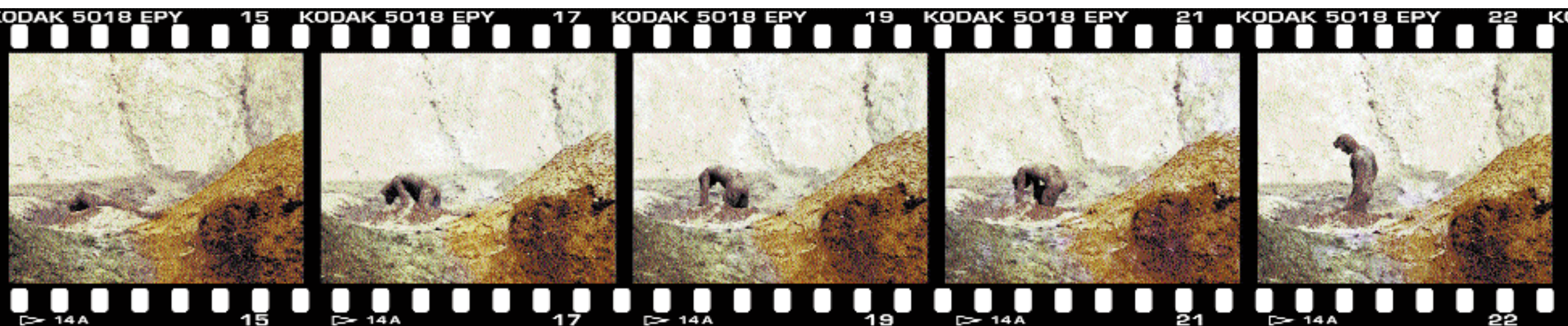
“Land, body, self and house are one”

Cast of the artist's face
(*Molde de la cara del artista*), 1975
Yeso / Plaster
28 x 18 x 18 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Birth (Nacimiento), 1970
Film Loop, 3
Colección del artista / Collection of the artist



Landscape<->Body<->Dwelling
 (Paisaje<->Cuerpo<->Morada), 1973
 Film Loop, 11
 Colección del artista / Collection of the artist



Ritual Place (Lugar ritual), 1970

Arcilla y madera / Clay and wood

13 x 29 x 29 cm

Colección de Holly Solomon / Collection of Holly Solomon

Smear I (Embadurnamiento I), 1984
Arcilla y madera / Clay and wood
7,5 x 57,5 x 57,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Ritual Objects (Objetos rituales), 1987

Técnica mixta / Mixed Media

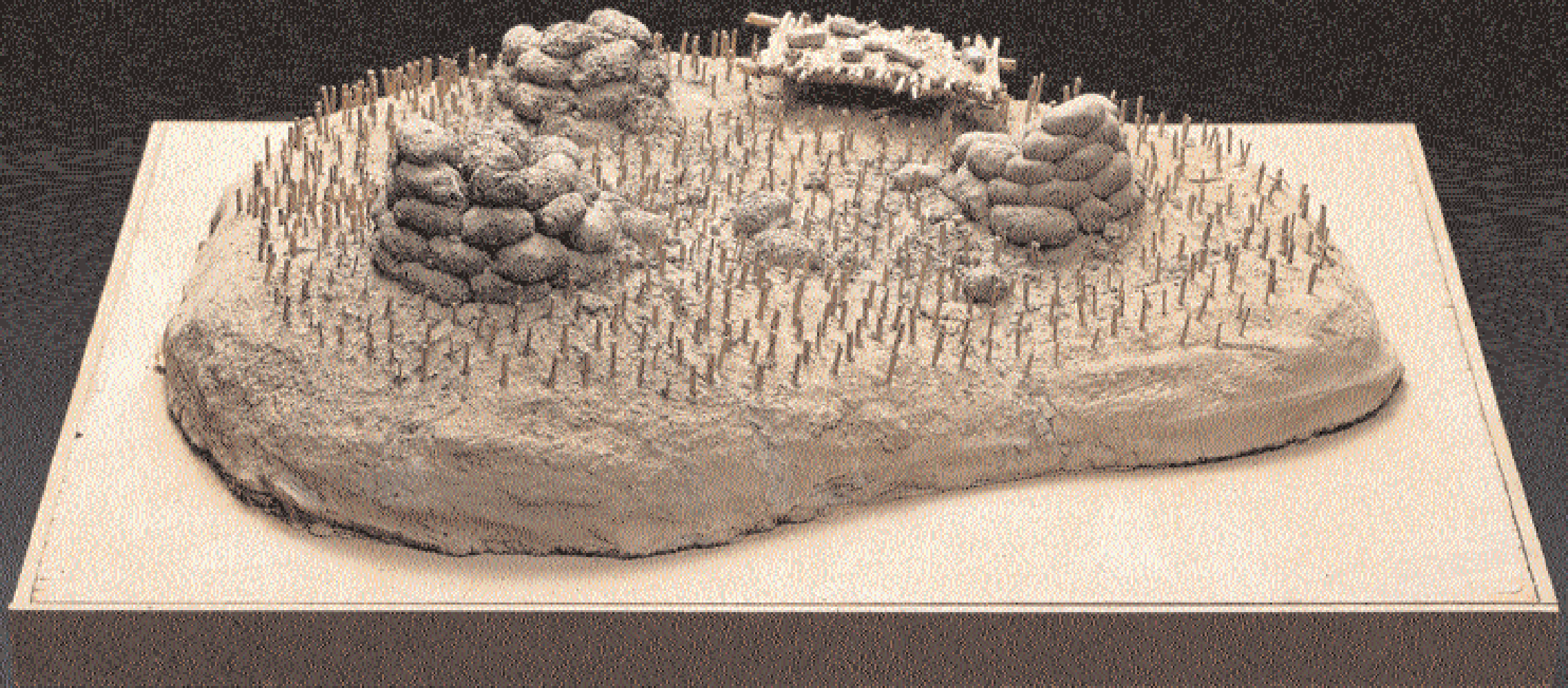
18 x 23 x 2 cm

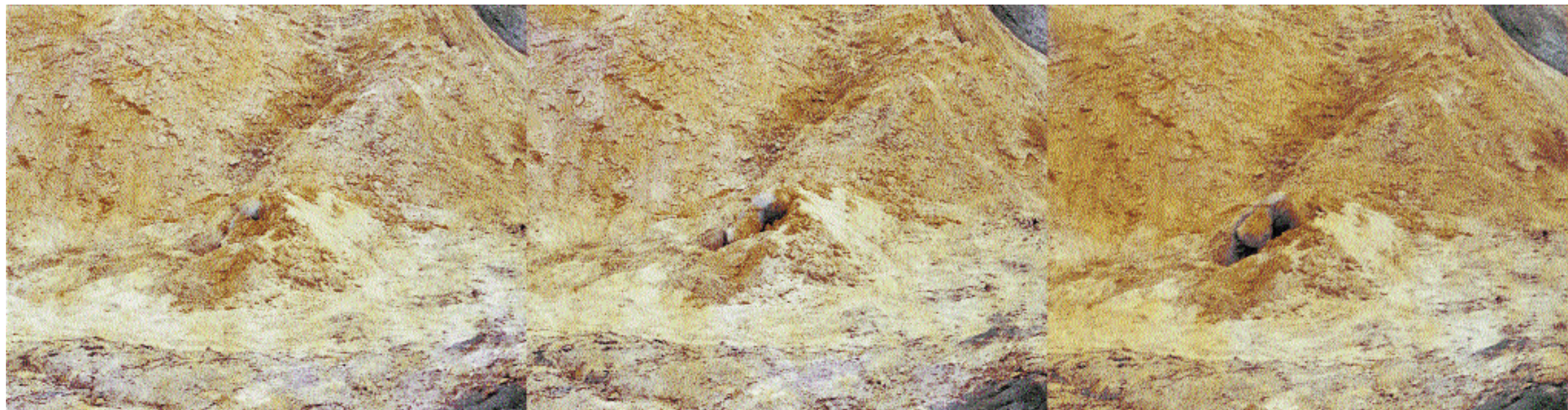
De la colección personal de Allen y Lola Goldring

From the personal collection of Allen and Lola Goldring

Ritual Place (Lugar ritual), 1970
Arcilla y madera / Clay and wood
15 x 49,2 x 55 cm

Colección de John Czerkowicz / Collection of John Czerkowicz

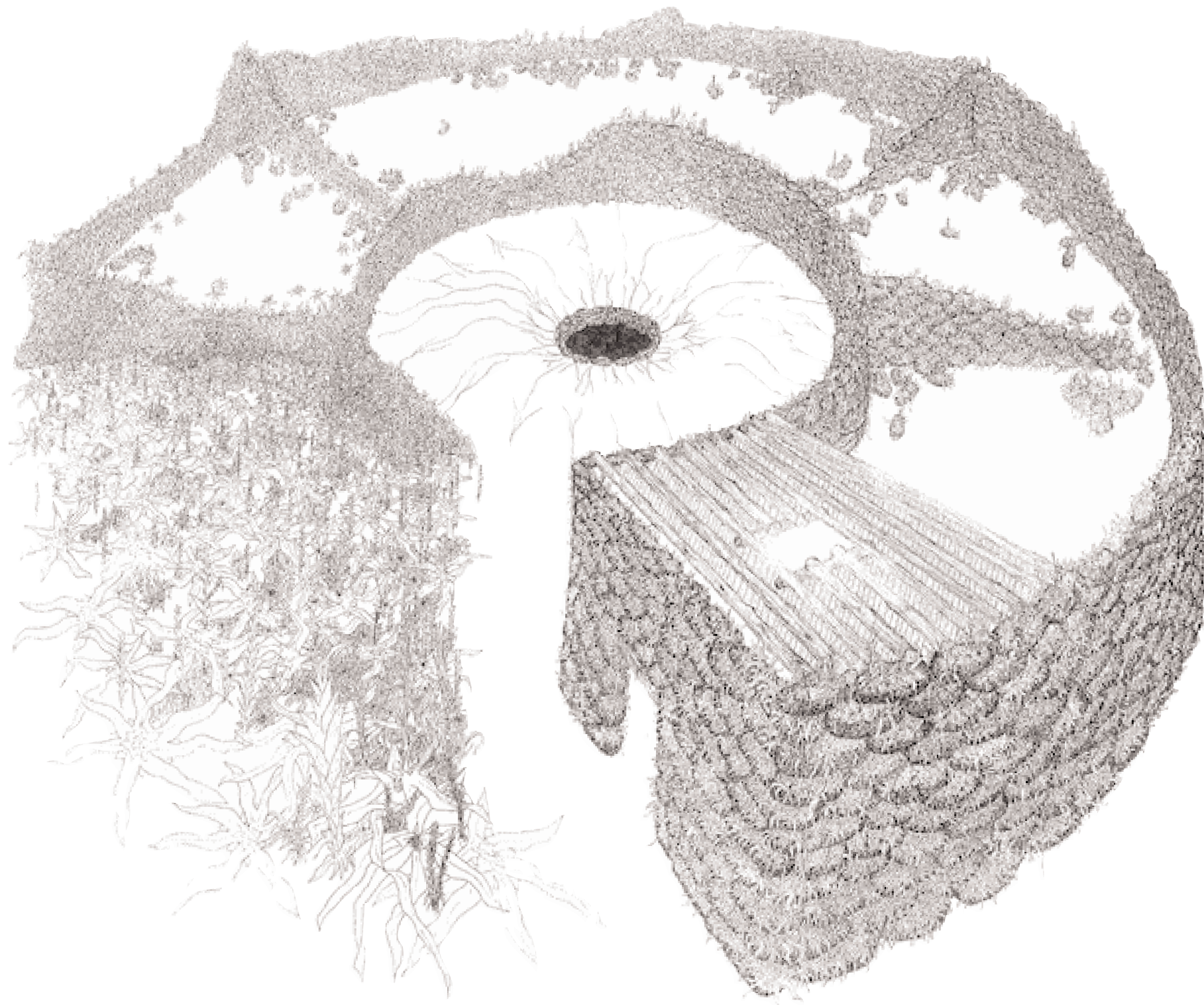




Birth (Nacimiento), 1970
22 fotografías color / 22 colour photographs
37 x 259 cm
Colección del artista / Collection of the artist



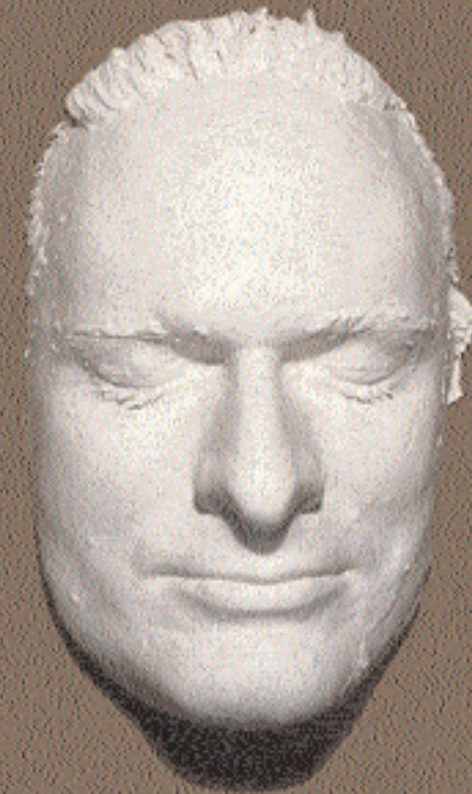
Drawing for Growth House (Dibujo para La casa que crece), 1975
Tinta sobre papel / Ink on paper
76 x 65 cm
Colección del artista / Collection of the artist





*“Los Little People evolucionaron al hacer lugares
lugares imaginarios como objetos esculturales”*

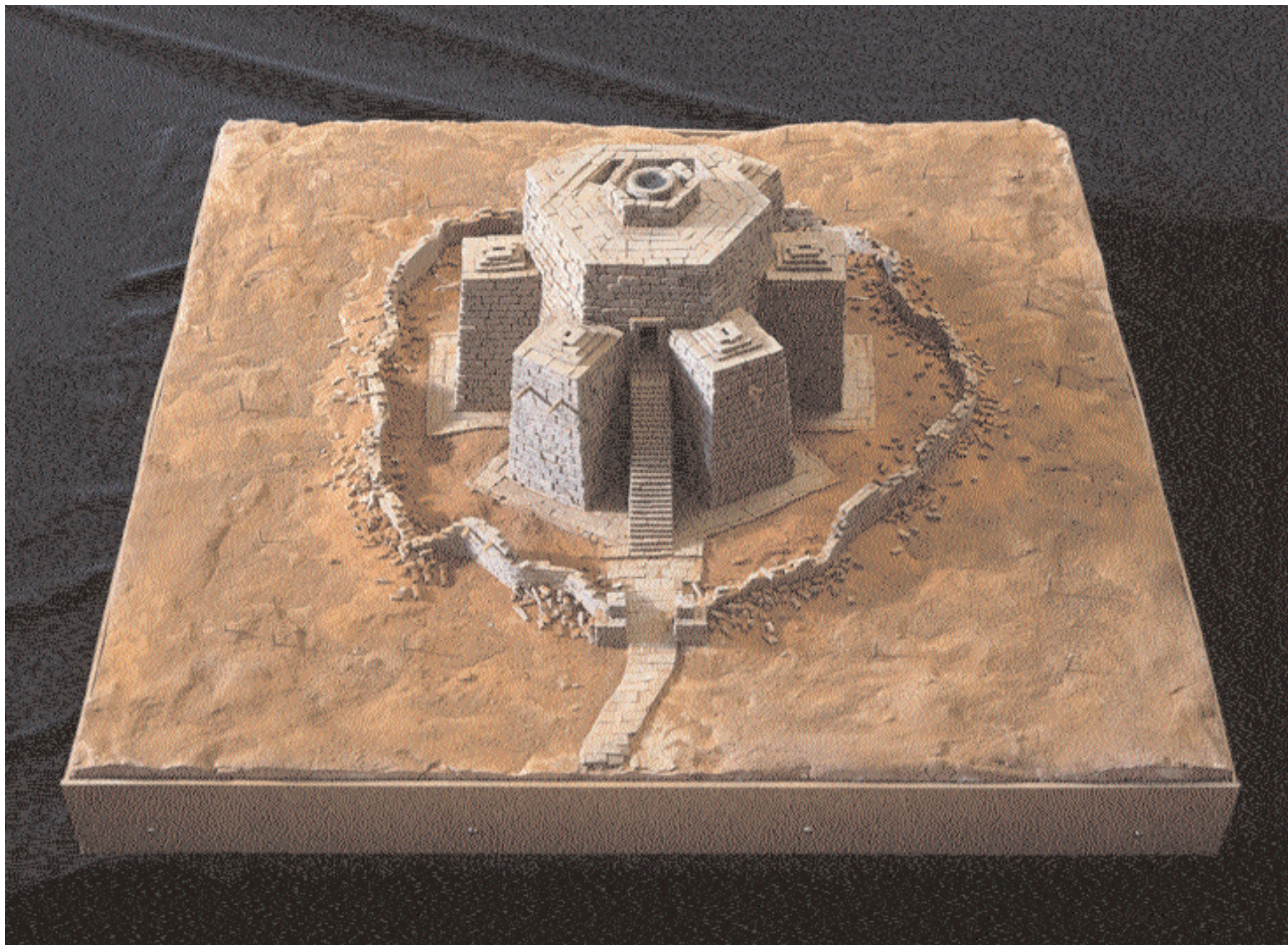
*“The Little People evolved from making imaginary
places as sculptural objects”*



Cast of the artist's face
(Molde de la cara del artista), 1982
Yeso / Plaster
28 x 18 x 18 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Ritual Garden no. 9 (Jardín ritual n.º 9), 1978
Arcilla y madera / Clay and wood
10 x 76,2 x 76,2 cm
Colección de Eileen Rosenau / Collection of Eileen Rosenau



Number II (Ritual Furnace) (Número II [Fornalla ritual]), 1978
Arcilla sobre base de madera / Clay on wood base
30,5 x 74 x 74 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York / New York.
Donación de Mr. y Mrs. Armand J. Castellani, 1996
Gift of Mr. and Mrs. Armand J. Castellani, 1996



Circles and Towers Growing no. 10 (Ritual Tower)
(Círculos y torres creciendo n.º 10 [Torre ritual]), 1978
Ensamblaje de ladrillos de arcilla / Assemblage of clay bricks
24 x 76 x 76 cm
Colección particular / Private collection

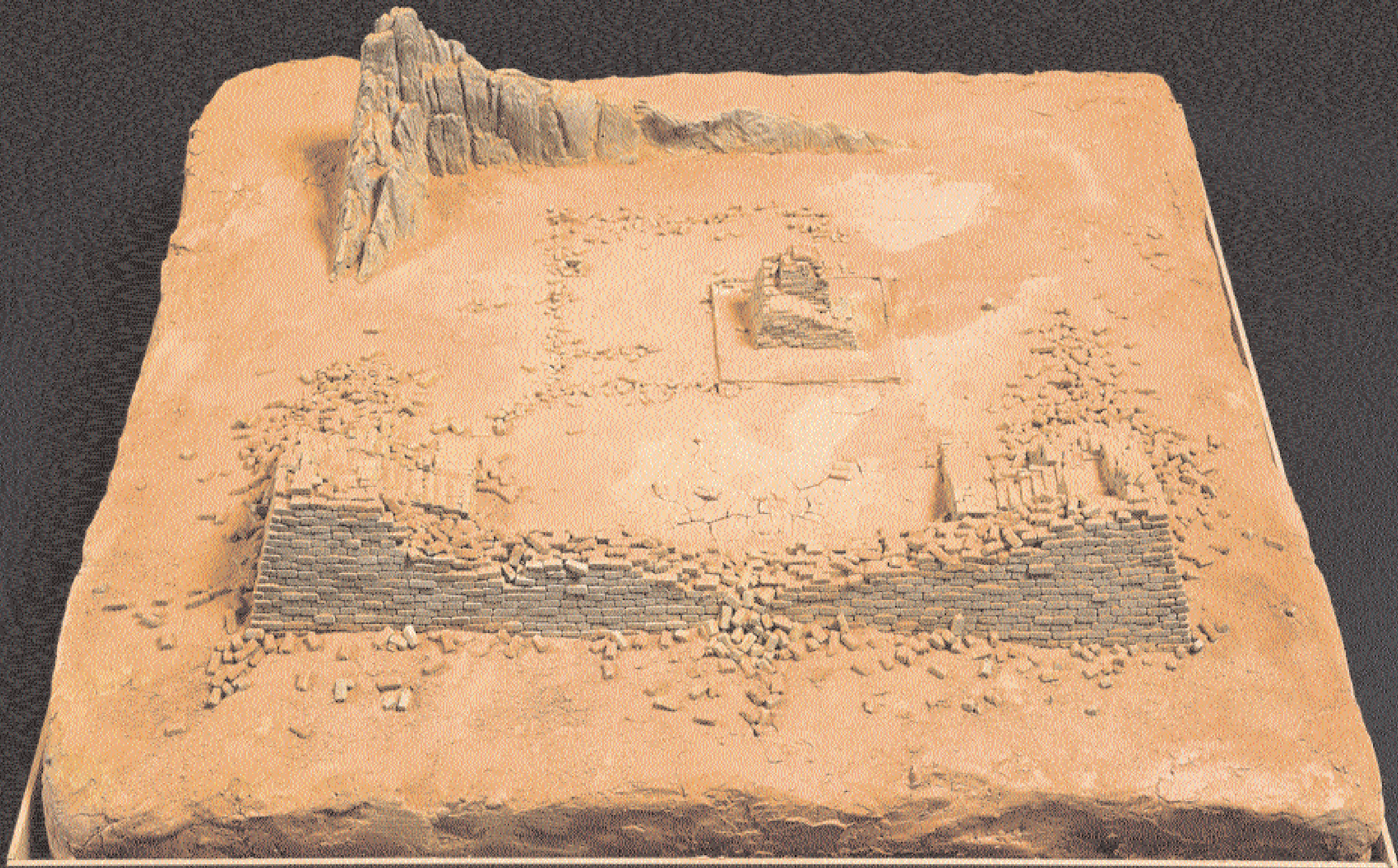






Leaves (Hojas), 1986
Tierra, arcilla y madera / Earth, clay and wood
23,5 x 61,5 x 61,5 cm
Galerie Lelong, París

Fortress (Fortaleza), 1998
Arcilla y madera / Clay and wood
28 x 60 x 60 cm
Colección de Walter y Celia Gilbert
Collection of Walter and Celia Gilbert







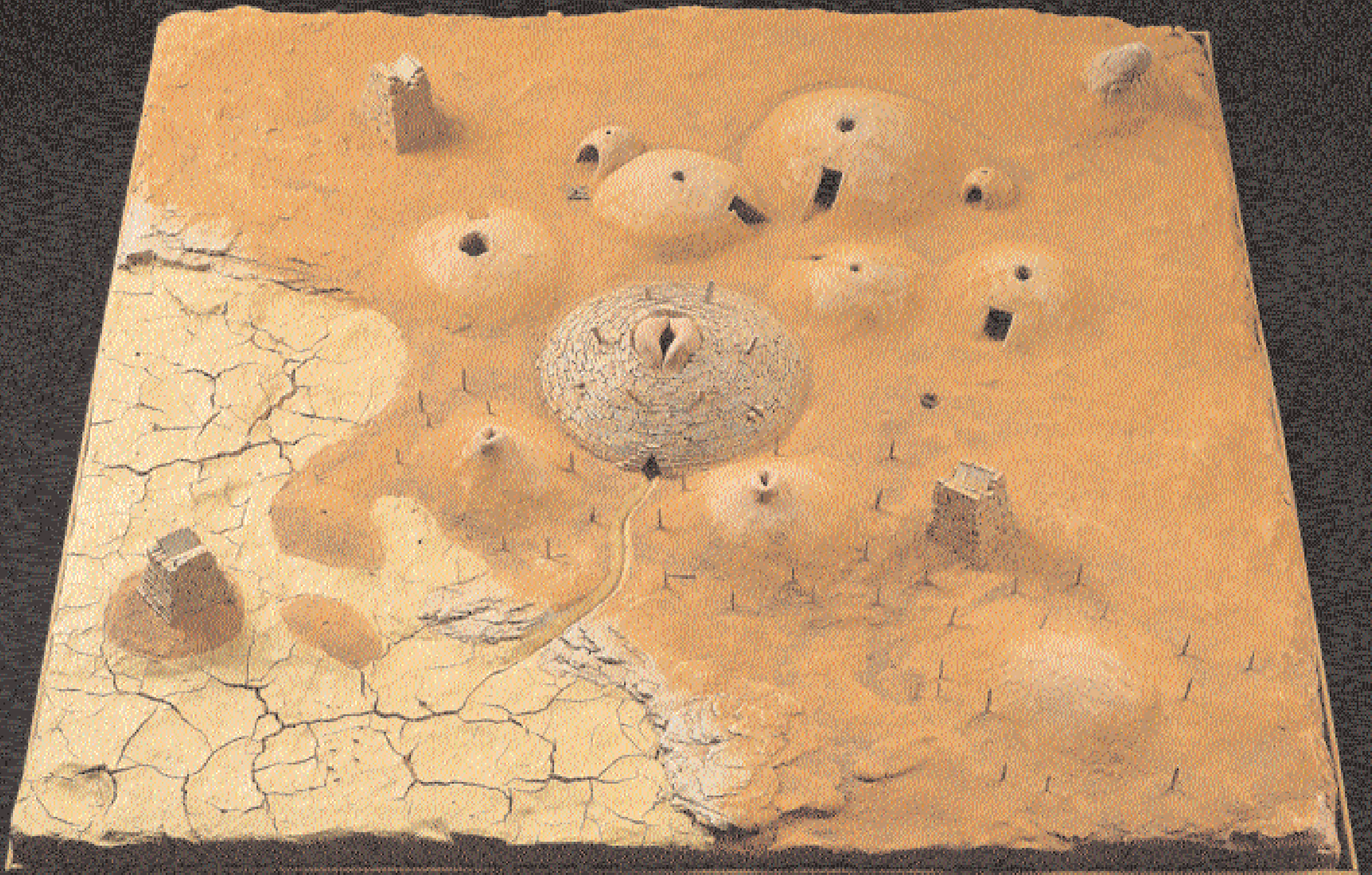
Rock Flower (Flor de roca), 1986

Arcilla / Clay

28 x 61 x 61 cm

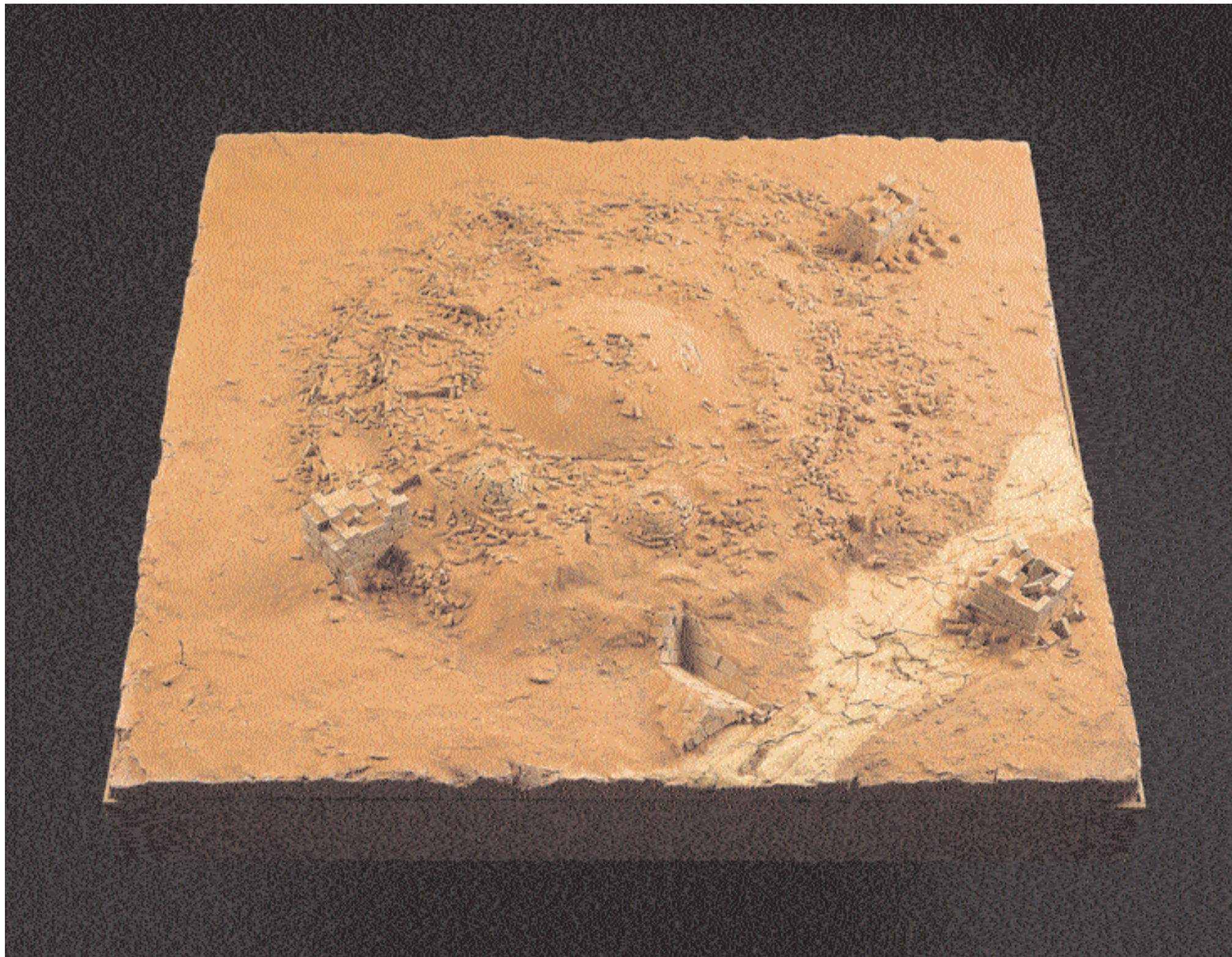
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,
Washington DC. Museum Purchase 1999 (99.6)

Circles and Towers Growing no. 4
(Círculos y torres creciendo n.º 4), 1978
Arcilla y madera / Clay and wood
23 x 75,5 x 75,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Circles and Towers Growing no. 5
(Círculos y torres creciendo n.º 5), 1978
Arcilla y madera / Clay and wood
23 x 75,5 x 75,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Circles and Towers Growing no. 7
(Círculos y torres creciendo n.º 7), 1978
Arcilla y madera / Clay and wood
18 x 75,5 x 75,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist

Wilted Towers (Torres marchitas), 1984

Arcilla y madera / Clay and wood

35 x 62 x 62 cm

Colección particular, Nueva York / Private collection, New York





Growing Towers (Torres creciendo), 1998
Arcilla y madera / Clay and wood
35,5 x 74 x 74 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Red Flow (Flujo rojo), 1984
Arcilla y madera / Clay and wood
38 x 76,5 x 76,5 cm
Colección de Frances Beatty Adler y Allen Adler
Collection of Frances Beatty Adler and Allen Adler



“Me gusta creer que mi obra arquitectónica contiene un ingrediente de inteligente pragmatismo pero también una dosis de fantasía”

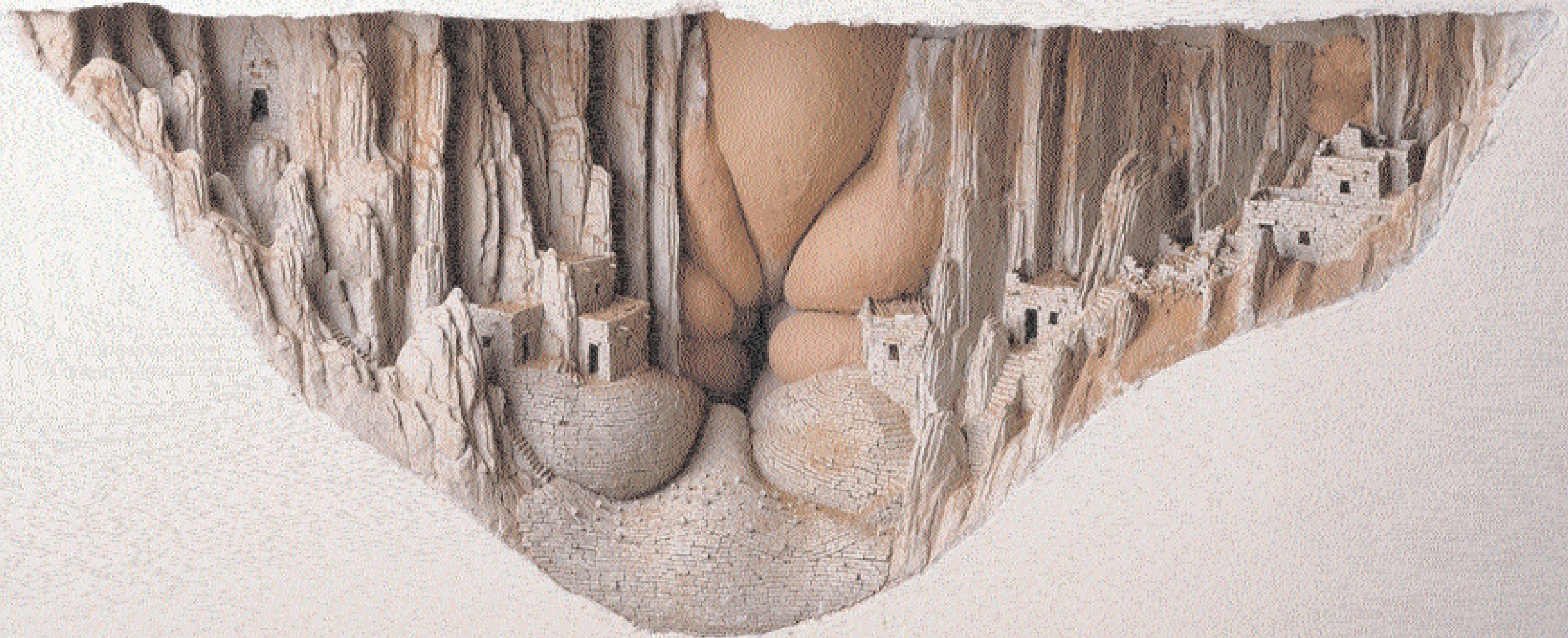
“I like to think of my architectural work as having an ingredient of clever practicality but also rooted in fantasy”

Cast of the artist's face
(*Molde de la cara del artista*), 1987
Yeso / Plaster
28 x 18 x 18 cm
Colección del artista / Collection of the artist









(Página anterior / Preceding page)

Picaresque Landscape (Paisaje picaresco), 1976

Instalación: arcilla, arena y hueso / Installation: clay, sand and bone
80 x 560 x 437 cm

Centre Georges Pompidou, Paris. Musée National d'Art Moderne,
Centre de Création Industrielle son dépôt aux "Abattoirs" de Toulouse

Dwelling (Mural) (Morada [Mural]), 1982

Arcilla sin cocer / Unfired clay

73 x 131 x 58 cm

Colección Foster Goldstrom / Foster Goldstrom Collection



Here, Then, Now, There
(Aquí, entonces, ahora, allá), 1989
Madera, yeso y arcilla
Wood, plaster and clay
80 x 120 x 43 cm
Colección del artista
Collection of the artist



Pyramid (Pirámide), 1972

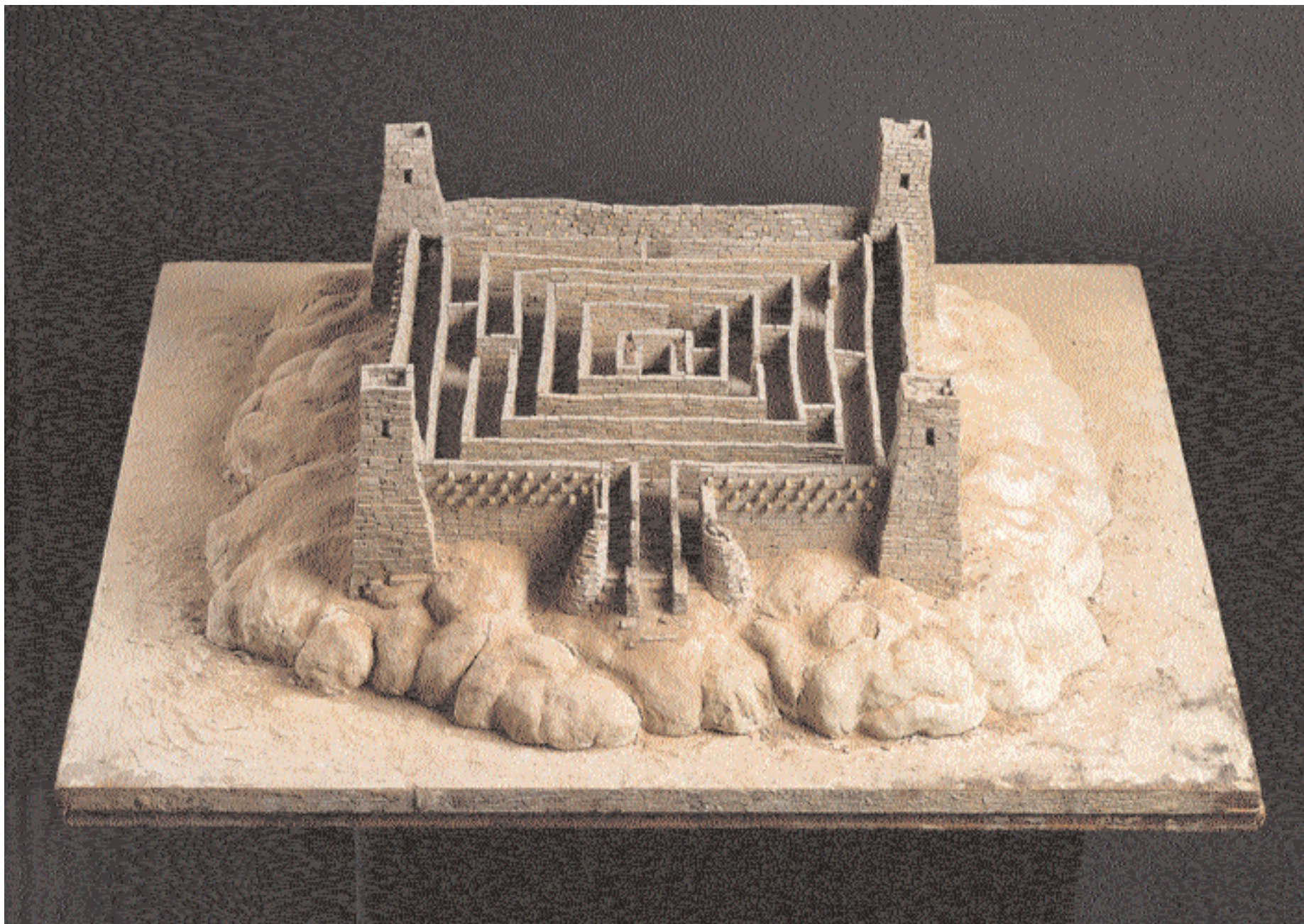
Arcilla y madera / Clay and wood

38 x 51,7 x 64 cm

Colección particular, Nueva York / Private collection, New York







Labyrinth (Laberinto), 1972

Arcilla y madera / Clay and wood

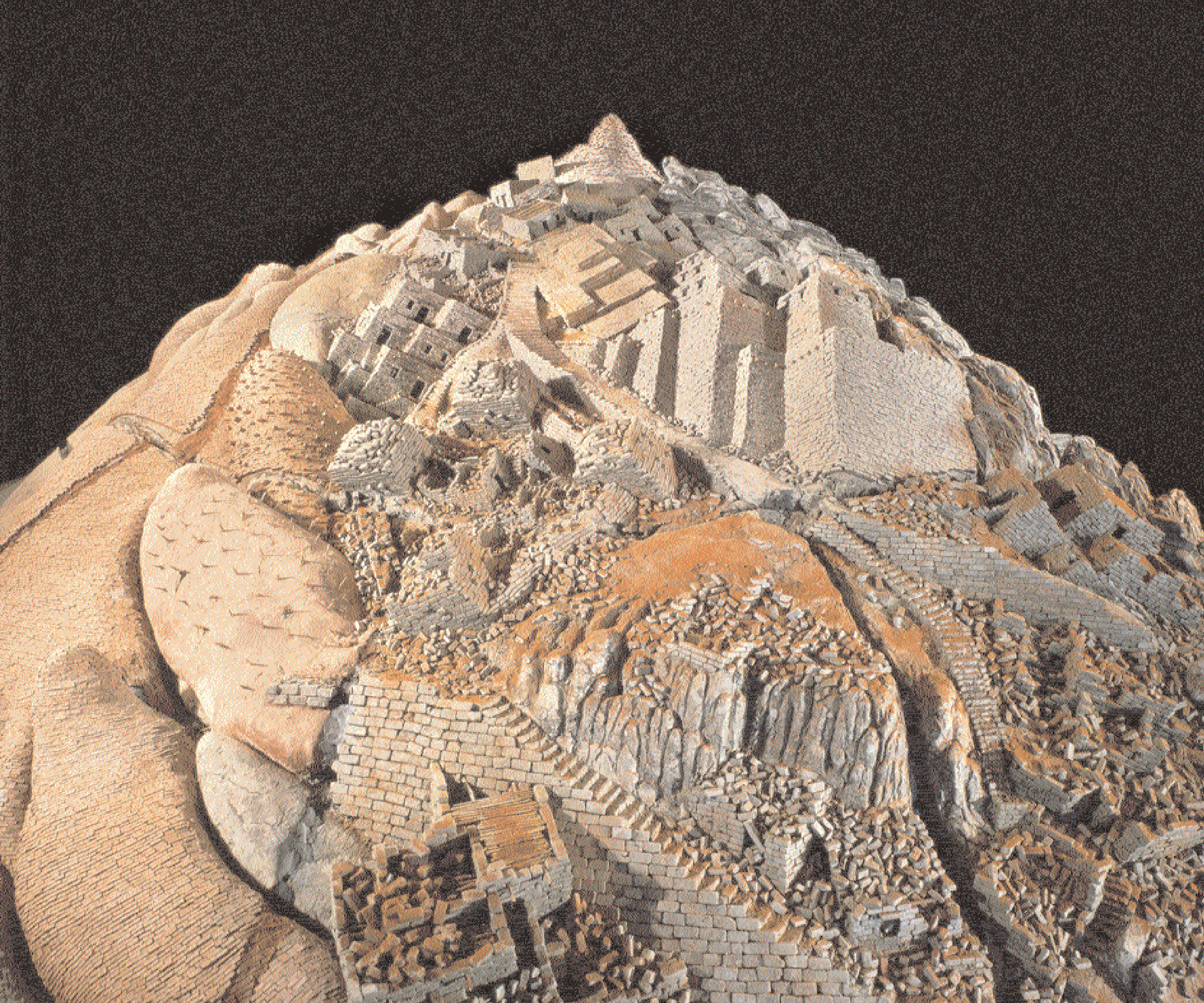
20 x 70 x 76 cm

Colección de The Israel Museum, Jerusalem / Collection of The Israel Museum, Jerusalem

Donación de Marcella Torczyner, Nueva York, a los amigos norteamericanos de The Israel Museum

Gift of Marcella Torczyner, New York, to American Friends of The Israel Museum

Age (Edad), 1983
Arcilla sin cocer / Unfired clay
300 x 252 cm
Colección del artista / Collection of the artist





“La forma humana siempre está presente, en la tierra como formas corporales, en riscos como lo grotesco”

“The human form is ever present, in the land as body forms, in cliffs as grotesqueries”

Cast of the artist's face
(*Molde de la cara del artista*), 1992
Yeso / Plaster
28 x 18 x 18 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Stugg, 1991
Cemento / Cement
23 x 450 x 38 cm
Colección del artista / Collection of the artist



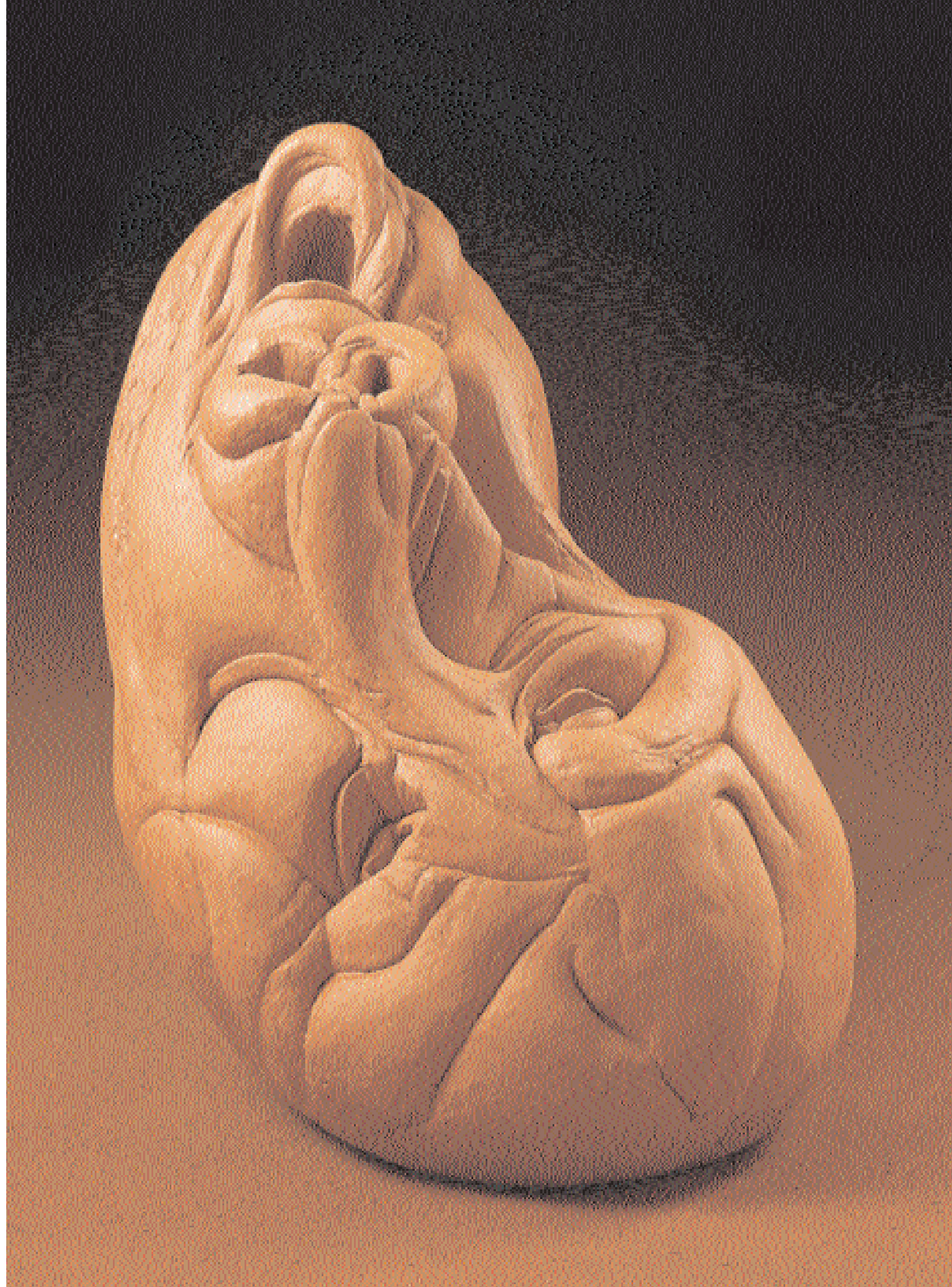
Untitled (Sin título), 1993
Yeso y arcilla / Plaster and clay
(a) 137 x 51 x 51 cm; (b) 129 x 51 x 51 cm; (c) 124 x 51 x 51 cm
Colección del artista / Collection of the artist

Man and Fish (Hombre y pez), 1993
Arcilla y yeso / Clay and plaster
25 x 82,5 x 60 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Head (Cabeza), 1993
Arcilla y yeso
Clay and plaster
67,5 x 90 x 75 cm
Marc & Ilene Steglitz



Singing Monkey
(Mono cantando), 1991
Cemento / Cement
90 x 81,5 x 81,5 cm
Colección del artista
Collection of the artist



I, Thou (Yo, tú), 1993
Arcilla y yeso / Clay and plaster
37,5 x 220 x 120 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Flying Smear (Embarnamiento volante), 1983
Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood
76 x 68,5 x 45,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Head (Cabeza), 1991
Yeso / Plaster
28 x 38 x 20,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Head (Mural) (Cabeza [Mural]), 1991
Madera, yeso y arcilla / Wood, plaster and clay
98 x 65 x 23 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Untitled (Sin título), 1997
Arcilla / Clay
170 x 48 x 25,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist



*“Estas obras son ruinas marchitas, torres brotando,
colinas de planta de cuerpo de roca, cepas,
embadurnamientos, capullos y ramitos florales.*

*“These works are wilted ruins, sprouting towers, body
rock plant hills, stumps, smears, buds and floral sprays”*

Cast of the artist's face
(Molde de la cara del artista), 2003
Yeso / Plaster
28 x 18 x 18 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Untitled (Sin título), 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
86,5 x 48,5 x 38 cm
Colección del artista / Collection of the artist



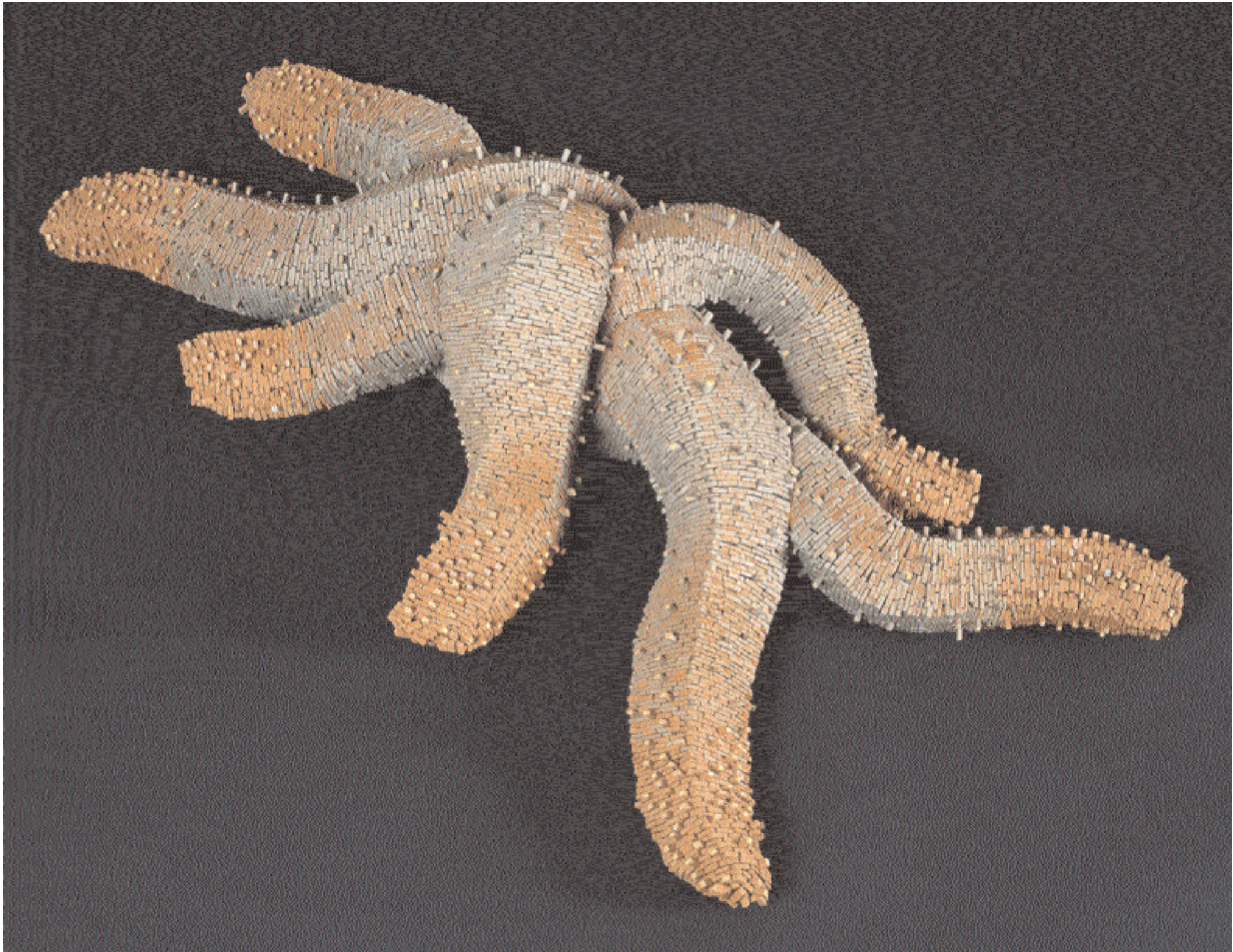
Wall Dwelling (Morada de muro), 1999
Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood
76 x 86,5 x 107 cm
Colección de Henry McNeil / Collection of Henry McNeil



Houseplant no. 1 (Planta casa n.º 1), 1998
Arcilla y yeso / Clay and plaster
76 x 89 x 63,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist



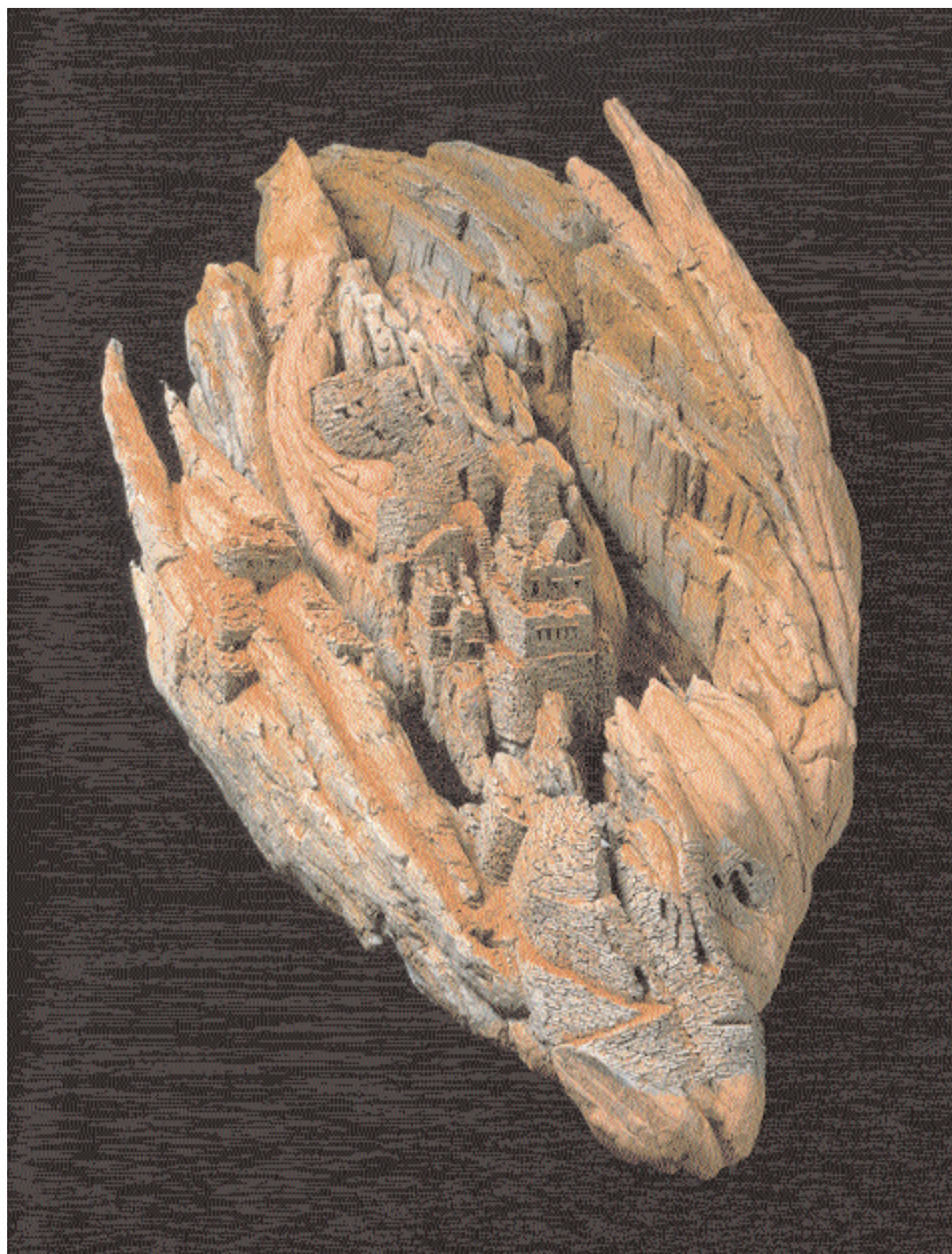
Houseplant no. 2 (Planta casa n.º 2), 1998
Arcilla y yeso / Clay and plaster
74 x 124,5 x 94 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Houseplant no. 3 (Planta casa n.º 3), 1998
Arcilla y yeso / Clay and plaster
112 x 50 x 23 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Y, 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
152,5 x 89 x 28 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Stretch (Extensión), 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
46 x 66 x 71 cm
Colección del artista / Collection of the artist

Tossed or Yellow Fall (Lanzado o Caída amarilla), 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
68,5 x 71 x 81 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Fortress Smear (Embarnamiento de la fortaleza), 2001
Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood
58,5 x 71 x 23 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Succulent (Suculento), 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
150 x 61 x 53 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Growing Towers Smear
(Embarnamiento de torres creciendo), 2001
Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood
104 x 46 x 23 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Pulled (Estirado), 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
122 x 61 x 23 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Dwelling (Morada), 2000

Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood

61 x 42 x 68,6

Colección particular / Private collection, Minneapolis

Tom (Desgarrado), 2001
Arcilla y yeso / Clay and plaster
43 x 66 x 68,5 cm
Colección del artista / Collection of the artist

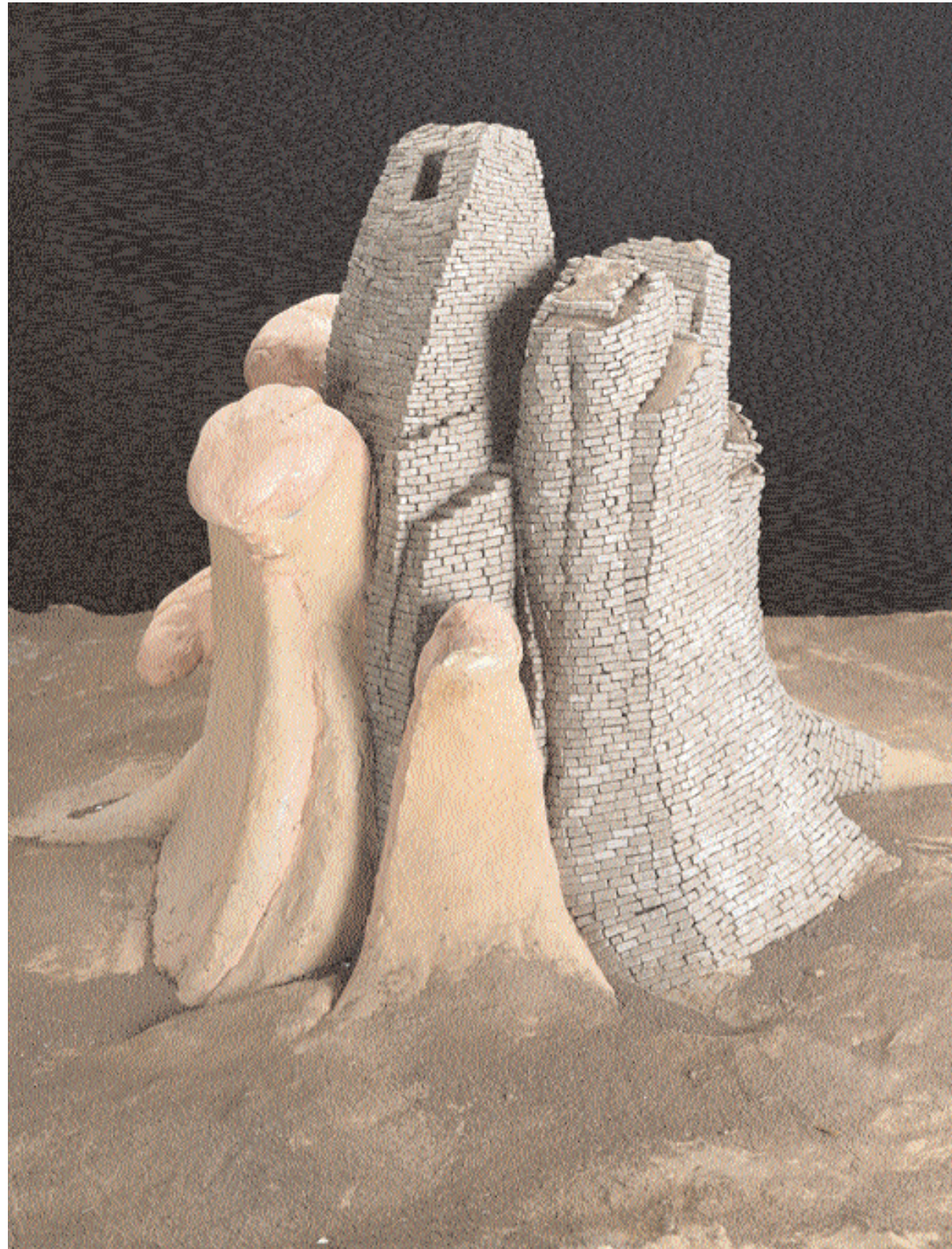




Touch (Toque), 2000
Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood
33 x 46 x 18 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Rocks (Rocas), 1999
Arcilla y yeso / Clay and plaster
38 x 49 x 30 cm
Colección del artista / Collection of the artist



Priapus (Priapo), 1984
Arcilla / Clay
61 x 61 x 41 cm

Colección del Museum of Arts and Design, Nueva York
Collection of the Museum of Arts and Design, New York



Abandoned Ritual Place (Lugar ritual abandonado), 2001
Arcilla, yeso y madera / Clay, plaster and wood
91,5 x 104 x 104 cm
Colección del artista / Collection of the artist





Justice (Justicia), 1981
Arcilla / Clay
24 x 76 x 76 cm
Colección particular / Private collection



Cronología / Chronology



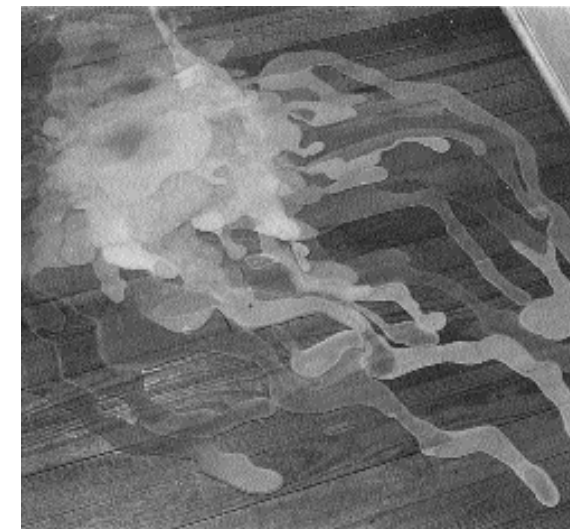
Charles Simonds, 1950



Rabbit Reading Newspaper (Conejo leyendo el periódico), 1952
Arcilla / Clay

- 1945** Born in New York. Youngest son of two Vienna-trained doctors and psychoanalysts. Father is a Freudian and mother is a renegade Freudian.
- 1951** Runs away for the first time while on family vacation in Santa Fe, New Mexico. Makes “Indian fire pit” in Frijoles Canyon.
- 1952** Makes *Rabbit Reading Newspaper*.
- 1952-63** Attends New Lincoln School.
- 1955** Spends winter in Lake Placid, New York. Runs away, digs pit in snow and hides.
- 1955-61** Attends summer camp and partakes in mountain climbing and sailboat racing. Becomes Adirondack Mountain Club “46er.” Commences belief in Oboe Skiwatindatin, god of the wind. Shows promise in mathematics, studies symbolic logic, number theory, and statistics.
- 1962** Makes sculpture of a wrestler. Drops mathematics and begins study of traditional religious sculpture with Clara Fasano and Jean de Marco. Climbs in Front Range of Rocky Mountains in US and Canada. Solidifies belief in Oboe.
- 1963** Goes to Europe with best friend and chaperon. Runs away from chaperon in the middle of the second night. Travels alone to French Riviera, Rome, Florence, Venice, Vienna, Salzburg, Innsbruck, and Zurich.
- 1963-67** Attends The University of California at Berkeley. Meets and later marries Joanne Maude Oakes. Participates in Free Speech movement. Works as teamster on assembly line. Studies with James Melchert, who showed that clay can be anything, even a zipper. Also studied with Harold Paris, who made eroticized rubber sculpture.
- 1967** Received Bachelor of Arts degree from The University of California, Berkeley.

- 1945** Nace en Nueva York. Es hijo menor de dos doctores y psicoanalistas formados en Viena. El padre es freudiano y la madre reniega del freudianismo.
- 1951** Se escapa, por vez primera, mientras está de vacaciones con su familia en Santa Fe, Nuevo México. Realiza *Indian fire pit* (Hoyo del fuego indio) en el Cañón Frijoles.
- 1952** Realiza *Rabbit Reading Newspaper* (Conejo leyendo el periódico).
- 1952-63** Asiste a la New Lincoln School.
- 1955** Pasa el invierno en Lake Placid, Nueva York. Se escapa, excava un hoyo en la nieve y se esconde.
- 1955-61** Asiste a un campamento de verano y participa en actividades de escalada de montaña y regatas de barcos de vela. Se convierte en miembro del Adirondack Mountain Club "46er". Comienza a creer en Oboe Skiwatindatin, dios del viento. Muestra una especial capacidad en matemáticas, estudia lógica simbólica, teoría numérica y estadística.
- 1962** Realiza la escultura de un luchador. Deja las matemáticas y comienza a estudiar escultura religiosa tradicional con Clara Fasano y Jean de Marco. Escala en el Front Range de las Montañas Rocosas en Estados Unidos y Canadá. Consolida su creencia en Oboe.
- 1963** Va a Europa con su mejor amigo y acompañante. Se escapa en medio de la segunda noche. Viaja solo a la Riviera Francesa; Roma, Florencia, Venecia; Viena, Salzburgo, Innsbruck y Zurich.
- 1963-67** Asiste a la University of California en Berkeley. Conoce a Joanne Maude Oakes, con quien más tarde contrae matrimonio. Participa en el movimiento Free Speech. Trabaja como miembro de la Teamsters Union, en una cadena de montaje. Estudia con James Melchert, quien le enseña que la arcilla puede ser cualquier cosa, incluso una cremallera. También estudió con Harold Paris, que hacía escultura erotizada de goma.
- 1967** Recibe el título de licenciado en Artes por la University of California, Berkeley



Wax (Cera), 1968
Cera vertida / Poured wax



Relief (Relieve), 1970



Simonds en Chaco Canyon, Nuevo México, 1971
 Simonds at Chaco Canyon, New Mexico, 1971



Simonds, *Landscape<->Body<->Dwelling*
 (Paisaje<->Cuerpo<->Morada), 1971



La Placita, solar de juego realizado por “jóvenes neoyorquinos” y Simonds, 1972-75

La Placita, playlot, executed by “young new yorkers” and Simonds, 1972-75

1967-69 Attends Rutgers University graduate school. Plays Ping-Pong, pours wax and water on the floor, and writes thesis of 22 questions beginning with, “What is art ...?” Receives Master of Fine Arts degree.

1969-71 Teaches Sculpture and Art History at Newark State College. Refurbishes a loft at 131 Chrystie Street with Gordon Matta-Clark and Harriet Korman. Works on sculpture, *Fragments of the Colossal Dream*, using hair, bodily fluids, fantasy, and traditional art historical imagery.

Works in the streets of New York and environs with Gordon Matta-Clark, helping each other with projects.

Creates tarot cards, some of which develop from working in clay pits of Sayreville, New Jersey.

Films *Birth* and *Landscape<->Body<->Dwelling*.

Meets Christo, Holly Solomon, and Jeffrey Lew.

Works at 98 Greene Street and 112 Greene Street alternative spaces with George Trakis, Suzanne Harris, Keith Sonnier, and Philip Glass. Begins migration of *Little People* dwellings northwards on Greene Street in New York.

Travels to Stonehenge, Rome, Pompeii, Herculaneum, and Vesuvius. Also travels to Djerba, Matmatta, Dugga, Sfax, and Tozeur in Tunisia.

Leaves teaching one Friday afternoon. Rents delivery bicycle to hold clay and begins making dwellings full time in streets of New York, concentrating on The Lower East Side. Separates from Joanne Maude Oakes. Sells 131 Chrystie Street and moves to 28th Street. Lives in the wholesale Flower District with rock bands above and below him, who were managed by his brother.

Meets Lucy Lippard, who asks for a tour of dwellings.

1972 Begins living with Lucy Lippard on Prince Street. Watches the evolution of art-world feminism through Lucy’s eyes.

Writes *Three Peoples*, fictive ethnography, and creates *Life Architectures/Living Structures: Linear, circular and spiral dwellings*.

Becomes friends with Sol LeWitt, Nancy Holt, and Robert Smithson and feels antagonism of Carl André and his bricks.

Exchanges professional roles for a day with President of Oberlin College, Robert Fuller, as an experiment. Summer: Sails up and down the coast of Maine with Lucy Lippard.

- 1967-69** Asiste a la escuela de postgrado de la Rutgers University. Juega al ping-pong, echa cera y agua sobre el suelo y escribe tesis de 22 preguntas comenzando con "¿Qué es arte...?" Recibe el título de máster en Bellas Artes.
- 1969-71** Enseña Escultura e Historia del Arte en el Newark State College.
 Reforma un *loft* en el número 131 de la calle Chrystie con Gordon Matta-Clark y Harriet Korman.
 Trabaja en la escultura *Fragments of the Colossal Dream* (Fragmentos del sueño colosal), usando cabellos, fluídos del cuerpo; con ensueños e imágenes históricas del arte tradicional.
 Trabaja en las calles de Nueva York y su entorno con Gordon Matta-Clark ayudándose el uno al otro con los proyectos.
 Crea las cartas de tarot, algunas de las cuales surgen a partir de su trabajo en las canteras de arcilla de Sayreville, Nueva Jersey.
 Rueda *Birth* (Nacimiento) y *Landscape<->Body<-> Dwelling* (Paisaje<->Cuerpo<->Morada).
 Conoce a Christo, Holly Solomon y Jeffrey Lew.
 Trabaja en los espacios alternativos de los números 98 y 112 de la calle Greene, con George Trakis, Suzanne Harris, Keith Sonnier y Philip Glass. Comienza la migración de las moradas de *Little People* hacia el norte, a la calle Greene en Nueva York.
 Viaja a Stonehenge, Inglaterra; visita Roma, Pompeya, Herculano y el Vesubio. También viaja a Djerba, Mattmatta, Dugga, Sfax y Tozeur en Tunicia.
 Deja la enseñanza un viernes por la tarde. Alquila una bicicleta de reparto para guardar la arcilla y comienza a realizar moradas, trabajando a jornada completa, en las calles de Nueva York, sobretodo se concentra en el Lower East Side.
 Se separa de Joanne Maude Oakes. Vende el número 131 de la calle Chrystie y se muda a la calle 28.
 Vive en el Distrito de las Flores de la venta al por mayor, rodeado de grupos de rock que tenían como manager a su hermano.
 Conoce a Lucy Lippard, quien pide hacer un recorrido por las moradas.
- 1972** Comienza a vivir con Lucy Lippard en la calle Prince. Observa la evolución del feminismo en el mundo del arte a través de los ojos de Lucy.
 Escribe *Three Peoples*, una ficción etnográfica, y crea *Life Architectures/Living Structures: Linear, circular and spiral dwellings* (Arquitecturas de la vida/Estructuras vivas: Moradas lineales, circulares y espirales).



Simonds, *Dwelling* (Morada), East Houston Street, Nueva York / New York, 1972



Simonds, *Dwelling* (Morada) y transeúntes, East Houston Street, Nueva York, 1972
 Simonds, *Dwelling* and passersby, East Houston Street, New York, 1972



Simonds trabajando en *Dwelling* (Morada),
Passage Julien La Croix, París 1975
Simonds working on *Dwelling*, Passage Julien
La Croix, Paris 1975



Simonds trabajando en París, Rue des Cascades con Josefa, 1975
Simonds working in Paris, Rue des Cascades with Josefa, 1975

Does community work on The Lower East Side and becomes member of the Board of the Coalition for Human Housing.

Creates Playlot “La Placita” with Association of Community Service Centers and the Young New Yorkers.

1974 Film of *Dwellings* by Rudy Burkhardt shown at the Museum of Modern Art, New York. *Excavated and Inhabited Railroad Tunnel Remains* constructed at Art Park, Lewiston, New York.

1975 *Growth House* is constructed at Art Park, Lewiston, New York. Invited to take part in the *Whitney Biennial*. Refuses to put work in Museum but builds a dwelling in the street indicated by a sign in the museum.

Cries over Smithson’s death while holding small spiral shells in mud flats in Maine.

Has first one-person exhibition in Paris curated by Daniel Abadie at the Centre National d’Art

Contemporain. Works in the streets of Belleville making dwellings. Meets Josefa, who is 10 years old and believes in “little people” of her own and that food turns to poison in their mouths if they don’t share it.

Three Peoples is published by Ida Gianelli coinciding with an exhibition at Saman gallery, Genoa. Works in streets of port area of Genoa making dwellings.

1976 Invited for “projects” series at the Museum of Modern Art, New York, where he creates *Picaresque Landscape*.

Proposal for Stanley Tankel Memorial Hanging Gardens.

Invited to exhibit at the *Biennale di Venezia*. Works in the streets of Giudecca.

Creates a linear people dwelling at The Museum of Natural History, New York, as part of Earth Day festival.

1977 Participates in a housing project called “City Project Cleveland.”

One-person exhibition entitled *Temenos* at the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Participates in *Documenta 6*. Goes to Berlin for one year with DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst).

Produces *Circles and Towers Growing* series.

Biennial at Whitney Museum.

1978 *Floating Cities and other Architectures* exhibited at Westfälischer Kunstverein, curated by Herbert Molderings.

Traba amistad con Sol Lewitt, Nancy Holt, Robert Smithson, y siente antagonismo hacia Carl André y sus ladrillos.

Intercambia durante un día los roles profesionales con el presidente del Oberlin College, Robert Fuller, como un experimento.

Verano: Navega a lo largo de la costa de Maine con Lucy Lippard.

Hace trabajo comunitario en el Lower East Side y se convierte en miembro del Board of the Coalition for Human Housing.

Crea *Playlot "La Placita"* (Solar de juego "La Placita") con la Association of Community Service Centers y el Young New Yorkers.

1974 Rueda *Dwellings* (Moradas), de Rudy Burkhardt, que se presenta en el Museum of Modern Art, Nueva York. Se construye *Excavated and Inhabited Railroad Tunnel Remains* (Ruinas de túnel de ferrocarril excavadas y habitadas) en el Art Park, Lewiston, Nueva York.

1975 Se construye *Growth House* (La casa que crece) en el Art Park, Lewiston, Nueva York. Es invitado a tomar parte en la *Whitney Biennial*, mas, aunque rechaza poner su obra en esta exposición, construye para este evento una morada en la calle, a la cual remite una señal colocada en el mismo museo. Lloro la muerte de Smithson mientras sostiene pequeñas conchas de forma espiral en las marismas de Maine. Tiene su primera exposición monográfica, la cual tiene por comisario a Daniel Abadie, en el Centre National d'Art Contemporain. Trabaja en las calles de Belleville haciendo moradas. Conoce a Josefa, 10 años mayor que él y quien cree en su propia "gente pequeña" y en que la comida se convierte en veneno en sus bocas si no la comparten.

"Three Peoples" (Tres pueblos) es publicado por Ida Gianelli coincidiendo con una exposición en la Galleria Saman, Génova. Trabaja en las calles portuarias de esta ciudad haciendo moradas.

1976 Se le ofrece participar en la serie "Projects" en el Museum of Modern Art, Nueva York, y crea para esta ocasión *Picaresque Landscape* (Paisaje picaresco). Propuesta para los Stanley Tankel Memorial Hanging Gardens. Es invitado a exponer en la *Biennale di Venezia*. Trabaja en las calles de Giudecca. Crea una morada del pueblo lineal en el Museum of Natural History, Nueva York, como parte del Earth Day Festival.



Simonds, Stanley Taukel Memorial Hanging Gardens, Breezy Point, Gateway National Park



Simonds trabajando en el Museum of Natural History, Nueva York, Earthday Festival, 1976
Simonds working in Museum of Natural History, New York, Earthday Festival, 1976



Simonds, *Growth House* (La casa que crece) (detalle), Lewiston Artpark, Nueva York, 1975
Simonds, *Growth House* (detail), Lewiston Artpark, New York, 1975



Simonds, *Dwelling* (Morada), Dayton, Ohio, 1977



Simonds, *Floating City* (Ciudad flotante) Fotomontaje / Photo montage, 1978



Charles Simonds y Daniel Abadie en Berlín Este, 1978
Charles Simonds and Daniel Abadie in East Berlin, 1978

Visits Leningrad.

Jürgen Schweinebraden organizes a clandestine individual exhibition in East Berlin. *Birthscape* is constructed for the exhibition *Door beeldhouwers gemaakt* (Made By Sculptors) at Stedelijk Museum, Amsterdam. Work shares room with Gordon Matta-Clark's and Simonds dedicates work to him upon learning of his death. Cries over his death.

Travels to Scotland, Orkneys and Isle of Skye.

1979 *Cracking*, a fiction by Lucy Lippard based on Simonds's work, is published by Walther König, Cologne. It is used as a catalogue for an exhibition at the Ludwig Museum in Cologne and Nationalgalerie, Berlin.

1980 *Instant House*, created in Iowa. Inflated spiral structure of cloth is sprayed with water and freezes overnight.

Moves to loft on 22nd Street, New York. Camps out in New Mexico desert to see floral bloom.

Invited to participate in the ROSC exhibition and builds dwellings in the streets of Dublin. Goes to China with Lucy Lippard, Sol LeWitt and others. Works in streets of Shanghai and Guilin.

1981 Constructs permanent installations of dwellings at the Whitney Museum, New York, the Kunsthaus Zürich, and The Museum of Contemporary Art, Chicago.

Begins cutting niches for dwellings as opposed to working with already existing spaces.

Invited by Hans Haacke to teach advanced sculpture at Cooper Union, New York.

First retrospective is organized by John Hallmark Neff, Director of the Museum of Contemporary Art, Chicago. Catalogue contains essays by John Neff, John Beardsley, and Daniel Abadie. Exhibition travels to the Los Angeles County Museum of Art, the Fort Worth Art Museum, the Contemporary Arts Museum, Houston, the Phoenix Art Museum, the Brooks Memorial Art Museum, Memphis, and concludes at the Guggenheim Museum in New York.

Visits Glomar Challenger oil platform in Gulf of Mexico.

Cross-country skis in Banff, Yellowstone National Parks. Canoes boundary waters of Minnesota and watches northern lights. Visits Death Valley. Invited to make dwellings for the Israel Museum in Jerusalem. Spends time working in the streets of Jerusalem.

1982 Meets Bella Meyer, whom he marries in 1985.

- 1977** Participa en un proyecto de dar alojamiento llamado "City Project Cleveland".
Exposición monográfica titulada *Temenos*, en el Albright Knox Museum, Buffalo.
Participa en la *Documenta 6*. Reside en Berlín durante un año trabajando con la DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Produce la serie *Circles and Towers Growing* (Crecimiento de círculos y torres).
Biennial en el Whitney Museum.
- 1978** Exposición *Floating Cities and other Architectures* en el Westfälischer Kunstverein, comisariada por Herbert Molderings.
Visita Leningrado.
Jurgen Schweinebraden organiza una exposición individual clandestina en Berlín Este. Se construye *Birthscape* (Nacimientopaisaje) para la exposición *Door beeldhouwers gemaakt / Made by sculptors* en el Stedelijk Museum, Amsterdam. La obra comparte sala con la de Gordon Matta-Clark, y Simonds, que llora al enterarse de la muerte de éste, se la dedicará.
Viaja a Escocia: a las Orcadas y a la isla de Skye.
- 1979** *Cracking* (Agrietado), una ficción de Lucy Lippard basada en la obra de Simonds, es publicada por Walter König, Colonia. Texto que se empleará en el catálogo para una exposición en el Ludwig Museum, Colonia, y en el de la Nationalgalerie, Berlín.
- 1980** Se crea *Instant House* (Casa instantánea) en Iowa. Una estructura hinchable de tela en forma espiral que se rocía con agua y se congela durante la noche.
Se muda a un *loft* en la calle 22, Nueva York. Acampa en el desierto de Nuevo México para ver la floración.
Invitado a participar en la exposición de *Rosc*, construye moradas en las calles de Dublín. Va a China con Lucy Lippard, Sol Lewitt y otros. Trabaja en las calles de Shanghai y Guilin.
- 1981** Construye instalaciones permanentes de moradas en el Whitney Museum, Nueva York, Kunsthaus Zurich, Zurich y el Museum of Contemporary Art, Chicago.
Comienza a cortar nichos para las moradas en vez de trabajar con espacios ya preexistentes.
Invitado por Hans Haacke para enseñar en el curso de estudios superiores de escultura en la Cooper Union, Nueva York.



Simonds trabajando en Guilin, China, 1980
Simonds working in Guilin, China, 1980



Transeúntes de Shanghai mirando a Simonds
trabajar en *Dwelling* (Morada), 1980
Passersby Shanghai watching Simonds work
on *Dwelling*, 1980



Simonds trabajando en *Age* (Edad), 1983
Simonds working on *Age*, 1983



Age (Edad), 1983
Guggenheim Museum, Nueva York / New York



Three Trees (Tres árboles), 1985
Architekturmuseum, Basel, Suiza / Switzerland

- 1983** Installs *Age* in a rotunda at the Guggenheim Museum.
Rents “bare boat” and sails the Virgin Islands, Caribbean.
- 1984** *House Plants and Rocks* exhibition at Leo Castelli Gallery..
- 1985** Exhibition *The Three Trees* at Architekturmuseum, Basel, Switzerland.
- 1986** Exhibition at Galerie Lelong, Paris.
Invited to be a Fellow of Art at the American Academy in Rome.
- 1987** Exhibition at Baudoin Lebon, Paris. Large scale “cracked” fired tile floor and walls of progressively changing sizes of bricks exhibited as components of a future planned house Simonds wants to build.
Daughter Lia is born.
- 1988** Exhibition at Corcoran Gallery, Washington, DC. *Refuge* model for permanent project for Seoul Korea Olympics and one “room” of project created full-scale. Travels to Seoul to construct *Refuge* in Olympic Park.
- 1989** Exhibition at Leo Castelli Gallery, New York.
Son Timothy is born.
- 1991** Exhibits installations at Galerie Baudoin Lebon in Paris.
- 1992** Exhibition at Leo Castelli Gallery.
- 1993** Exhibition at Leo Castelli Gallery.
- 1994** Retrospective exhibition organized by Tom Messer and curated by Daniel Abadie inaugurated at “la Caixa” in Barcelona. Travels to the Galerie nationale du Jeu de Paume.
- 1995** Works with patients at Centre d’étude de l’expression, Clinique des maladies mentales et de l’encéphale, Centre hospitalier Sainte-Anne, Paris on communal sculpture.

Primera retrospectiva, organizada por John Hallmark Neff, director del Museum of Contemporary Art, Chicago. El catálogo contiene ensayos de John Neff, John Beardsley, y Daniel Abadie. La exposición viaja al County Museum of Art, Los Angeles; al Fort Worth Art Museum, Fort Worth (Texas); al Contemporary Art Museum de Houston; al Phoenix Museum of Art, Phoenix; al Brooks Memorial Art Museum de Memphis y concluye en el Guggenheim Museum de Nueva York.

Visita la plataforma petrolífera Glomar Challenger en el Golfo de México.

Hace esquí de fondo en los parques nacionales de Banff y de Yellowstone. Practica piragüismo en las aguas limítrofes de Minnesota y observa las luces del Norte. Visita el Valle de la Muerte.

Invitado a hacer moradas para el Museo de Israel en Jerusalén, pasa una temporada trabajando en sus calles.

1982 Conoce a Bella Meyer, con quien contrae matrimonio en 1985.

1983 Instala *Age* (Edad) en una rotonda en el Guggenheim Museum.
Fleta "a casco desnudo" un barco y navega por las islas Vírgenes, en el mar del Caribe.

1984 Exposición *House Plants and Rocks* en la Leo Castelli Gallery.

1985 Exposición *The Three Trees* en el Architekturmuseum, Basilea, Suiza.

1986 Exposición en la Galerie Lelong, París.
Invitado a ser Miembro de Arte en la American Academy de Roma

1987 Exposición en Baudoin Lebon, París. Se expone un suelo de baldosas cocidas y "agrietadas", a gran escala, y muros hechos con ladrillos que cambian progresivamente de tamaño, como componentes de una casa planeada que Simonds quiere construir en el futuro.
Nace su hija Lia.

1988 Exposición en la Corcoran Gallery, Washington DC. Maqueta de *Refuge* (Refugio) para un proyecto permanente para las Olimpiadas de Seúl, Corea del Sur, y una "habitación" con el proyecto creado a tamaño natural. Viaja a Seúl para construir *Refuge* en el Parque Olímpico.



Charles Simonds en su estudio, 1986
Charles Simonds in his studio, 1986



Refuge (Refugio), 1988
Olympic Park, Seoul, Corea / Korea



Passage (Pasaje), 1989

Centre Georges Pompidou, Paris / Paris

1996 Lectures at Centre hospitalier Sainte-Anne to therapists on work with patients the previous year.

1997 Works on transforming grotto for Spoleto Festival in Charleston, South Carolina.

1999 Exhibition *Houseplants* at the Joseph Helman Gallery, New York.

2000 Exhibition *Charles Simonds* at the Denver Art Museum, Colorado.

2001 Exhibition *Is Was* at the Joseph Helman Gallery, New York.

2002 Exhibition *Charles Simonds* at Galerie Enrico Navarra, Paris.

- 1989** Exposición en la Leo Castelli Gallery, Nueva York.
Nace su hijo Timothy.
- 1991** Expone instalaciones en la Baudoin Lebon Gallery en París.
- 1992** Exposición en la Leo Castelli Gallery.
- 1993** Exposición en la Leo Castelli Gallery.
- 1994** Retrospectiva organizada por Tom Messer y comisariada por Daniel Abadie, inaugurada en "la Caixa" en Barcelona. Viaja a la Galerie nationale du Jeu de Paume.
- 1995** Trabaja con pacientes en el Centre d'Etude de l'Expression, Clinique des Maladies Mentales et de l'Encéphale, Centre Hospitalier Sainte-Anne, París, haciendo escultura comunal.
- 1996** Conferencias para los terapeutas en el Hospitalier Sainte-Anne sobre su experiencia del año anterior.
- 1997** Trabaja en la modificación de una cueva para el Spoleto Festival en Charleston, Carolina del Sur.
- 1999** Exposición *Houseplants* en la Joseph Helman Gallery, Nueva York.
- 2000** Exposición *Charles Simonds* en el Denver Art Museum, Colorado.
- 2001** Exposición *Is Was* en la Joseph Helman Gallery, Nueva York.
- 2002** Exposición *Charles Simonds* en la Galerie Enrico Navarra, París.



Crucible (Crisol), 1993
Porcelana / Porcelain



Bibliografía-Exposiciones
Bibliography-Exhibitions

Bibliografía / Bibliography

TEXTOS DE CHARLES SIMONDS / TEXTS BY CHARLES SIMONDS

"Miniature Dwellings". *On Site*, n.º 4, Nueva York 1973.

"Microcosm to Macrocsm/Fantasy World to Real World" (conversación con Lucy R. Lippard). *Artforum*, vol. 12, n.º 6, Nueva York, febrero 1974, pp. 36-39.

"Letter to the Editor". *Artforum*, vol. 12, n.º 9, Nueva York, mayo 1974, p. 9.

Textos, *Charles Simonds, Art/Cahier 2*. SMI, París 1975.

Three Peoples. Samanedizione, Génova 1975, 32 páginas, (en italiano e inglés); el texto está reproducido en inglés en: SKY, A – STONE, M.: *Unbuilt America*. McGraw-Hill Book Co., Nueva York 1976, pp. 218-221; reproducido en inglés en: SONDHEIM, ALAN. (ed.): *Individuals: Post-Movement Art in America*. E.P. Dutton & Co., Nueva York 1977, pp. 290-311; reproducido en alemán en "Drei Völker". *Kunstmagazin*, n.º 2, 1978, pp. 72-76; reproducido en alemán en: APEL, FRIEDMAR "Der Baumeister der Traüme: Wirklichkeit und Gedankenspiel bei Charles Simonds", *Sprache im Technischen Zeitalter*, n.º 6, julio 1978; reproducido en alemán e inglés en *Schwebende Städte und andere Architekturen/Floating Cities and Other Architectures*. Wesfälischer Kunstverein, Münster 1978, pp. 28-35; reproducido en inglés en *Charles Simonds*. Museum of Contemporary Art, Chicago 1981, pp. 35-38, y en *NACA Journal*, vol. 1, 1992, pp. 81-96.

"Schwebende Städte/Floating Cities" en *Schwebende Städte und andere Architekturen/Floating Cities and Other Architectures*. Wesfälischer Kunstverein, Münster 1978, pp. 46-50, (en alemán e inglés).

"Working in the Streets of Shangai and Guilin". *Artforum*, vol. 18, n.º 10, Nueva York, verano 1980, pp. 60-61.

"Statement". *Artforum*, vol. 18, n.º 5, Nueva York, enero 1980, p. 29.

Text, *House Plants and Rocks*. Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1984.

"Earth and Sanity/Terre et Santé". *International Journal of Art Therapy*, n.º. 1, 1997, pp. 6-9.

ABADIE, DANIEL

Charles Simonds. Art/Cahier 2. (entrevista) SMI, París 1975, pp. 5-14; reproducido en inglés en: *Charles Simonds.* Buffalo Fine Arts Academy and The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1977, pp. 7-14.

"Simonds: Life Built to Dream Dimensions", en *Charles Simonds.* Museum of Contemporary Art, Chicago 1981, pp. 31-34.

"El trabajo de Charles Simonds", en *Charles Simonds.* Fundació "la Caixa", Barcelona 1994, pp. 29-100.

ABADIE, DANIEL - LIPPARD, LUCY.R.

"Interview" (texto compuesto de extractos revisados y corregidos de las conversaciones de Charles Simons con Daniel Abadie [1975] y con Lucy R. Lippard [1974]), en *Schwebende Städte und andere Architekturen/Floating Cities and Other Architectures*, Westfälischer Kunstverein, Münster 1978, pp. 15-25, (en alemán e inglés).

BEARDSLEY, JOHN

"On the Loose with the Little People: A Geography of Simonds's Art", en *Charles Simonds.* Museum of Contemporary Art, Chicago 1981, pp. 26-30.

Spectrum: Charles Simonds. Corcoran Gallery of Art, Washington DC 1988.

CATHCART, LINDA L.

Charles Simonds. Buffalo Fine Arts Academy and The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1977, pp. 1-5.

CELANT, GERMANO

"El antropomorfismo de Charles Simonds", en op. cit. pp. 19-28

KUSPIT, DONALD

"Is Was", en *Charles Simonds* (folleto). Joseph Helman Gallery, Nueva York 2001.

JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, ULRIKE - WERNER

The Three Trees im Architekturmuseum in Basel. Architekturmuseum, Basilea 1987. (48 págs.)

LASCAULT, GILBERT

"Sept notes tournant autour des travaux de Charles Simonds", en *Charles Simonds "Évolution imaginaire d'un paysage". Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, n.º 32, Les Sables-d'Olonne 1979.

"Rêves de Terre". *Repères, cahiers d'art contemporain*, n.º 31, Galerie Maeght Lelong, París 1986, pp. 3-10.

LAMBERT, JACQUES

"Las construcciones del espíritu", en op. cit. pp. 13-17

LIPPARD, LUCY R.

Cracking (en colaboración con Charles Simonds). Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 1979, 128 páginas. (Libro publicado con motivo de la exposición: *Circles and Towers Growing.* Museum Ludwig, Colonia y Nationalgalerie, Berlín.)

MOLDERINGS, HERBERT

"Kunst als Gedächtnis/Art as Memory", en *Schwebende Städte und andere Architekturen/Floating Cities and Other Architectures.* Westfälischer Kunstverein, Münster 1978, pp. 7-13, (en alemán e inglés).

NEFF, JOHN HALLMARK

"Introduction", "Charles Simonds's Engendered Places: Towards a Biology of Architecture" y "Commentaries", en *Charles Simonds.* Museum of Contemporary Art, Chicago 1981, pp. 9-11, pp. 12-25 y pp. 68-73.

PRAT, JEAN-LOUIS

"I remember...", en *Charles Simonds*, Galerie Enrico Navarra, París 2001, p. 23.

SPIES, WERNER

"World Within World", en *Charles Simonds*, Galerie Enrico Navarra, París 2001, pp. 11-21.

WALDMAN, DIANE

"Charles Simonds", en *Age* (folleto). The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 1983.

ARTÍCULOS (SELECCIÓN) / ARTICLES (SELECTION)**ABADIE, DANIEL - NÉRET, GILLES**

"Le deuxième souffle de la Biennale de Paris". *L'Œil*, n.º 219, octubre 1973, p. 49.

ABADIE, DANIEL

"Charles Simonds". *±0*, n.º 10, Genval-Bruxelles, septiembre 1975, p. 21.

ALINOVI, FRANCESCA

"Grande, grandissimo. Piccolo, piccolissimo. L'arte di Gulliver". *Bolaffiarte*, vol. 9, n.º 82, Turín, septiembre-octubre 1978, pp. 41-43, 97.

ALLEMANDI, ALESSANDRO

"Architecture, vegetali per case ermafrodite" (entrevista). *Il Fotogiornale dell'Arte*, mayo 1994.

ANDRÉANI, CAROLE

"Charles Simonds: La Nostalgie de la Terre". *Revue de las Céramique et du Verre*, septiembre-octubre 1995.

ANONYME

"Sculpture: Artpark, 1974". *Artscanada*, vol. 31, n.º^{OS} 190/191, Toronto, otoño 1974, pp. 92-93.

"Charles Simonds". *Saman*, n.º^{OS} 1/2/3/4/7/8/14, Génova, 1975-1978.

"Documenta: Süßer Seim der Medien. *Der Spiegel*, n.º 26, 20-VI-1977, pp. 156-158.

"Utopie im Liliput-Format: Charles Simonds in der Neuen Nationalgalerie". *Der Tagesspiegel*, 4-V-1979, p. 5.

"Observatoire abandonné". *Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 208, abril 1980.

"Diálogos con la arcilla". *La Vanguardia*, Barcelona, 26-IV-1994, p. 36.

"El món imaginari de Charles Simonds". *Serra d'Or*, Barcelona, julio-agosto 1994, p. 103.

APEL, FRIEDMAR

"Der Baumeister der Träume: Wirklichkeit und Gedankenspiel bei Charles Simonds". *Sprache im Technischen Zeitalter*, n.º 6, julio 1978.

"Charles Simonds' dynamische Ordnungen. Charles Simonds' Dynamic Order". *Daidalos*, 1983.

ARNAULT, MARTINE

"Charles Simonds". *Cimaise*, noviembre-diciembre 1994.

ARTNER, ALAN G.

"Simonds: A giant in a land of Little People". *Chicago Tribune*, Chicago 8-XI-1981.

BARACKS, BARBARA

"Reviews". *Artforum*, vol. 15, n.º 5, Nueva York, enero 1977, pp. 57-58.

BEARDSLEY, JOHN

"Smithson and the Dialectical Landscape". *Arts Magazine*, vol. 52, n.º 9, mayo 1978, pp. 134-135.

"Charles Simonds: Extending the Metaphor". *Art International*, vol. 22, n.º 9, Lugano, febrero 1979, pp. 14-19, 34.

"Charles Simonds: Inhabiting Clay". *American Ceramics*, octubre-diciembre 1994.

"Hybrid Dreams". *Art in America*, marzo 1995.

BESSENICH, WOLFGANG

"Wachsendes Baumhaus, Der Amerikaner Charles Simonds im Basler Architekturmuseum". *Basler Zeitung*, 11-VI-1985, p. 38.

BESSON, CHRISTIAN

"Charles Simonds". *Flash Art*, mayo-junio 1995.

BOSCH, GLORIA

"Charles Simonds & Christian Boltanski: la escritura y la mirada restituídas". *Arte*, julio-septiembre 1994, pp. 35-39.

BOUYEURE, CLAUDE

"Charles Simonds, Galerie Maeght Lelong". *Cimaise*, París, noviembre-diciembre 1986, p. 104.

BRADLEY, KIM

"Una arquitectura arqueológica imaginaria". *Panorama* [publicación de la Fundación "La Caixa"], Barcelona, mayo 1994, pp. 1, 4.

BREERETTE, GENEVIÈVE

"Charles Simonds, New Yorkais formé en Californie, expose à Paris". *Le Monde*, 14-I-1995.

BRÜDERLIN, MARKUS

"Charles Simonds—The Three Trees". *Kunstforum International*, Colonia, octubre-noviembre 1985, pp. 244-245.

BUFILL, JUAN

"Arqueologías imaginarias". *La Vanguardia*, Barcelona 27-V-1994, p. 46.

BUTTERFIELD, JAN

"The Quiddity of Pluralism and the Quandry of Scale. The 11th International Sculpture Conference". *Images & Issues*, vol. 1, n.º 2, otoño 1980, pp. 17-20.

C., M.

"El sueño bíblico de Charles Simonds". *ABC de las Artes*, Madrid, 20-V-1994, p. 35.

CABANNE, PIERRE

"Du noir et de la terre". *Le Matin*, París, 24-X-1986.

CALLERI, JOHN

"Artist's creation growing to harvest". *The Niagara Gazette*, 1975.

CARTERON, PHILIPPE

"Le Maçon de l'imaginaire". *Le Nouvel Observateur*, 23-X-1987.

CASTELLS, ADA

"De la protesta a l'intimisme. Un recorregut per l'univers d'argila de Charles Simonds". *Avui Cap de Setmana*, Barcelona, 22-IV-1994, p. 32.

CASTLE, TED

"Art in its Place". *Geo*, vol. 4, n.º 9, septiembre 1982, pp. 65-75, 112.

"Charles Simonds: The New Adam". *Art in America*, n.º 2, Nueva York, febrero 1983, pp. 94-103.

CATLIN, ROGER

"Simonds' Work Tweaks the Imagination". *World Herald*, 9-I-1983, pp. 1, 15.

CAVALCANTI, GIBERTO

"Simonds e Clareboudt: O Dialogo Corpo/Universo". *Vida das Artes*, n.º 6, Río de Janeiro/São Paulo, diciembre 1975, pp. 28-29.

CELANT, GERMANO

"Charles Simonds: Little People". *Casabella*, n.º 411, marzo 1976, pp. 39-41.

CLAIR, JEAN

"L'entrée des barbares". *Chroniques de l'Art vivant*, n.º 43, París, octubre 1973.

CLAUS, J.

"Art of the 1970s in Video and Utopian Design—The Crisis of the Organizers". *D'Ars*, n.º 85, vol. 18, diciembre 1977, pp. 4-17.

CLOTHIER, PETER

"Charles Simonds: Architecture Humanized". *Artweek*, vol. 11, n.º 35, 25-X-1980, pp. 1-2.

COLONNA-CÉSARI, ANNICK

"Charles Simonds". *L'Express*, 12-I-1995.

COMBALÍA, VICTORIA

"El arca perdida de Simonds". *El País*, Madrid 7-V-1994.

CORK, RICHARD

"Little People live here". *The Evening Standard*, Londres 28-V-1980, p. 21.

CORNAND, BRIGITTE

"Visions". *Actuel*, París, 1983.

COUURIER, ELISABETH

"Charles Simonds: se fait tout petit". *Paris Match*, 2-II-1995.

DAUBIGNÉ, MONIQUE

"Charles Simonds, prima materia". *Art Press*, n.º 120, París, diciembre 1987, p. 66.

DAVIS, ANNA BYRD

"Little Bricks". *Memphis Press—Scimitar*, 4-XII-1982.

DEAK, EDIT

"Vernacular Myth". *Art-Rite*, n.º 6, Nueva York, verano 1974, pp. 9-11.

DEECKE, THOMAS

"Die Ruinenlandschaften Charles Simonds". *Kunstmagazin*, n.º 2, 1978, pp. 68-71.

DESMOULINS, CHRISTINE

"Les 'Petits Peuples' de Charles Simonds". *D'Architectures*, diciembre 1994.

DRISCOLL JR., EDGAR J.

"Back to Nature". *ARTnews*, vol. 73, n.º7, Nueva York, septiembre 1974, pp. 80-81.

DUSTIN, JO

"Les Constructions Mythiques". *Art et Culture*, enero 1995.

"L'univers mythique de Charles Simonds". *Le Soir*, 12-I-1995.

ELLIOTT, DAVID

"Little People invade MCA, stun critic with message!". *Sunday Sun-Times*, 22-XI-1981, p. 26.

FIGUERES, ABEL

"Cos humà, terra, paisatge i habitacle. Exposició retrospectiva de l'obra de Charles Simonds". *Avui*, Barcelona, 26-V-1994.

FINEBERG, JOHATHAN

"Tracking the avant-garde". *Harvard Magazine*, enero-febrero 1984, pp. 24-35.

FOOTE, NANCY

"The Apotheosis of the Crummy Space". *Artforum*, vol. 15, n.º 2, Nueva York, octubre 1976, pp. 28-37.

"Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience". *Artforum*, vol. 18, n.º 5, Nueva York, enero 1980, pp. 22-29.

FORGY, BENJAMIN

"The Whitney Biennial". *ARTnews*, vol. 76, n.º 4, Nueva York, abril 1977, pp. 120-121.

"Looking Back In Miniature". *The Washington Star*, Washington, 18-VI-1980, pp. E-1, E-5.

"It Takes More Than an Outdoor Site to Make Sculpture Public". *ARTnews*, vol. 79, n.º 7, Nueva York, septiembre 1980, pp. 84-88.

FRANCBLIN, CATHERINE

"Charles Simonds bâtisseur de ruines". *Art Press*, n.º 45, París, febrero 1981, pp. 14-15.

"Charles Simonds, Galerie Maeght-Lelong". *Art Press*, París, octubre 1986, p. 78.

FRISACH, M.

"Charles Simonds porta a Barcelona la civilització imaginària dels Little People". *Avui*, Barcelona 26-IV-1994, p. 42.

FROYD, SUSAN

"Follow the Yellow Brick Road". *West word*, 21al 27-X-1999.

GIBSON, MICHAEL

"Baudoin Lebon Gallery, Paris; exhibit". *ARTnews*, vol. 79, n.º 1, Nueva York, enero 1980, pp. 121-122.

"The Small World of Charles Simonds". *International Herald Tribune*, 7 al 8-I-1995.

GLUECK, GRACE

"Charles Simonds 'Houseplants'". *The New York Times*, 5-II-1999.

GOLDBERGER, PAUL

"A Meeting of Artistic Minds". *New York Times Magazine*, Nueva York, 1-III-1981, pp. 70-73, 80.

GÖPFERT, PETER HANS

"Zerklüftetes Mauerwerk für Zwerge". *Berliner Morgenpost*, Berlín, 10-V-1979.

HAASE, AMINE

"Auf den Spuren versunkener Zeit". *Rheinische Post*, 29-III-1978.

HAHN, OTTO

"Oeuvres de ruines". *L'Express*, n.º 1895, París, 30-X-1987 al 5-XI-1987.

HASENKAMP, J.

"Ursprüngliches und Futurismen". *Westfälische Nachrichten*, 11-III-1978.

HEGEMANN, WILLIAM R.

"Scale and Environment: 10 Sculptors". *ARTnews*, vol. 77, n.º 1, Nueva York, enero 1978, p. 116.

HERRERA, HAYDEN

"Manhattan Seven". *Art in America*, vol. 65, n.º 4, Nueva York, julio-agosto 1977, pp. 50-63.

HESS, THOMAS B.

"This and That Side of Paradise". *New York Magazine*, Nueva York, 22-XI-1976, p. 104.

HJORT, ØYSTEIN

"Några tendenser i ny amerikansk konst". *Paletten*, n.º 2, Göteborg 1980, pp. 26-36.

HOHMEYER, JÜRGEN

"Für kleine Leute". *Der Spiegel*, n.º 47, 21-XI-1977, pp. 228-233.

HÜLLENKREMER, MARIE

"Häuser aus Ton für ganz kleine Leute". *Art, Das Kunstmagazin*, 1983, pp. 98-103.

HUSER, FRANCE

"De New York à Ménilmontant". *Le Nouvel Observateur*, París 24-XI-1975, p. 84.

"Charles Simonds, le bâtisseur de rêves". *Le Nouvel Observateur*, París, 12 al 18-I-1995.

HUSHET, STÉPHANE

"Charles Simonds". *Art Press*, marzo 1995.

JOCHIMSEN, MARGARETHE

"Kunst als soziale Strategie". *Kunstforum International*, n.º 27, Colonia, marzo 1978, pp. 72-99.

JONAS, GERALD

"The Talk of the Town: The Little People". *The New Yorker*, vol. 52, n.º 40, Nueva York, 22-XI-1976, pp. 38-40.

KATZ, VINCENT

"Charles Simonds at Joseph Helman". *Art in America*, septiembre 1999.

KIND, JOSHUA

"Charles Simonds: An art of consolation on an apocalyptic theme". *New Art Examiner*, febrero 1982, p. 25.

KIRSHNER, J.R.

"Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois". *Artforum*, vol. 20, n.º 9, Nueva York, mayo 1982, pp. 89-90.

KNIGHT, CHRISTOPHER

"Some recent art and an architectural analogue". *LAICA Journal*, n.º 17, enero-febrero 1978, pp. 50-54.

KÖNIGER, MARIBEL

"Charles Simonds". *Kunstforum*, mayo-julio 1995.

KRAMER, HILTON

"An Artist Emerging From the 60s Counterculture". *The New York Times*, Nueva York, 13-XII-1981, pp. 39, 43.

KUSPIT, DONALD

"Review: Charles Simonds". *Artforum*, noviembre 1994.

LARREA GARCÍA, SUSANA

"Charles Simonds". *Belart*, n.º 7, 1994, p. 17.

LARSON, KAY

"Interventions in Landscape: Earth Art at MIT". *The Free Paper*, Boston, 1-V-1974, pp. 24-25.

LASCAULT, GILBERT

"Villes miniaturisées" *XX Siècle*, n.º 47, París, diciembre 1976, pp. 131-135.

"Apprendre à habiter". *La Quinzaine littéraire*, n.º 307, 1 al 31-VIII-1979.

"Réflexions autour des argiles de Charles Simonds". *Panorama du Médecin*, 17-I-1994.

LEENHARDT, JACQUES

"L'urbanisme parallèle de Charles Simonds". *La Gazette de Lausanne*, Lausana, 31-I-1976.

LÉVÊQUE, JEAN-JACQUES

"Deux sorciers du temps présent". *Le Quotidien de Paris*, París 24-XI-1975.

"Charles Simonds: un archéologue à Lilliput". *Le Quotidien du Medecin*, 27-I-1995.

LÉVÊQUE, JEAN-JACQUES - VERLOMME, HUGO

"Une réflexion sur un avenir possible: Charles Simonds". *Les Nouvelles littéraires*, París 24 al 30-XI-1975.

LINKER, KATE

"Charles Simonds' Emblematic Architecture". *Artforum*, vol. 17, n.º 7, Nueva York, marzo 1979, pp. 32-37.

"An Anti-Architectural Analogue". *Flash Art International*, n.ºs 94/95, enero-febrero 1980, pp. 20-25.

LIPPARD, LUCY R.

"A is for Artpark". *Art in America*, vol. 62, n.º 6, Nueva York, noviembre-diciembre 1974, pp. 37-38.

"Art Outdoors, In and Out of the Public Domain". *Studio International*, vol. 193, marzo-abril 1977, pp. 83-90.

"Complexes: architectural sculpture in nature". *Art in America*, vol. 67, n.º 1, Nueva York, enero-febrero 1979, pp. 86-88.

"Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise". *Artforum*, Nueva York, 19-III-1981, pp. 64-73.

"Public Sculpture II: Provisions for the Paradise". *Artforum*, Nueva York, verano 1981, pp. 37-42.

LIPPER, HAL

"Seen any Little People? Tell them their homes are ready". *Dayton Daily News*, Dayton, 24-V-1978, pp. 1, 6.

LOBER, HERMANN

"Von Zukunft und Ursprung, Nikolaus Lang, Charles Simonds in Münsters Lunstverein". *Münstersche Zeitung*, Münster, 22-III-1978.

LYON, CHRISTOPHER

"Charles Simonds: A Profile". *Images and Issues*, vol. 2, n.º 4, Santa Mónica, primavera 1982, pp. 56-61.

MACLEOD, CHRIS

"Charles Simonds". *American Ceramics*, vol. 13, n.º3, primavera 2001, p.54.

MAHONEY, ROBERT

"Charles Simonds at Joseph Helma". *Art in America*, vol.¿?, n.º¿?, ¿año?, pp.143-144.

MARIN-MEDINA, JOSE

"Una propuesta de cultura arquitectónica". *Informaciones*, Madrid, 4-XI-1982, pp. 26-27.

MARKOUTSAS, ELAINE

"A Frank Lloyd Wright of Lilliputian dwellings". *Chicago Tribune*, Chicago, 12-V-1975, p. 19.

MAYER, ROSEMARY

"Charles Simonds at Artists Space". *Art in America*, vol. 63, n.º 3. Nueva York, mayo-junio 1975, pp. 91-92.

MCCASLIN, WALT

"His work's in ruins—they're his specialty". *Journal Herald*, 1-VI-1978, p. 28.

MCCONATHY, DALE

"Keeping Time: some notes on Reinhardt, Smithson and Simonds". *Artscanada*, vol. 32, n.ºs 198/199, Toronto, junio 1975, pp. 52-57.

METKEN, GÜNTER

"Charles Simonds". *Süddeutsche Zeitung*, 21-I-1976.

MOHAL, ANNA

"Körper Erde". *Neue Bildende Kunst*, febrero-marzo 1995.

MOORE, ALAN

"Review: Charles Simonds at Artists Space and 112 Greene Street". *Artforum*, vol. 13, n.º 7, Nueva York, marzo 1975, pp. 71-72.

MORGAN, ANN LEE

"Chicago Letter, Charles Simonds". *Art International*, vol. 25, n.ºs 5/6, Lugano 1982, p. 95.

NURIDSANY, M.

"Les villes minuscules de Charles Simonds". *Le Figaro*, 10-I-1995.

OHFF, HEINZ

"Utopie im Liliput-Format". *Der Tagesspiegel*, Berlín, 4-V-1979, p. 5.

PALFREY, SUE

"The Lanscapes of Charles Simonds". *The Oberlin Review*, Oberlin, 24-X-1972, p. 5.

PARADAS, CH.

"Le jeu de Paume et l'hôpital". *Le Journal de Nervure*, diciembre-enero 1995.

PATTON, PHIL

"The Lost Worlds of Little People". *ARTnews*, Nueva York, febrero 1983, p. 87.

PELLET, CHRISTOPHE

"Charles Simonds en immersion". *La Cote des Arts*, enero-marzo 1995.

PIGUET, PHILIPPE

"La Terre Rituelle et Nourricière". *La Croix*, 30-XII-1994.

PINTE, JEAN-LOUIS

"Charles Simonds: Ne de la Terre". *Figaroscope*, 11 al 17-I-1995.

POHLEN, ANNELIE

"Eine Utopie, die herausfordert". *Bonner Stadtanzeiger*, Bonn 19-IV-1978.

"Ausbruch auf die Strasse: Die kleinen Welten von Charles Simonds in Bonn". *Kultur*, n.º 20, 18-V-1978, p. 25.

"Interview mit Charles Simonds". *Heute Kunst/Flash Art*, n.º 24, enero-febrero 1979, pp. 16-17.

PRADEL, JEAN-LOUIS

"Simonds, l'homme aux mains d'argile" *L'Evènement du Jeudi*, 12 al 18-I-1995.

QUINTANA, NURIA

"Los laberintos y pirámides de Simonds, en Barcelona". *El País*, Madrid, 29-IV-1994, p. 42.

RATCLIFF, CARTER

"On Contemporary Primitivism". *Artforum*, vol. 14, n.º 3, Nueva York, noviembre 1975, pp. 57-65.

"Notes on Small Sculpture". *Artforum*, vol. 15, Nueva York, abril 1976, pp. 35-42.

RAYNOR, VIVIEN

"Art: 'Circles' and 'Age' from Charles Simonds". *The New York Times*, Nueva York, 23-IX-1983.

"Art: Show in Jersey City Focuses on Terra Cotta". *The New York Times*, Nueva York, 27-VIII-1984, p. C12.

RESTANY, PIERRE

"Little People: Omuncoli, les demeures de Charles Simonds pour un peuple imaginaire". *Domus*, n.º 555, Milán, febrero 1976, pp. 52-53.

"L'Immagine del Nostro Destino". *Domus*, n.º 610, Milán, octubre 1980, pp. 2-7.

RICHARD, PAUL

"Invasion of the 3rd Dimension". *The Washington Post*, Washington, 5-VI-1980, pp. D1, D13.

RUSSELL, JOHN

"An Unwanted School in Queens Becomes an Ideal Art Center". *The New York Times*, Nueva York, 20-VI-1976, p. 41.

"Intimations of Catastrophe". *The New York Times*, Nueva York, 20-III-1977.

"Art : 'Contemporary Sculpture' at Modern". *The New York Times*, Nueva York, 15-VI-1979.

SANTACREU, ELISABETH

"Le rêve architectural de Simonds, Le Parisien". 5-I-1994.

SAULNIER, EMMANUEL

"Des lutins dans la ville". *Libération*, París, 9-XII-1975.

"Charles Simonds: habiter New York". *Opus International*, n.º 65, París, invierno 1978, pp. 30-33.

SCHIESS, ROBERT

"Wenn aus dem Museum Bäume wachsen". *Nordschweiz Basler Volksblatt*, Basilea, 11-VI-1985.

SCHNEIDER, PIERRE

"Les Lilliputiens de Simonds". *L'Express*, París, 8 al 14-XII-1975, p. 35.

SCHNIERLE, BARBARA

"Traumlöcher und Traditionen". *Tip Magazin*, n.º 10, 1979, pp. 36-37.

SEMIN, DIDIER

"Entretien avec Charles Simonds". *Beaux Arts*, n.º 39, París, octubre 1986, pp. 26-31.

SERVIA, JOSEP MIQUEL

"La retrasada infancia de un escultor" (entrevista). *Panorama* [publicación de la Fundación "La Caixa"], Barcelona, mayo 1994, p. 5.

SHAPIRO, BABS

"Architectural References, The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture". *Vanguard*, vol. 9, n.º 4, Vancouver, mayo 1980, pp. 6-13.

SISCHY, INGRID

"Review of Individuals". *Print Collectors Newsletter*, vol. 8, n.º 2, mayo-junio 1977, p. 47.

SMITH, ROBERTA

"In Quiet Corners, a Rhapsody for Eyes and Soul". *The New York Times*, Nueva York, 1-I-1999.

SPIES, WERNER

"Geisterstädte des Unbewußten". *Frankfurter Allgemeine*, 4-II-1995.

STEVENS, MARK

"The Dizzy Decade". *Newsweek*, vol. 93, n.º 13, Nueva York, 26-III-1979, pp. 88-94.

TIBERGHEN, GILES A.

"Sculptures inorganiques', Land Art et architecture". *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n.º 39, París, primavera 1992, pp. 98-115.

UBERQUOI, MARIE CLAIRE

"Arqueologías imaginarias". *El Mundo*, 29-IV-1994, p. E/4.

ULMANN, JEAN-MICHEL

"La découverte de Micropolis". *Impact Médicin Hebdo*, 20-I-1995.

VEDRENNE, ÉLISABETH

"Charles Simonds, Mémoire d'une architecture perdue". *Décoration internationale*, n.º 93, París, septiembre 1986, p. 132.

VIAN. (VITALIANO CONTI)

"Mini archeologie di Charles Simonds". *Corriere Mercantile*, Génova 5-XII-1975, p. 6.

VINCENT-HEUGAS, GILLES

"Charles Simonds: thérapie de groupe". *Panorama du Médecin*, 17-I-1994.

VOLFIN, MARIE-CLAUDE

"Une mystique sexuelle". *Info Artitudes*, n.º 3, del 8 al 14-I-1975, p. 4.

WALLACH, AMEI

"Once Again it's Potpourri Time at the Whitney". *The Arts*, 27-II-1977, pp. 11-15.

WEISS, HEDY

"Primal Architecture". *Portfolio*, vol. 4, n.º 6, noviembre-diciembre 1982, pp. 84-86.

WILSON, WILLIAM

"Simonds: Small, Small World in Regression". *Los Angeles Times*, Los Angeles, 1982, pp. 92-93.

WINTER, PETER

"Charles Simonds in Bonn, Nisplätze für die Phantasie der Stadtbewohner". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 26-IV-1978.

"Erde ist der Urbaustoff des Menschen". *Du*, Zurich, May 1978, p. 14.

"Schwebende Städte und andere Architekturen: Städtisches Kunstmuseum, Bonn; Ausstellung". *Pantheon*, n.º 36, octubre 1978, pp. 357-358.

ZEVI, ELIZABETH

"Micro-Paesaggi d'architettura". *Casa Vogue*, n.º 146, noviembre 1983, p. 246.

GENERAL (SELECCIÓN) / GENERAL (SELECTION)**ANDERSON, MAXWELL L.**

Whitney: American Visionaries. Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York 2001, p.284.

ARNASON, HARVARD H.

History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography. Harry N. Abrams, Nueva York 1986³, pp. 580-581, 584, 651, 937-938.

BEARDSLEY, JOHN

Art in Public Places: A Survey of Community Sponsored Projects Supported by the N. E. A. Partners for Livable Places, Washington 1981.

Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape. Abbeville Press, Nueva York 1984, pp. 50-57, 110-118.

GARRAUD, COLETTE

L'Idée de nature dans l'art contemporain. Flammarion, París 1994, pp. 25, 27, 77, 78, 86.

JOACHIMIDES, CHRISTOS - ROSENTHAL, NORMAN (ED.)

American Art in the 20th Century. Prestel Verlag, Munich 1993, pp. 137-138.

LIPPARD, LUCY R.

Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory. Pantheon Books, Nueva York 1983, pp. 56-58, 98-99, 148-149, 233-238.

MANHART, MARCIA - TOM (ED.)

The Eloquent Object, The Evolution of American Art in Craft Media Since 1945. The Philbrook Museum of Art, Tulsa 1987, pp. 240-254.

METKEN, GÜNTER

Spurenisicherung. DuMont Verlag, Colonia 1977, pp. 77-80.

MEYER, FRANZ

"Utopie in der Kunst—Kunst als Utopie", en *Utopien--Die Möglichkeit des Unmöglichen*, *Zürcher Hochschulforum*, vol. 9, Hans-Jürg Braun (ed.), Zurich, 1987, pp. 217-250.

MONTANGERO, JACQUES

Genetic Epistemology: Yesterday and Today (Pro Helvetia Swiss Lectureship, 3). The Graduate School and University Center, Nueva York 1985, pp. 4-5.

RUHRBERG, KARL

Kunst im 20. Jahrhundert. Das Museum Ludwig-Köln, Auswahlkatalog. Klett-Cotta, Stuttgart 1986, pp. 41, 268-270.

SELZ, PETER

Art in our Times, A Pictorial History 1890-1980. Harcourt Brace Jovanovich, Inc. - Harry N. Abrams, Inc., Nueva York 1981, p. 533.

SKY, ALISON - STONE, MICHELLE

Unbuilt America. McGraw-Hill Book Co., Nueva York 1976, pp. 218-221.

SONDHEIM, ALAN (ED)

Individuals: Post-Movement Art in America. E.P. Dutton & Co., Nueva York 1977, pp. 290-311.

ZELANSKI, PAUL - FISHER, MARY PAT

The Art of Seeing. Prentice Hall, Englewood Cliffs 1988, pp. 375-424.

PELÍCULAS / FILMS**Birth**

1970

Realizada con Rudy Burkhardt
16 mm, color, 3 minutos

Dwellings

1972

Realizada con David Troy
16 mm, blanco y negro, 11 minutos

Landscape<->Body<->Dwelling

1973

Realizada con Rudy Burkhardt
16 mm, color, 7 minutos

Body<->Earth

1974

Realizada con Rudy Burkhardt
16 mm, color, 3 minutos

Dwellings Winter

1974

Realizada con Rudy Burkhardt
16 mm, color, 13 minutos

Niagara Gorge

1974

Realizada con Emil Antonucci
16 mm, color, 13 minutos

Exposiciones / Exhibitions

EXPOSICIONES MONOGRÁFICAS / ONE-PERSON EXHIBITIONS

273

- 1975** *Charles Simonds: Demeures et Mythologies*. Centre national d'Art Contemporain, París, 19 de noviembre 1975 – 11 de enero 1976.
Catálogo: *Art/Cahier 2*. (Textos de Charles Simonds; introducción de Daniel Abadie).
Dwellings. Samangallery, Génova, desde el 29 de noviembre 1975.
- 1976** *Charles Simonds: Picaresque Landscape*. Museum of Modern Art, Nueva York, serie "Projects", 14 de octubre – 2 de diciembre 1976; The New York Public Library, Tompkins Square, Nueva York 1977.
- 1977** *Charles Simonds: Temenos*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (Nueva York), 11 de junio – 17 de julio 1977. Catálogo (Texto de Linda L. Cathcart; introducción de Daniel Abadie).
- 1978** *Schwebende Städte und andere Architekturen/Floating Cities and Other Architectures*. Westfälischer Kunstverein, Münster, 10 de marzo – 9 de abril 1978; Bonner Kunstverein, Bonn, 14 de abril – 21 de mayo 1978. Catálogo (textos de Charles Simonds y Herbert Molderings; introducción de Daniel Abadie y Lucy R. Lippard).
Città galleggianti. Samangallery, Génova, desde 14 de octubre 1978.
- 1979** *Circles and Towers Growing*. Museum Ludwig, Colonia, 15 de marzo – 15 de abril 1979; Nationalgalerie, Berlín, 3 de mayo – 10 de junio 1979. Con motivo de la exposición se publica el libro: Lippard, Lucy R. – Simonds, Charles: *Cracking*
Charles Simonds: Évolution imaginaire d'un paysage. Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, 30 de junio – 31 de julio 1979. Catálogo: *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, n.º 32, (texto de Gilbert Lascault).
"Circles and Towers Growing", évolution imaginaire d'un paysage. Galerie Baudoin Lebon, París, 25 de septiembre – 22 de octubre 1979.
Floating Cities and Other Architectures. Centre d'Art Contemporain, Ginebra, desde el 2 de octubre 1979.
- 1980** *Charles Simonds*. Dartmouth College Museum, Beaumont-May Gallery, Hopkins Center, Hanover (New Hampshire), 26 de abril – 26 de mayo 1980.
Charles Simonds: Installation. California State University, Fine Arts Gallery, Art Department, Los Angeles, 6 de octubre – 6 de noviembre 1980.

- 1981** *Charles Simonds: Circles and Towers Growing*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 7 de noviembre 1981- 3 de enero 1982; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 28 de enero – 21 de marzo 1982; Fort Worth Art Museum, Fort Worth (Texas), 13 de abril – 30 de mayo 1982; Contemporary Art Museum, Houston, 21 de junio – 15 de agosto 1982. Catálogo (textos de Daniel Abadie, John Beardsley y John Hallmark Neff); Phoenix Museum of Art, Phoenix, Arizona, 1982; Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, enero – 13 marzo 1983.
- 1982** Brooks Memorial Art Gallery, Memphis, Tennessee, diciembre 1982.
Charles Simonds: Home Making. Walter Phillips Gallery, Banff, 22 de febrero – 15 de marzo 1982.
- 1983** *Circles and Towers Growing, Age*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 23 de septiembre – 30 de octubre 1983. Folleto (texto de Diane Waldman).
- 1984** *House Plants and Rocks*. Leo Castelli Gallery, Nueva York, 13 de octubre – 10 de noviembre 1984. Catálogo (texto de Charles Simonds).
- 1985** *Charles Simonds: The Three Trees*. Architekturmuseum, Basilea, 8 de junio – 28 de julio 1985. Catálogo publicado en 1987 (textos de d'Ulrike y Werner Jehle-Schulte Strathaus).
- 1986** *Simonds*. Galerie Maeght Lelong, París, 24 de septiembre – 1 de noviembre 1986. Catálogo: *Repères, cahiers d'art contemporain*, n.º 31, (texto de Gilbert Lascault).
- 1987** *Charles Simonds: Installation*. Galerie Baudoin Lebon, París, 7 de octubre – 7 de noviembre 1987.
- 1988** *Spectrum: Charles Simonds*. Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 10 de mayo – 3 de julio 1988. Catálogo (texto de John Beardsley).
- 1989** *Charles Simonds Wall Smears and Rocks*. Leo Castelli Gallery, Nueva York, 6-27 de mayo 1989.
- 1990** Loyola's Danna Center Gallery, Nueva Orleans, marzo – 13 de abril 1990.
- 1991** *Charles Simonds*. Galerie Baudoin Lebon, París, 13 de abril – 25 de mayo 1991.
- 1992** *Strugg. Thebb...The Singing Monkey*. Leo Castelli Gallery, Nueva York, 4-25 de abril 1992.
- 1993** *Charles Simonds*. Leo Castelli Gallery, Nueva York, 30 de octubre – 27 de noviembre 1993.
- 1994** *Charles Simonds, Retrospective*. Fundación "La Caixa", Barcelona, 22 de abril – 5 de junio 1994. Catálogo: textos de Daniel Abadie y Germano Celant.
Charles Simonds. Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, 20 de diciembre 1994 – 29 de enero 1995. Catálogo (versión bilingüe francés-inglés).
- 1999** *Charles Simonds 'Houseplants'*, Joseph Helman Gallery, Nueva York, 20 de enero – 20 de febrero 1999.
- 2000** *Charles Simonds*. Denver Art Museum, Denver, Colorado, 16 de octubre 1999 – 26 de marzo 2000.
- 2001** *Is Was*. Joseph Helman Gallery, Nueva York 2001. Folleto: texto de Donald Kuspit.
- 2002** *Charles Simonds*, Galeria Enrico Navarra, París, 9 de octubre – 22 de noviembre 2002.

- 1971** *112 Greene Street Group*. 112 Greene Street, Nueva York 1971.
- 1972** Willard Gallery, Nueva York 1972.
- 1973** *8th Biennale de Paris*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 15 de septiembre – 21 de octubre 1973. Catálogo.
- 1974** *Interventions in Landscape*. Massachusetts Institute of Technology, Hayden Gallery, Cambridge, Massachusetts, 12 de abril – 11 de mayo 1974. Catálogo.
- 1975** *1975 Biennial Exhibition: Contemporary American Art*. Whitney Museum of American Art and 112 Greene Street, Nueva York, enero – abril 1975. Catálogo; Artists Space, Nueva York, mayo 1975.
- Primitive Presence in the 70's*. Vassar College Museum of Art, Poughkeepsie, Nueva York, 5-31 de mayo 1975. Catálogo (texto de Nadia Tscherni).
- 9th Biennale de Paris*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 19 de septiembre – 2 de noviembre 1975. Catálogo.
- Art in Landscape*. Itinerario de la exposición organizado por Independent Curators, Inc., Washington D.C., 1975. Catálogo (texto de Susan Sollins).
- Not Photography*. Fine Arts Building, Nueva York, 1-11 de noviembre 1975.
- Small Scale*. The Art Institute of Chicago, Chicago, primavera 1975. Catálogo.
- 1976** *9th Biennale de Paris à Nice*, Musée de Nice, Niza, 30 de enero – 31 de marzo 1976. Catálogo (texto de Günter Metken).
- Scale*. The Fine Arts Building, Nueva York, 14-24 de febrero 1976.
- Personal Mythologies*. The Fine Arts Building, Nueva York, 3-13 de abril 1976.
- Subject, Object, Project: Projects for PCA*. Philadelphia College of Art, Filadelfia, 19 de abril – 21 de mayo 1976. Catálogo (texto de Janet Kardon).
- Earth Day Festival, 1976*. Museum of Natural History, Nueva York, mayo 1976. *Rooms*. P.S. 1, Long Island City (Nueva York), 10-26 de junio 1976.
- XXXVII Biennale*. Venecia, verano 1976. Catálogo: texto de d'Olle Granath.
- 1977** *1977 Biennial Exhibition. Contemporary American Art*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, febrero – marzo 1977. Catálogo (sobre Simonds, pp. 76-77).
- A Question of Scale*. Visual Arts Museum, Nueva York, 5-22 de abril 1977.
- Naturbetrachtung-Naturverfremdung, Trilogie I*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 7 de abril – 5 de junio 1977. Catálogo (sobre Simonds, p. 38).
- The City Project 1977: Outdoor Environmental Art*. The New Gallery of Contemporary Art and Cleveland State University, Cleveland, Ohio, exposición organizada por Independent Curators, Inc., Washington D.C., 14 de mayo – 18 de junio 1977. Catálogo.
- Documenta VI*. Kassel, 24 de junio – 2 de octubre 1977. Catálogo (sobre Simonds: texto de Michael Maek Gérard, pp. 272-273).
- Scale and Environment: 10 Sculptors*. Walker Art Center, Minneapolis, 2 de octubre – 27 de noviembre 1977. Catálogo (sobre Simonds, texto de Lisa Lyons, pp. 58-62).
- Probing the Earth: Contemporary Land Projects*. Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 27 de octubre 1977 – 2 de enero 1978; La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, 27 de enero – 26 de febrero 1978; Seattle Art Museum, Seattle, Washington, 23 de marzo – 21 de mayo 1978. Catálogo (sobre Simonds: texto de John Beardsley, pp. 76-80).
- Kunst and Architektur*. Galerie Magers, Bonn, 9 de diciembre 1977 – 31 de enero 1978. Catálogo (texto de Werner Lippert).
- 1978** *Spring Festival* (exposición organizada por la Galerie Baudoin Lebon), The American Center, París, 4 de mayo – 10 de junio 1978. Catálogo.
- Sculpture/Nature*. Centre d'Arts plastiques contemporains (CAPC), Burdeos, 5 de mayo – 1 de julio 1978. Catálogo (texto de Jean-Louis Froment).
- XXXVIII Biennale*. Venecia, verano 1978. Catálogo.
- Architectural Analogues*. Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, Nueva York, 20 de septiembre – 25 de octubre 1978. Catálogo (texto de Lisa Phillips).
- Door Beeldhouwers Gemaakt/Made by Sculptors*. Stedelijk Museum, Amsterdam, septiembre – 5 de noviembre 1978. Catálogo.
- Dwellings*. University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 20 de octubre – 25 de noviembre 1978. Catálogo (texto de Lucy R. Lippard).
- Quintessence*. Wright State University and The City Beautiful Council, Alternative

- Spaces Residency Program, Dayton, Ohio, 1978. Catálogo (sobre Simonds, p. 50).
DAAD Artists. DAADgalerie, Berlín, 8 de diciembre 1978 – 14 de enero 1979.
Imaginary Worlds. Rosa Esman Gallery, Nueva York, 9 de diciembre 1978 – 6 de enero 1979.
- 1979** *Contemporary Sculpture*. Museum of Modern Art, Nueva York, junio – 7 de agosto 1979. Catálogo.
Ten Artists/Artists Space. State University of New York College at Purchase, Neuberger Museum, Nueva York, 9 de septiembre – 15 de octubre 1979. Catálogo (texto de Helene Winer, sobre Simonds, pp. 26-27).
Supershow (exposición organizada por Independent Curators, Inc., Nueva York), The Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York, 20 de octubre – 9 de diciembre 1979; Landmark Center, Saint Paul, Minnesota, 26 de enero – 9 de marzo 1980; The Center for Fine Arts, Mesa, Arizona, 12 de abril – 4 de junio 1980; The New Gallery, Cleveland, Ohio, 3-31 de octubre 1980. Catálogo (texto de Susan Sollins).
Masks Tents Vessels Talismans. University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 5 de diciembre 1979 – 13 de enero 1980. Catálogo (texto de Janet Kardon).
- 1980** *Architectural References*". The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 30 de abril – 1 de junio 1980. Catálogo (texto de Babs Shapiro).
Pier + Ocean: Construction in the Art of the Seventies. Hayward Gallery, Londres, 8 de mayo – 22 de junio 1980; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 13 de julio – 8 de septiembre 1980. Catálogo (introducción de Gerhard von Graevenitz).
Eleventh International Sculpture Conference. Washington D.C., junio 1980. *Architectural Sculpture*. Institute of Contemporary Art/California State University, Los Angeles, 6 de octubre – 6 de noviembre 1980. Catálogo (texto de Debra Burchett).
ROSC-'80. National Gallery of Ireland, University College, School of Architecture, Dublín, 1980. Catálogo (sobre Simonds, pp. 108-109).
- 1981** *Architecture by Artists*. Rosa Esman Gallery, Nueva York, 1981.
Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Kunsthau Zürich, Zürich, 5 de junio – 23 de agosto 1981.
- 1982** *Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft, Trilogie II*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 9 de junio – 22 de agosto 1982. Catálogo.
Correspondencias: 5 Arquitectos, 5 Escultores. Palacio de las Alhajas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Plaza de las Descalzas, Madrid, octubre – 30 de noviembre 1982. Catálogo, sobre Charles Simonds: pp. 37-38. *Terres*. Atelier des enfants, Centre Georges Pompidou, París, 1982. Catálogo (sobre Charles Simonds pp. 15, 53).
- 1983** *Director's Choice*. Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa, 13 de septiembre – 23 de octubre 1983. Catálogo.
New Art at the Tate Gallery, 1983. The Tate Gallery, Londres, 14 de septiembre – 23 de octubre 1983. Catálogo.
The House that Are Built. The Main Art Gallery, Visual Arts Center, California State University, Fullerton, California, octubre – diciembre 1983. Catálogo (sobre Simonds: pp. 95-96).
- 1984** *Return of the Narrative*. Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, California, 17 de marzo – 3 de junio 1984. Catálogo.
Cathey Billian, Michael Graves, Charles Simonds: Art for the Park, Liberty State Park Art Projects. Jersey City Museum, Nueva Jersey, 20 de junio – 24 de agosto 1984. Catálogo (texto de Tom Moran).
- 1985** *Rethinking the Avant-Garde*. The Katonah Gallery, Katonah, Nueva York, 3 de noviembre 1985 – 5 de enero 1986. Catálogo, texto de Jonathan Fineberg.
Transformations in Sculpture, Four Decades of American and European Art. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, diciembre 1985 – 6 de enero 1986. Catálogo.
- 1986** *An American Renaissance, Painting and Sculpture Since 1940*. Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida, 12 de enero – 30 de marzo 1986. Catálogo.
Drawings by Sculptors. Nohra Haime Gallery, Nueva York, 5 de febrero – 1 de marzo 1986.
Steinberg, Simonds, Beuys. Galerie Maeght Lelong, París, 24 de septiembre – 1 de noviembre 1986.
- 1987** *Symbolic Narrative*. Beaver College Art Gallery, Spruance Art Center Glenside, Pennsylvania, 4-25 de marzo 1987.
The Eloquent Object. Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma, exposición itinerante, 1987.
Leo Castelli and His Artists: 30 Years of Promoting Contemporary Art. Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 25 de junio – 18 de octubre 1987.
Architecture as Image. Islip Art Museum, East Islip, Nueva York, 17 de octubre – 22 de noviembre 1987.
The Transformative Vision. Davis/McClain Gallery, Houston, Texas, 17 de octubre – 21 de noviembre 1987.
Fifty Years of Collecting: An Anniversary Selection. Sculpture of the Modern Era. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1987. Catálogo (texto de Thomas M. Messer).
- 1988** *Big Little Sculpture*. Williams College of Art, Williamstown, Pennsylvania, 13 de febrero – 7 de abril 1988.

- Gordon Matta-Clark and Friends*. Galerie Lelong, Nueva York, 11 de marzo – 16 de abril 1988.
- Sculpture & Architecture Design*. The Spectrum Series, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 10 de abril – 3 de junio 1988.
- Contemporary Icons and Explorations, The Goldstrom Family Collection*. Exposición itinerante por los Estados Unidos, 1988 - 1992. Catálogo.
- Golem! Danger, Deliverance and Art*. Jewish Museum, Nueva York, desde el 17 de noviembre 1988.
- Olympiades des Arts*, Seúl 1988. Catálogo (sobre Simonds, pp. 312-313).
- 1989** *Selections From the Permanent Collection*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 26 de mayo – 3 de septiembre 1989.
- Espace*. Galerie Art 4, París La Défense, 12 de julio – 4 de septiembre 1989. Catálogo (texto de Michel Makarius).
- Miniature Environments*. Whitney Museum of American Art at Philip Morris, Nueva York, 2 de agosto – septiembre 1989. Catálogo.
- Donations Daniel Cordier, Le regard d'un amateur*. Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, París, 21 de noviembre 1989 – 21 de enero 1990. Catálogo.
- 1990** *Pharmacy*. Jan Kesner Gallery, Los Angeles, 6 de abril – 12 de mayo 1990.
- Œuvres choisies 1*. Galerie Enrico Navarra, París, mayo – 29 de junio 1990.
- Œuvres choisies 2*. Galerie Enrico Navarra, París, 13 de septiembre – 31 de octubre 1990.
- Sculpture Aspen 1990*. Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, 14 de junio – 30 de septiembre 1990. Catálogo(texto de Josephine Gear).
- 1991** *El Sueno Egipto*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., Polanco, México, febrero-marzo 1991.
- 1993** *Différentes Natures, Visions de l'art contemporain*. Galerie Art 4 and Galerie de l'Esplanade Défense, París La Défense, junio - septiembre 1993. Catálogo.
- 1997** *Terres D'ici et D'Ailleurs*. Charles Simonds Ousmane Sow, Espace d'Art Contemporain, Lycée Agricole Xavier Bernard, Rouillé, Francia. Catálogo.
- CityScapes, a Survey of Urban Landscape*. Marlborough Gallery, Nueva York, 6 de mayo – 7 de junio 1997. Catálogo.
- 1999** *Lie of the Land*. John Hansard Gallery, Southampton, Reino Unido.
- 2000** *Andoe, Oppenheim, Simonds*. Joseph Helman Gallery, Nueva York, 5 de abril – 6 de mayo 2000.
- Art at the JCC*. Nueva York, 16 de noviembre 2000, instalación permanente.
- Collection Cordier*, Les Abattoirs, Toulouse.
- Set and Situations*, Museum of Modern Art, Nueva York.
- Defining Craft*, American Craft Design, Nueva York.
- 2002** *Model Word*. The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT, 20 de enero – 1 de mayo 2002. Catálogo.



Kosme de Barañano

Les obres d'art estan inscrites, com a objectes o empremtes de l'ésser humà, en un temps i en un lloc. Des del filòsof alemany Kant, espai i temps són formulats com a formes *a priori* de la sensibilitat, però l'escultura del segle XX les tamisa, mentre que –de vegades, o almenys, des de l'escultura de Pablo Picasso– el material que defineix l'objecte escultòric no és la substància física amb què aquest és realitzat.

A Julio González li va costar d'entendre la teoria de l'art (no formulada verbalment) de Picasso; no obstant això, Giacometti sí que va assimilar aquesta teoria i va començar a aprimir les seues figures per tal de donar més importància a l'espai. Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brâncusi, les fustes de Paul Gauguin (exposades a París el 1906), són artistes que, tot mantenint l'*objecte* escultòric, qüestionen diversos axiomes –el pedestal, la llum, el sentit de la talla, la construcció material, etc.– de l'escultura clàssica. L'obra de Pablo Picasso penetra l'escultura africana i khmer dels museus parisencs. Després d'aquesta mirada al Museu de l'Home (paral·lela a la de l'escultura arcaica grega al Louvre) creen una obra pròpia que sorgeix de la mateixa experiència de treball, de la talla directa. Així, Brâncusi dirà que és en el procés de treball, en aquesta abstracció creadora, on sorgeix l'obra, molt diferentment que els conceptualistes actuals: “la talla directa és el vertader camí de l'escultura, però també és el més perillós per als qui no saben caminar.”

L'idealisme de Brâncusi no és teosòfic, sinó més aviat platònic, busca formes ideals, models, com els buscarà Ben Nicholson en els seus relleus o en els seus paisatges de Cornualla; i com els busca ara Charles Simonds (Nova York 1945), primer amb les seues *performances*, els *dwellings* i, últimament, amb les seues escultures que ixen del mur, és a dir, que creixen orgànicament des de la paret. Ja amb sis anys descobreix a Nou Mèxic, en un viatge amb els seus pares –que eren metges i psicoanalistes–, no sols l'arquitectura i el paisatge dels indis pueblo, com havia fet cinquanta anys abans l'historiador Aby Warburg, sinó sobretot els seus rituals. De 1969 a 1983 tornarà a aquest lloc per assistir a les danses *chalako* dels indis zunis, aquest manifest corporal on espai i temps tornen a constituir-se *en el cos* en *a prioris*, com Edmund Husserl assenyalarà al seu *Origen de la geometria* (vegeu traducció anotada de Kosme de Barañano, dins *Husserl, Heidegger, Chillida*, Bilbao 1989).

Simonds, com Kant ja en ple segle XVIII, sap que l'espai és una forma *a priori* de la sensibilitat, la qual cosa possibilita l'experiència externa; l'espai és la condició de possibilitat dels fenòmens, per tant, un *a priori* intuïtiu, independent de l'experiència i transcendental (en el sentit que està més enllà dels fenòmens). Les divergències posteriors de l'idealisme alemany respecte del concepte d'espai tenen el seu origen en la *forma* en què s'admeta i es considere la subjectivació transcendental de l'espai, el seu “constructivisme”.

Raó i sentit de l'exposició

Per a Simonds el poder de la mirada és el que construeix la visió, i potser no es construeix només amb la mirada, sinó amb tot el cos. És

clar que es construeix a partir del nostre cos: *corporeïtzem l'espai* (a través del gest, del sexe, de la mirada, de l'extensió del braç, de la nostra alçada, de la situació de la nostra mirada...); o el materialitzem amb la inter-relació dels objectes, dels “camps” d'interès i de vivència que creem. És una cosa tan inefable –de tan evident com és– com per a Agustí de Tagaste el concepte de temps (*Confessions*, XI, 14, 17): “què és, doncs, el temps? Si ningú no m'ho pregunta, ho sé; però si vull explicar-li-ho a qui m'ho pregunta, no ho sé.” No estarem preguntant el perquè d'alguna cosa que no el té? De vegades hem volgut explicar l'espai, com el blau per la longitud d'ona, per les tres dimensions. Explicacions que res no ens diuen en els fons, com res no ens diu l'exactitud en el nombre d'una multitud, sinó només el fet primer que hi ha una multitud.

Hem portat a l'IVAM una sèrie de peces, situades més o menys cronològicament, amb una intervenció final, exclusiva per a aquest museu, i vigilades totes per la pròpia mirada de l'artista. Charles Simonds realitza des de fa anys les seues pròpies cares en guix, en la tradició de permanent autoretrat de Dürer, Rembrandt o Picasso, però Simonds en escultura i amb la diferència que ho fa un any darrere l'altre. Cal recordar que Simonds estudia modelatge el 1962 amb els artistes novaiorquesos Jean de Marco i Clara Fasano i es converteix en un virtuós del guix i de l'argila. Es pot dir que entre les seues mans i la matèria humida s'estableix un contacte immediat. Hi ha en Simonds una relació biològica amb la terra, al contrari de Chillida per exemple amb el guix, un escultor que necessitava materials pesats. La terra, la pols de guix o el fang, es constitueixen a les mans de Simonds en un material espiritual, la terra es precipita i, en paraules d'Heidegger, es converteix en “món”.

Simonds pertany al tipus d'artistes que han vist en la seua pròpia imatge (des d'aquesta mirada de Dürer a si mateix, frontal, com la imatge de Crist, avui a l'Alte Pinakothek de Munic) una ocasió especial de conformar una imatge, una investigació sobre el propi sentit formal. Simonds veu ací l'ocasió de realitzar en un moment ràpid, gairebé immediat, una imatge que ja no existirà més, que és un *work in progress*; mentre que en uns altres treballs té el control total sobre el mitjà en què treballa. Ací el mitjà i l'objecte, convertit en subjecte temàtic, es forgen i canvien alhora.

L'autoretrat és la condensació del pas del temps, és la fregitel·la d'un mateix en la calor immediata, al segon, del microones, de l'especular escàner del dia a dia; i, en el cas de Simonds, en el seu conjunt i amb el pas dels anys, en aquesta galeria d'autoretrats seguits, és document d'una banda i *vanitas* de l'altra. Simonds no tracta de construir ciutats, ni d'experimentar conflictes constructius, sinó més aviat d'estar despert, de fer-se encara més conscient de si mateix. No treballa en un estat de trànsit, sinó en plena consciència de fer-se com un bruixot la seua pròpia màscara, que després, amb el pas del temps, mostra les forces contradictòries del gest, del caràcter, del pensament d'èpoques passades, que succeeixen a l'interior o en l'arqueologia de la pròpia pell, però que es troben com els corrents marins, en la profunditat de la personalitat. Així com Hamish Fulton (Londres 1946) camina, és un artista que camina i que després exposa empremtes o traços especials de la seua relació amb l'entorn, tal com ho va mostrar en el *Walking Journey* a la Tate Britain el 2002, Simonds ofereix com a imatge el seu propi discórrer, els traços de la seua pell, el paisatge canviant pel temps i les tempestes interiors del

seu propi rostre. La intuïció des d'allò sublim en els paisatges de Caspar David Friedrich a l'horitzó de les pròpies arrugues, de la pedrera que un front suposa.

L'obra de Simonds comença al final dels anys seixanta amb els *dwellings*, urbanisme de caire bonsai realitzat amb terra sense coure, és a dir, que es pot fondre en qualsevol moment. Construeix escenografies urbanes de paisatges aborígens, de pobles estranys, llunyans a la civilització novaiorquesa, i els col·loca al llarg de forats, ruïnes, cantonades de la ciutat com una cigonya que va posant els seus nius no al capdamunt dels campanars dels museus, sinó als racons més insospitats dels barris. Les seues característiques enfront del pop i el minimalisme són la immediatesa, la petitesa, la fragilitat, l'anonimat i l'incògnit. Un autèntic deixeble d'Ad Reinhardt i de Tony Smith. No va cap al negre, sinó que busca els llocs de l'abisme a la ciutat; i no construeix formes pures, sinó les més fràgils i amb el material més lleuger.

Tristesa del rostre i tristesa de l'arqueologia com quan un visita les cases a les roques abrigades dels indis pueblo o dels abrics naturals de la pintura levantina. Aquests són els ciutadans dels paisatges de Simonds, els ibèrics d'una aventura del segle XXI. Dels *dwellings* ha arribat als paisatges que ixen de la paret i que s'estiren com un xiclet, després de grans instal·lacions com la muntanya dins el caragol o garatge de Wright, o els *Three Trees* (Tres arbres) a l'Architekturmuseum de Basilea.

Comença amb el *body art*, amb les ciutats en el seu cos, com el film *Birth* de 1970, com si portara l'escultura de Gonzalo Fonseca al seu propi organisme i la ciutat respirara amb ell, amb el moviment del seu cos. Werner Spiess ha parlat de la relació d'aquesta obra en la seua “acció amb l'obra de Pollock o amb l'*écriture automatique* dels surrealistes.” Crec que en Simonds hi ha més una autoconstrucció, una exhibició de les pròpies forces i del desgast del cos com a ciutat que existeix en el ballet de Tanaka Min o en les *performances* d'Albert Vidal a Espanya. No es tracta de sensualitat ni de ritual, sinó de formes del pensar, “de la tornada a les coses mateixes” amb què arranca la filosofia fenomenològica d'Edmund Husserl, al principi del segle XX. En Simonds hi ha una geometria anterior al càlcul, una arquitectura no lligada a la matemàtica i a la física de la construcció, sinó lligada al ritme del cor. Com Archie Shepp, al final dels anys seixanta, busca amb els berbers el crit del seu saxòfon. O com Pharaoh Sanders recorre Egipte en l'escala del seu instrument en els seus primers enregistraments per a la casa discogràfica Impulse.

Simonds juga –com els músics del *free-jazz*– amb el canvi d'escala, amb la densitat del material, amb la seua aparent fragilitat. La seua cirurgia de dentista, de cirurgià de cèl·lules, es contraposa als espectacles de sang d'Hermann Nitsch i a la prosopopeia de la *performance* europea. Simonds torna a les rutes dels indis, al simple coneixement espacial que donen les estrelles i les textures dels símptomes del propi cos, a l'homeopatia de les cèl·lules de la pell.

Més a prop que dels surrealistes i de Max Ernst, com han assenyalat alguns historiadors, l'obra de Simonds està pròxima al dibuix, a la biografia musical de Paul Klee, a aquest diari que compon tota la seua obra sobre paper, que es prolonga en el temps com un llibre d'hores, d'arqueologia de la mirada i de la pell. Si en Klee els papers, datats, titulats i signats, són una radiografia vital, en Simonds la matèria sobre el cos revela la sismografia de la seua ànima, del seu *soul*, del seu cant interior, com el d'Aretha Franklin o el de James Brown.

Present en la *Biennale di Venezia* de 1976 o en la del Whitney al febrer de 1977 i al juny del mateix any en la *Documenta 6* de Kassel, Simonds no deixa d’habitar *ateliers urbi et orbi* al carrer, al Lower East Side de Nova York, al port de Gènova, a la zona turca de Kreuzberg a Berlín abans de la caiguda del mur, del ja oblidat teló d’acer que dividia una sola ciutat. Com el ballarí d’Heinrich von Kleist al seu Teatre de titelles treballa l’espai buit, l’espai de la ruïna, el del propi tors, com tota l’escultura del segle XX.

Després vénen les seues *Floating Cities*, (Ciutats flotants), de 1978, l’obra s’estructura ja com a peça, la poesia de Simonds abandona el propi cos (la insignificança de l’haikai personal) i passa a la poètica de l’espai de Gaston Bachelard, i a la metafísica del fet d’habitar de Martin Heidegger, del fet d’estar sol, del ser per a la mort. Però en aquestes ciutats ja es planteja un problema amb el sentit de l’escala.

Relació i escala

Les referències en les ciutats de Simonds no són pel·lícules d’infància, ni el relat de Swift sobre Lil·liput o el cine de ciència-ficció. L’obra de Simonds, com la de Fonseca, té més a veure amb l’arqueologia, amb el món de la cosmologia, que tot ho redueix a milions d’anys, amb la microcirurgia, amb les petites taules d’Elsheimer o del Dalí abans de Gala. Els seus petits paisatges són part d’un microfilm i la seua obra, sobretot, es planteja preguntes amb el concepte d’escala, de viatge, de música. En les seues pròpies paraules: “en algun lloc de la meua ment totes les coses tenen una sola escala, l’escala de la meua visió.”

El terme *escala* té certament diversos significats. És la successió diatònica i cromàtica de les notes musicals; és la proporció entre les dimensions d’un dibuix i les de l’objecte representat; i fins i tot assenyala el port o els ports en què recalen els vaixells durant el viatge. Comú als diversos significats, és una certa idea o imatge de relació, o més exactament d’*interrelació*, entre els éssers humans.

En els mapes l’escala condiciona la precisió i el nombre de detalls que s’hi representen. En els mapes es registra la planimetria (rius, camins, cases, etc.) i l’altimetria (les corbes de nivell, o una imatge dels desnivells o de les muntanyes i valls): és a dir, hi ha una escala gràfica i una escala numèrica. Hi ha mesures de distàncies i mesures d’elevacions, el que anomenem topografia o *imatge* dels llocs. Com també hi ha un paisatge de la realitat i un de la pintura, com hi ha roques físiques i roques pintades, com hi ha una historiografia dels núvols, com la van descriure Louis Marin i Hubert Damish. Pensem per exemple en la peça de l’IVAM, en el paisatge antropomòrfic de Simonds, i en les roques de Lucca Signorelli en els òculs al fresc de la catedral d’Orvieto que representen l’entrada de Dant i Virgili al Purgatori, o en el paisatge trencat a la part esquerra al fons de *Crist en la creu* (oli de 247 x 165 cm als Uffizi de Florència), on sobre la imaginativa roca s’alcen construccions diminutes com les de Simonds, o en la simple roca sense construccions en la Crucifixió amb més personatges del Museu de Sansepolcro. Aquest concepte d’escala se subverteix també en les vistes aèries de l’Alemanya inundada l’any 2002, on l’aigua (la magnitud, el canvi de magnitud d’un element) canvia el sentit habitual de l’espai urbà, o en les fotografies en detall de la selva amazònica, on el conjunt comprimit d’arbres fa que el paisatge es transforme en una simple taca de color i

es perda el sentit de la distància. Aquests canvis d’escala, per fer-nos percebre el sentit del territori, són habituals en l’obra de Simonds.

L’escala, en qualsevol cas, és la relació entre una distància *mesurada* en el mapa i la corresponent *mesura* en el terreny real.

L’escala es redueix així a un problema de mesures, subjectes, d’altra banda, a la coordenada temporal (siga en la cartografia, en la música o en els viatges). En la música l’escala permet també una sensació de viatge. Goethe diu: “no és sempre necessari que la veritat es materialitze; n’hi ha prou si voleteja com a esperit i si produeix harmonia; si com el so de les campanes palpita solidàriament pels aires.”

Molt abans que Simonds, Leonardo va assenyalar al *Tractat de la pintura*: “... el teu enginy et despertarà a noves visions. Succeeix el mateix que amb el so de les campanes, que trobaràs en els seus sons tot nom i vocable que imagines.”

I un poema xinès diu:

“Quan el so de la campana s’allunya
fins a esvair-se
en la boira blavosa del crepuscle,
tornen entre les fulles innumerables
la nit i el somniador que persegueix el seu somni.”

L’escala, no obstant això, no és únicament un problema de mesures matemàtiques, siguen auditives o visuals: és també una *qüestió de tacte*. A penes s’ha estudiat la relació entre les arts plàstiques i el sentit (que per a Juan Rof Carballo és el més primitiu de l’home) del tacte, aquesta tel·lúrica saviesa de la pell.

No és la pintura abstracta americana, de Jackson Pollock a Mark Tobey, però també quasi tots els esbossos de Rubens, un pensar *amb el cos tot*, amb el braç, amb la mà, amb la força del *pennello* o del pinzell? No està en el tacte, en la pròpia arqueologia de la pell, el regulador clau del nostre contacte amb la realitat, siga la quotidiana, siga la mental?

Geografia humana

En l’obra de Simonds es conjuga una mena de geografia urbanitzada, o en estat de ruïna, amb altres formes més caòtiques, volcàniques. Les seues ciutats no són envasos, sinó fragments. En paraules de Bruno Zevi, “l’arquitectura és l’art dels envasos espacials, dels ‘buits’ tancats, de les seqüències dinàmiques, de les cavitats polidimensionals i pluriperspectivístiques, en el qual s’expressa, físicament i espiritualment, la vida de les associacions humanes i en el qual es realitza l’ímpetu creador dels arquitectes.”

Un arbre, un menhir, les torres medievals o les restes de castells en el paisatge levantí, un pal telegràfic, són elements que vitalitzen i relacionen el paisatge, són elements arquitectònics sense cavitat interna, la presència dels quals tanca, dilata o centra, i per tant vitalitza, un espai, mortificant o exaltant el dibuix i les masses, les seues dades naturals. De vegades la imatge ens altera la percepció. Fixem-nos per exemple en la fotografia de Christoph Ruckstuhl de les teulades de pedra granítica en les cases populars del Ticino suís: tot depenent de la nostra aproximació, se’ns apareixen com si foren

escales; escales cap al cel que diria Bachelard, o simplement escales per on la neu es desglça deixant que l’aigua llisque. És l’harmonia d’home i natura, de pedra a la teulada i pedra al carrer.

En l’anàlisi espacial de l’arquitectura hem de considerar també l’ús de materials semblants. No és llunyà el sentit de “tornar a la terra” de Simonds a l’arquitectura de Shimon Shapiro (Nova York 1930), qui de 1950 a 1953 s’estableix en un kibbutz a Israel i comença una arquitectura “integrada” en els valors estètics de la terra que trepitja. Les seues classes a la Universitat d’Haifa, i des de 1969 a Bezalel (Jerusalem), tindran un efecte clau per a l’arquitectura israeliana dels últims anys, però també per a les teories d’Álvaro Siza o Peter Eisenman. El valor de l’espai “arqueològic” de la història cultural emmarca la seua obra, la seua *arqui-lectura* (com molt bé ha titulat Francisco Jarauta la col·lecció de textos que dirigeix a Múrcia). Encara que per a alguns aquest aspecte no té importància; és com, ens diuen, si ens ofusquem per les diferències que hi ha entre els diversos idiomes: una paraula és ajustada a la natura no perquè està composta d’unes síl·labes o d’altres, sinó per la conformitat que té amb les exigències de les coses: perquè un vestit estiga ben tallat no cal que siga d’una determinada classe de tela, pot ser de llana, seda o paper, l’important és que la factura siga adequada a la forma de la peça que es tracta de fer. Però no oblidem que hi ha diferents teles per a diferents ocasions, i no oblidem tampoc que un patró cal ajustar-lo al tipus de tela que usem.

Els materials poden ser significatius, i una peculiar tècnica i certs matisos constructius poden adquirir la categoria de símbols d’una expressió. Recordem la tècnica i el color a l’obra de Van Gogh, pintor del seu propi patiment: expressió de la seua frenètica lucidesa i món interior, el relleu inquiet de la superfície pintada, o el sentit de la llum en l’obra de Louis Kahn, o la simplicitat del material en la casa de Jorn Utzon a Portopetret (Mallorca).

Per a Kahn l’arquitectura és la massa i l’espai. La massa, constituent físic de l’arquitectura, consisteix en l’acoblament de materials que han de mostrar la lògica estructural subjacent. I l’espai –tancat en aquestes masses– es carrega, per a Kahn, d’espiritualitat gràcies al joc de la llei natural; aquest és un altre agent de l’espai. Així, dirà Kahn, l’arquitectura no existeix: existeixen només les obres dels arquitectes.

El llenguatge arquitectònic, de Louis Kahn a Mies van der Rohe, ve recolzat en mitjans antics amb una dimensió nova, com el de Simonds en l’escultura. Aquests mitjans emprats –havent estat abandonats uns altres materials utilitzats– són principalment el ferro, el formigó i el vidre. En l’escultor americà és l’argila sense coure i simplement colada. La matèria mateixa és assumida funcionalment com a element essencial de l’expressió; no són, doncs, únicament un suport físic. De la mateixa manera que en els jocs bascos es tendeix a una activitat esportiva a partir d’una activitat laboral, en l’arquitectura es passa de formes funcionals, arrelades en la tradició del país, a formes significatives.

L’espai no sols és *objecte de* (de l’art que siga), sinó també, i alhora, categoria del tipus de manifestació propi de l’obra d’art, de l’expressió de la bellesa. I així apareix cantat a *La mort de Virgili* de l’austríac Hermann Broch. L’espai com a “remor de límits”, l’espai extern i l’espai intern, el límit com a punt de partida i com a fi, l’espacialitat com a característica de l’ésser humà, apareixen en aquests versos

(entre spinozians i heideggerians) d'aquesta excel·lent novel·la que en la bella versió de J.M. Ripalda sobre la traducció d'A. Gregori (Broch, H.: *Der Tod des Vergil*. Suhrkamp Taschenbuch, p. 115, en l'edició espanyola d'Alianza Tres, p. 120) llegim així:

“constant totalitat de l'espai irrenovable i ineixamplable, sostinguda per l'equilibri de la bellesa que actua en ell; i aquesta totalitat tancada en si de l'espai es revela en cada una de les seues parts, en cada un dels ponts, com si fóra el seu límit més intern, es revela en cadascuna de les figures, en cada cosa, en cada obra de l'home, símbol en cadascuna de la seua pròpia espacialitat, com el seu límit més intern, on cada essència s'anul·la a si mateixa, el símbol que anul·la l'espai, la bellesa que anul·la l'espai, anul·lant l'espai per la unitat, que estableix entre el límit més intern i el més extern, per allò tancat en si mateix de l'infinítament limitat, la infinitat limitada, la tristesa de l'home; així se li revela la bellesa, com un succeir del límit, i el límit, l'exterior com l'interior, ja el del més llunyà horitzó, ja que el d'un sol punt, està estès entre allò infinit i allò finit.”

Hermann Broch remet ací a la filosofia de Spinoza. Per a aquest racionalista holandés, la idea de límit implicava lluita, superació i, en definitiva, alliberament; i aquesta idea havia de reemplaçar a la cartesiana d'ordre, tan expressiva de la consciència angoixada del Barroc. Com ha escrit Toni Negri des de la presó, “l'ordre és perífrasi de crisi i la crisi és perífrasi de buit” (*L'anomalia selvaggia. Saggio su potere e potenza in Baruch Spinoza*. Feltrinelli, Milà 1981).

Així Simonds, com el text de Spinoza, enfront de l'ordre i la crisi assenyalarà un projecte el dinamisme del qual ve exigit per la potència i activitat de les mateixes forces que el constitueixen. Com en un altre ordre succeeix en l'escultura actual: els seus propis elements valen per si en el seu dinamisme, no són models de res, ni responen a un ordre geomètric determinat, sinó que més aviat el combaten. Fins i tot s'ha lluitat contra aquest dinamisme referencial, d'alguna manera establert pel costum en la vida quotidiana i que qualifica i determina fins i tot els espais domèstics.

En la seua pel·lícula *El contracte del dibuixant*, Greenaway es va qüestionar sobre aquesta pràctica de l'art occidental, que naix amb la invenció de la perspectiva, de considerar el quadre com una finestra: és a dir, emmarcar la nostra mirada i les nostres imatges dins una malla quadriculada que només el cubisme, gairebé cinc-cents anys després, es va atrevir a trencar. El protagonista de la pel·lícula, com el fotògraf de *Blow Up* d'Antonioni, va perdre, en utilitzar els seus dibuixos per reconstruir un assassinat, aquesta capacitat de l'observació no finalista. És a dir, qüestionant el marc i el sentit de la malla ja no perspectiva, sinó de projecció i d'intencionalitat. Els rostres de Simonds com *Head* (Cap) de 1991, aquest cap portada del catàleg de “la Caixa” el 1994 es distorsiona en la seua projecció i en la seua intencionalitat abans que Greenaway.

Greenaway es pregunta amb aquests temes què és el que *veiem* en el cine, al marge d'aquesta perfecta il·lusió, quant a tècnica i mitjans, que, al cap i a la fi, després s'ha de presentar en un espai fosc. Per a Greenaway el cinema és un art claustrofòbic que es rep passivament on no hi ha “ni cam, ni aire, ni sol, ni cançó, ni conversa, ni cap dret a respondre.”

Qüestiona així el *marc* en què es dóna el cine, com en les seues exposicions i muntatges ha qüestionat la *location* en què es presenten els objectes –el que en el món del cinema s'anomena *place-framing*–. Per a Greenaway cal re-animar els escenaris i per a això cal llançar-hi una mirada que els subvertesca. Per a Greenaway no sols cal reflexionar sobre el marc de la intenció visual i de la projecció d'imatges, sinó també sobre el sentit de cos propi, de sensació global de nosaltres mateixos. La continuïtat i el desgast del nostre ésser i dels nostres sentits, l'estat del nostre cos (nu, cobert, vestit, malalt, sa, còmode, avergonyit, etc.), ens determina també “estèticament”, *ens col·loca en* o ens trau de la realitat, enfoca o desenfoca la nostra mirada. És el que fa Simonds amb les seues petites construccions, als racons de la ciutat, sense la megalomania de les produccions del cineasta.

Significació de la matèria

Com ja he assenyalat en altres ocasions (quan he parlat de la dansa de Fred Truguth o de les *performances* de Micky Davidson en els concerts de Cecil Taylor) l'espai del cos, no sols visual, sinó, repetesc, així mateix *tàctil*, no és l'espai abstracte de les coordenades cartesianes, és sobretot un espai *vital*, organitzat per una sèrie indivisible d'actes que ens consenten *col·locar* les coses (en els fons descol·locar-les) dalt o sota, a dreta o esquerra, prop o lluny; és a dir, una sèrie d'actes amb què ens marquem una orientació i una direcció.

La destresa (donant a la destra un valor simbòlic d'habilitat) no és més que posar bé les coses en funció de les necessitats del nostre cos; l'horitzó, etimològicament, no és més que el límit de la vista del nostre cos, la frontera de l'experiència ocular. Així, de vegades, en el mateix llenguatge s'estableix aquesta divergència *situacional* lligada al propi cos, on *lluny* i *aviat* tenen el mateix valor: veient trencar les onades del mar a les platges del País Basc he escoltat per descobrir el mateix fenomen dues frases amb un canvi de matisació espai-temporal: “avui trenquen les onades massa lluny”, “avui trenquen les onades massa aviat”.

En paraules del filòsof italià Umberto Galimberti, l'espai del cos “no és *posicional*, no és l'àmbit real o lògic en què les coses es disposen sobre la base d'un sistema abstracte de coordenades superposades per un esperit geomètric que prescindeix de qualsevol punt de vista, sinó que és *situacional* perquè es mesura tot partint de la situació en què es troba el cos davant el que es proposa fer i tot tenint en compte les possibilitats de què disposa.”

Hi ha una imatge de l'espai i de la geometria, de l'estructura de la ciutat i de la natura anterior a la ciència. Simonds busca “aquesta visió” no de la ciència, sinó del sentiment traduït en imatge.

Així, l'escriptor Hermann Broch, a *La mort de Virgili*, assenyala:

“[...] la vida humana és beneïda en imatge i maleïda en imatge; només en imatges pot comprendre's a si mateixa: les imatges són inbandejables, estan en nosaltres des del començament del ramat, són més antigues i més poderoses que el nostre pensament, estan

fora del temps, comprenen passat i futur, són doble record del somni i tenen més poder que nosaltres.”

És *des de la nostra pell* des d'on ix l'espai extern; és el tacte el que dóna a la vista la mesura de l'acció del nostre braç o de les nostres cames. El cos és la frontera que no poden sobrepassar les relacions espacials, però és també la frontera de què parteixen. Giacometti va saber que l'espai homogeni i objectiu de la geometria té sentit partint només de l'espai orientatiu del cos des del qual, per abstracció, és *construït*: perquè el meu cos no és un simple fragment en l'espai, sinó que no hi hauria espai si no tinguérem cos. És *des de la intimitat* del nostre ésser des de la qual mesurem el món del voltant, el món de les coses i, amb aquestes, a nosaltres mateixos.

La concepció espacial de l'escultura de Simonds, com ja ho he explicat respecte a l'obra en acer i de formigó, per exemple l'*Elogio del horitzó* (Elogi de l'horitzó) de Chillida, designa una bretxa i marca un pont entre l'experiència existencial que tenim de l'espai i el seu coneixement científic. En la representació d'una concepció irrepresentable, és una estètica d'una nova projecció cognoscitiva que intenta donar un sentit nou al lloc, a l'espai. Ambdós artistes creen un lloc de trobada en l'espai determinat per les enormes o per les minúscules pedres que *estructuren* el pas de l'aigua i les posicions dels éssers humans davant el treball.

Aquest *mesurament* de la realitat i la *situacionalitat* de l'espai corpori es manifesten al màxim en una sèrie de dibuixos de Chillida de 1948 de dones tombades o en els dibuixos de Ben Nicholson realitzats des del cotxe en el paisatge de Cornualla. En cap cas dibuixen l'espai en què es recolzen aquests cossos, per bé que la seua situació crea l'espai extern. En Nicholson és la sensació del parabrisa de l'automòbil el que crea l'espai del paisatge.

L'espai tàctil en Simonds no és tant aquest espai arquitectònic com un de més pictòric, el de la matèria i la de la seua fragilitat on l'artista crea la *situació* espacial. Henri Matisse va apuntar aquestes idees el 1928 en el seu *Petit torse* (Petit tors) i Edward Weston en les seues fotografies de 1930.

Un altre exemple: els llocs de les places de Chillida són llocs on el buit espacial i els continguts semàntics s'integren en un procés d'unitat arquitectònica. No oblidem que la lectura de l'espai extern no implica una metodologia diversa de la que fem per llegir els espais interns; l'espai extern respecte a l'arquitectura és espai intern respecte a la ciutat; encara que, com ha assenyalat Brinckmann, “l'arquitectura dóna forma als espais i a les masses plàstiques; l'espai, en oposició a la plàstica, troba els seus límits allà on xoca amb les masses plàstiques; ve definit des de l'interior. La plàstica troba, per contra, els seus límits en l'espai aeri que la circumda, queda definida des de dins.”

Tot és espai, i espai és “lloc” que pot estar ocupat o que pot estar no ocupat; ara bé, el buit no és l'espai no ocupat, no existeix *a priori*, sinó que es fa, és un resultat, és una desocupació espacial, no és el lloc sense ocupar, sinó que és lloc des-ocupat.

Els japonesos tenen un ideograma d'origen xinès que al seu torn té diferents pronunciacions tot depenent del context: aida, ma, kan, ken, gen. Aquest ideograma entra en la composició de diversos substantius, com per exemple “espai” i “temps”, de manera que aquests conceptes no estan tan enfrontats en la mentalitat japonesa

com en la mentalitat occidental. Espai és *kukan*, temps *jikan*, ésser humà *ningen*, habitació principal és *tokonoma*, lloc estret *kan ryo* (la cursiva respon a l’ideograma *aida*). Mentre el so *ma* entra en les referències al món espacial, el so *aida* ho fa en les referències al món temporal, i és un “entre” que està més enllà d’una suma de coses, o d’una *dynamis* dialèctica, un *a priori* que valora els referents d’un interval, per exemple en el món musical d’un silenci. Fent música de cambra jo, com a intèrpret, “escolte” la música de la meua partitura, “escolte” als altres, els meus companys, i “escolte” la música = el que toque és la música de fora de mi i alhora la que està en mi, i tot això gràcies –diria un japonès– a l’*aida*. L’*aida*, aquest “entre”, representa la base comuna d’un primordial “nosaltres” típic de la mentalitat japonesa (que manca d’unívocs pronoms personals) que determina *a priori* l’actual manera de ser en el món dels seus participants individuals, en la base de relacions interpersonals de móns intersubjectius. (Dec aquestes explicacions al professor Toshiaki Kobayashi i al psiquiatre Ben Kimura.)

Del *body art* a l’escultura *haikai*

En el seu assaig “Mensch und Kunstfigur” (1931) el pintor Oskar Schlemmer assenyala que l’home, l’organisme humà, s’introdueix en l’escena d’un espai cúbic, abstracte, que en l’escena coexisteixen home i espai, i que cadascú té diferents lleis. I explica aquesta relació home-espai amb un parell de gràfics. En el primer s’assenyala que la llei de l’espai cúbic és la invisible trama lineal de les relacions planimètriques i estereomètriques. Aquesta matemàtica respon a la matemàtica inherent del cos humà i crea així un equilibri a través del significat del moviment que, per la seua pròpia naturalesa, es determina mecànicament i racionalment. Ací hi ha clares ressonàncies a la concepció del romàntic Heinrich von Kleist. Així mateix, però, les lleis de l’organisme humà rau en les funcions invisibles del seu propi interior: ritme cardíac, respiració, activitat cerebral i sistema nerviós. Aquests són factors determinants el centre dels quals és l’èsser humà, i els moviments i emanacions dels quals creen un espai (interior) imaginari.

Davant l’escultura podem definir la dansa del cos com una forma de coneixement, expressió i comunicació basada en la creació d’un fenomen espacial, perceptiu, ordenat segons un ritme a través d’intransitius moviments del cos humà. En el poder d’ordenació, concretització i qüestionament espacial, en el desafiament de fer alguna cosa diferent d’un món propi en un terreny imaginari amb l’energia del moviment del cos, es troba una de les característiques de la dansa.

L’experiència del ballet està més enllà de la simple pintura i més enllà de la trajectòria escultòrica, és una experiència artística diferent, potser més radical; l’instrument d’expressió és el propi cos.

No preteuc fer ara una lectura sociològica de l’espai de la dansa o de les primeres *performances* de Simonds com a esdeveniment social; és a dir, no m’interessa pròpiament el pla de l’estructuració espacial on el fenomen de la dansa té lloc, sinó el pla de la (re)-presentació, l’espai mateix de la dansa, el que qüestiona o crea. És a dir, l’espai per crear, dinamitzar amb el moviment del cos i amb el moviment dels cossos en moviment, aquest buit de la plaça del poble o de l’escena en què creix, apareix alguna cosa.

Així com les instal·lacions sembla que s’enfronten a la concepció “clàssica” de l’escultura, en el món del ballet es dona una tendència contra el *moviment* i contra l’*actuació*.

En contra del tradicional *performing* de l’espai amb el cos del ballet creiem que és més interessant en aquest sentit espacial cert tipus de dansa introduït per alguns artistes japonesos, com per exemple Min Tanaka (1945), director a Tòquio del Laboratori Meteorològic del Cos. Tanaka ha presentat a Europa fins ara tres obres: el 1975-77 *Butai Dansi Event Series*, on qüestiona les possibilitats funcionals del cos humà; el 1977-81 la *Hyper Dansi Drive Series*, on mostra la vida interior de la natura i de l’home; i el 1982 *Emotion*, estudi de l’evolució de l’èsser humà. Tanaka balla despullat en un espai lliure, encara que el seu vertader espai és l’espai del cos, és una dansa estàtica o, millor, una dansa de la pell o de la superfície del cos.

Més enllà de la coreografia, Tanaka treballa i interroga el seu cos com a expressió pura d’una consciència interior que no s’ha de deixar perdre, fossilitzar-se. L’americà Norman Mailer ha escrit de Tanaka Min: “Si jo fóra escultor diria que la dansa de Tanaka Min m’ha ensenyat una enormitat sobre l’obra plàstica. Les forces creatives dels moviments corporals són descobertes per l’art de Tanaka Min.”

Les postures fetals, ovoïdes, de Tanaka Min, ens recorden els caps ovals de *Le nouveau-né* (El Nounat) de Brâncusi o les construccions en forma de bola de Vantongerloo o els seus objectes en plexiglàs de 1951, *Un fini dans l’infini* (Un finit dins l’infinít) o de 1961 *Système planétaire* (Sistema planetari) que comporten aquest *ductus* de la forma d’ou, d’allò rodó en si, del cos humà que es tanca sobre si mateix. Com aquesta espècie de doble autoretrat de Simonds de 1991 en forma de relleu en argila o aquesta espècie de serp de dos caps que és *I, Thou* (Jo, tu) de 1993.

Però de manera semblant a com experimentem la dansa amb el nostre cos hi ha també en l’escultura un espai que es percep o se sent amb el tacte. Tota l’escultura de Brâncusi es dirigeix al tacte i fins i tot la de Calder. En la dansa la matèria és el cos humà que determina l’acció, però també la mirada. En l’obra de Simonds és la mirada i és la matèria en la seua escala i en els seus límits.

Com ha assenyalat la coreògrafa Rina Schenfeld: “la dansa és, en primer lloc, un mitjà en què com a elements primaris actuen l’espai i la localització d’un fet, el temps del fet i els seus materials en especial el cos humà. Aquesta exploració d’allò originari intenta anar més enllà dels límits del cos humà. M’estimula enormement els moviments del món dels animals i del moviment còsmic, però sóc conscient de les impossibilitats del cos humà, simplement tracte d’examinar els seus angles.”

Els límits de l’escultura, de l’observació i de l’escala també es mesuren amb la càrrega emotiva, sensitiva, del nostre propi cos davant l’escultura. Observar significa mirar alguna cosa sempre des d’un (subjectiu) punt de vista. Només a la divinitat i a la ciència se’ls concedeix contemplar el món desplegat com un espectacle absolut des de l’objectivitat, és a dir, des de *cap* punt de vista. El nostre ser-en-el-món, la nostra encarnació, el nostre cos, la nostra escala, ens fa imprescindible, en tot mirar, el punt de vista. L’espai matemàtic (el de Descartes) o l’espai filosòfic (el de Kant) prescindeixen dels significats

antropològics de què està carregada l’espacialitat corpòria. L’espai de Chillida en l’*Elogio del horizonte* de Gijón o en els *Peines del viento* (Pintes del vent) a Sant Sebastià, l’espai de la *Colonne sans fi* (Columna sense fi) de Brâncusi, a Tirgu-Jiu, o el de les figuretes de Giacometti, l’espai de les ciutats de Simonds és l’espai *de l’art*: un lloc que organitza dues superfícies oposades, el cel i el mar, que s’ajunten a l’horitzó.

L’espai de l’escultura no és l’espai de les tres dimensions, és a més una *configuració* visual, sonora, emotiva, *anterior a la separació dels sentits*. Com l’espai del mar en tempesta no és per al marí un espai objectiu (el de la cartografia), sinó un camp d’acció. Un *camp d’acció* en què cal arribar a un sentit (la destinació de la ruta) tot combatent molt diverses línies de força (els corrents que el mouen, les onades que el fan trontollar, els vents que l’empenyen). L’alçària de les onades no és per al navegant una dimensió, sinó una amenaça; com per a l’escultor la dimensió no és una dada geomètrica, sinó una cosa existencial, visual i tàctil.

Així, tota l’obra de Brâncusi, Giacometti, Calder, Chillida o Simonds és, sobretot, un lloc, un pacte entre el cos humà i la terra des del qual *albirar* el cel i el mar. Un pacte segellat en el cas de Charles Simonds en l’argila com un camp d’acció (sobre el propi cos, en cantonades de cases deshabitades o en l’espai del museu) on l’home s’adona de la seua escala, és a dir, que té en els seus braços i en les seues cames la *memòria* de les distàncies i de les direccions. A més, Simonds, com ho feia Paul Klee en el paper i en la tinta, ens manifesta –en l’arqueologia lleugera i cicatritzada com l’argila– la seua pròpia, present, *bio-grafia*.

EL DOMINI DE SIMONDS: FRAGMENTES I SECRETS DEL TEMPS

David Anfam

“El temps és un joc al qual els xiquets juguen bellament.” – Heràclit¹

“Aquests fragments els he recolzat sobre les meues ruïnes.” – T.S. Eliot²

“La relació de l’home amb els llocs, i a través dels llocs amb els espais, és inherent al seu habitatge. La relació entre l’home i l’espai no és altra que l’habitatge pensat essencialment.” – Martin Heidegger³

De què tracta l’obra de Charles Simonds? Una manera de contestar aquesta pregunta és considerar una influència fonamental de l’artista. De petit, Simonds es va quedar impressionat per la primera trobada que va tenir amb els pobles d’indis indígenes de Nou Mèxic. És clar que les formes d’aquests emplaçaments arquitectònics ressonen en diversos “habitacles” i “llocs rituals” creats per Simonds molt més endavant, a partir de la dècada dels seixanta. Tanmateix, més que donar èmfasi al que constitueix un vincle evident, podem guanyar més si ens centrem en l’essència de com aquestes edificacions antigues poden impressionar l’observador modern (a través dels ulls d’un xiquet o a través de la mirada d’un adult). De fet, Simonds pren ací el seu lloc implícit en una línia eminent d’artistes, entre els quals

es troben fotògrafs i escriptors que s'han inspirat en el paisatge del sud-oest nord-americà⁴ –natural i habitat per éssers humans o abandonat després–. I el que és més rellevant, concretament els habitatges dels indis Anasazi del congost de Chelly s'han convertit en un poderós imant del segle XX per la lent fotogràfica d'Ansel Adams i, molt més abans, la de Timothy H. O'Sullivan. De fet, aquests dos fotògrafs van triar aquest mateix lloc per agafar una de les vistes més importants d'aquest hàbitat. La imatge d'Adams de 1942 de la “Casa Blanca” d'ací va passar a ser immediatament un homenatge al seu antecessor del segle XIX, i, a través d'ell, de la mística d'aquest lloc.

Podem afirmar que O'Sullivan presenta un quadre del temps en els seus distints aspectes. En primer lloc, l'impacte del temps sobre les construccions humanes que transforma en ruïnes. En segon lloc, la duració geològica immemorial exemplificada pel cingle monolític. Finalment, un procés de complexes interaccions temporals entre el passat, el present i el futur: les fases del naixement, la degradació i la durada que estan fixades en aquest moment que passa, que transmet una jerarquia que combina l'orgànic (els arbres del primer pla), l'artificial (els edificis centrals) i allò mineral (el fi gres) com una unitat monumental. La completa i cridanera falta de cel du l'espectador a preguntar-se sota quina volta sobrenatural –conforme a quin principi ordenador o quins déus– s'ha desplegat aquest drama. En conjunt, hi trobem fragments construïts per unes persones desaparegudes que han quedat amagades o oblidades, com si foren secrets, dins un pla major, natural o diví que va més enllà de la comprensió humana. Paradoxalment, la humanitat hi és present com a empremta, memòria i absència. Suggeresc que tot aquest escenari és també el moment culminant de l'aconseguit de Simonds. A partir d'aquests ingredients ha sabut crear un autèntic domini que evoca principis primaris i finals ruïnosa, l'artifici i el caos, l'arquitectura formal i forces psicològiques sense forma.

Això no obstant, hi ha un altre element de la fotografia d'O'Sullivan que atrau Simonds: l'escala. Empetides per l'alt congost, les cases es converteixen en miniatures commovedores, un estrat microcòsmic.⁵ Dit d'altra manera, la grandesa del lloc està unida a les petites i vulnerables coses que sosté. Aquest tema també impregna l'obra de Simonds de distintes maneres.

En la seua pel·lícula *Birth* (1970), Simonds emergeix, nu i desvalgut, com un nounat, d'un fang primordial tan èpic en les seues connotacions com les aigües del Gènesi. En certa manera, es tracta d'un equivalent a una *performance* de la dècada dels setanta –carregada amb la preocupació estètica d'aquest període per la maternitat– a l'oposició de la *terribilitat* sagrada i la fragilitat humana que, per esmentar un prototipus de manual, Miquel Àngel havia retratat en *La creació d'Adam* a la Capella Sixtina. A continuació, els edificis nans que Simonds va erigir a Manhattan i altres ciutats per tot el món eren una rèplica silenciosa de l'enorme alçària dels gratacels i altres pretensions desproporcionades de l'arquitectura i l'urbanisme del segle XX. En escultures posteriors, com *Head* (Cap), de 1993, les dimensions físiques encara són humils, però els canvis d'escala són vívids. Uns petits maons exquisidament treballats creixen d'un cap caigut de costat la grotesca tosquetat del qual recorda fragments antics similars als del colossal rostre de Constantí al turó del Capitoli de Roma i els semblants apotropaics de la Gorgona (també respectivament al seu costat / invertits) sobre els quals descansen

dues de les columnes bizantines a la subterrània Basílica Cisterna d'Istanbul. Simonds sempre diu que l'escala de pensament imaginatiu es mou juntament a extrems juxtaposats que comprenen una realitat alternativa.⁶ D'una banda, evoca allò gran fantàstic –com en el concepte de *Floating Cities* (Ciutats flotants), de 1978, i els altíssims *Three Trees* (Tres arbres), fets per perforar el sòl de l'Architektur-museum de Basilea el 1985, descendents posteriors del Món-Cendra de la mitologia escandinava⁷; i de l'altra, allò encongit capriciós –com els Little People els contes dels quals va inventar Simonds, i els enclavaments lil·liputencs dels *Dwellings*–. Aquestes magnificacions i miniaturitzacions són símptoma de la imatgeria humana i són tan antics i universals com, per donar-ne dos exemples a l'atzar, la Torre de Babel i, a l'altre extrem, el regne de les fades del *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare. No obstant, un context específicament nord-americà ofereix la perspectiva adequada.

El gigantisme ha estat, per torn, un mite, un fet i una tendència ideològica constants als Estats Units. Hom suposa que ací tot és més gran que en qualsevol altre lloc, i sovint és així. En donen fe la sèrie de fites naturals i artificials que van des del Niàgara, passant pel Grand Canyon, fins a l'Empire State Building. Aquesta grandesa es pot convertir fàcilment en autoengrandiment, com ja ho va observar l'any 1830 l'estadista francès Alexis de Tocqueville: “el poble americà es veu a si mateix a cavall entre aquests deserts [...] L'esplèndida imatge d'ells mateixos [...] els segueix a cada u en les seues accions més significatives, així com en les principals.”⁸ Les declaracions més rotundes de les gegantesques aspiracions dels Estats Units (a banda del seu imperialisme tardà) han produït el que es denomina “allò sublim tecnològic”. Entre els exemplars d'allò sublim tecnològic –gestes impressionants d'enormitat científica i constructiva– s'inclouen el primer ferrocarril, el pont de Brooklyn, l'Hoover Dam i fins i tot la bomba atòmica.⁹ Quant al medi ambient, allò sublim tecnològic es fon amb l'arribada d'una fita més prosaica de la identitat nord-americana: el gratacel. Durant el període posterior a 1945, el gratacel proliferava en les incomptables “caixes altes” que a la dècada dels seixanta havien començat a dominar Nova York i la majoria de les ciutats nord-americanes. Encara que l'edifici Seagram de Mies van der Rohe continua sent un dels primers i millors exemples d'aquesta tendència, és també per això el precursor més clar d'un *zeitgeist* –llis, corporatiu, impersonal i tecnòcrata– que representa un antecedent de la visió de Simonds. Un antecedent en la mesura que quasi tot en l'escultura de Simonds sembla equilibrar els seus impulsos. Així, una comparació entre els dos pot resultar instructiva.

Si l'edifici Seagram sorgeix, rígid i rectilini, des del seu plint a Park Avenue, les diverses torres de Simonds es marceixen (com en una peça del mateix nom, *Wilted Towers* [Torres marcides], de 1984) o s'estenen de forma entròpica per les seues bases o es desfàn amb els maons espargits al seu voltant com si foren fulles, les quals també donen el nom, *Leaves* (Fulles), a una altra peça de 1986. Mentre Mies van der Rohe eleva la geometria i les quadrícules a un principi totalitzador, Simonds suggereix un univers orgànic i mal-leable. Sota el concepte de Mies trobem les nocions d'“espai universal” que es remunten, passant per Descartes, a Plató: l'espai absolut i impersonal.¹⁰ Per contra, els espais de Simonds s'orienten juntament a tres eixos existencials que vinculen la presència humana en la terra als cicles de la natura, el creixement i la transició. Mentre que

l'edifici Seagram està afilat a màquina per fer la impressió de durar per sempre, les estructures de Simonds se sotmeten a l'erosió elemental (mai millor dit en el cas dels habitatges situats als carrers estrets del Lower East Side i llocs semblants) i a les forces de la gravetat o el moviment anatòmic (de manera metafòrica en el trio de 2001 titulat *Pulled* [Estirat], *Stretch* [Extensió] i *Tom* [Esquinçat]). En oposició al cristall, al bronze i a l'acer de Mies, a penes hi ha un motiu mecànic o metàl·lic en tota la producció de Simonds. Potser això ens durà al contrast més revelador: la utilització dels materials. La vital dependència que té Simonds de l'argila simbolitza tot el que no era el modernisme internacional en l'arquitectura: arcaic, tàctil, modest, metamòrfic, artesanal i opac.

Contrastar Simonds davant l'*ethos* que l'edifici Seagram simbolitza indica que les seues arrels estaven en major sintonia amb el sentiment contra-cultural de la dècada dels setanta que criticava l'hegemonia d'uns Estats Units corporatiu. Per tal d'estar segur, en aquest període Simonds va seguir un criteri recognoscible. La seua entrevista de 1974, “Microcosm to macrocosm, fantasy world to real world”, es refereix al “capitalisme miop” i a l'explotació tecnològica de la terra; aleshores havia començat a viure amb la crítica feminista Lucy Lippard i va arribar a conèixer, entre d'altres, Robert Smithson, qui tenia una aguda sensibilitat per qüestions ideològiques.¹¹ A més, a la llum de l'adopció de les dimensions diminutes per Simonds, no hem d'oblidar que els anys setanta foren la dècada en què els valors *underground* dels seixanta, com “allò petit és bonic”, havien passat a ser tan axiomàtics que l'*establishment* els va adoptar com a eslògans publicitaris (“El senyor Ferrari condueix un Fiat”).¹² A pesar d'aquestes afiliacions inicials, seria absurd retratar els esforços de Simonds com una mera projecció escultòrica de la sensibilitat de 1968, de Woodstock, el Sierra Club, el Flower Power, etc. Per contra, els seus afanys han demostrat la seua adequació a tocar les pautes més intrincades del pensament nord-americà i, arribant fins i tot més enllà d'aquest ampli marc, destaquen per la seua multiplicitat en el seu àmbit.¹³

Considerem, per exemple, la freqüent exploració que realitza Simonds en el tema de les ruïnes i l'abandó. El conservador John Hallmark Neff ha observat, amb raó, que el pintor del segle XIX Thomas Cole ja havia seguit les implicacions narratives d'aquest assumpte en la seua sèrie *The Course of Empire* (El curs de l'imperi) en mostrar l'ascens i l'eventual ruïna de les aspiracions imperialistes.¹⁴ A partir d'ací, un pot especular encara més i argumentar que els Estats Units estan fundats sobre una dialèctica de construcció i desolació. Segons una tipologia bíblica, els primers pelegrins buscaven establir el Nou Jerusalem sobre el turó en un continent que percebien simultàniament com un “desert lúgubre”.¹⁵ També és irònic que, per molt desolat que els poguera semblar als primers colons europeus, aquest desert ja tinguera aproximadament un milió d'habitants indígenes, molts d'ells amb les seues pròpies societats i arquitectura distintives.¹⁶ El fet que aquestes societats foren rebutjades en la seua majoria pel progrés del moviment cap a l'oest del “Destí manifest”, també confereix una perspectiva especial a la narrativa de Simonds dels Little People desapareguts i la seua relació amb la terra.

El desplaçament d'un passat llunyà al segle XX revela igualment altres interseccions. Molt abans del *land art*, la preocupació per la terra havia estat central per a nombrosos artistes i pensadors nord-americans –mai tant com en la Gran Depressió, quan el venerable estereotip del país

com un nou Edén, un terreny de botí agrícola sense límits, va amenaçar bruscament de tornar al desert (artificial)–. En conseqüència, la pintura d’un artista com el regionalista relativament poc conegut de Texas, Alexandre Hogue, presagia alguns aspectes del pensament de Simonds. Com en l’equació d’aquest últim de la terra amb el cos a *Temenos* (1977) i paisatges similars dels anys següents, dels quals sorgeixen pits, orificis, etc., *Erosions No 2: Mother Earth Laid Bare* (Erosions núm. 2: Mare terra a plena llum) d’Hogue constitueix una al·legoria antropomòrfica on l’anatomia es converteix en l’escorça terrestre. Hogue tampoc no va ser l’única figura nord-americana a explorar aquesta antiga metàfora. Un poc després, l’escultor Isamu Noguchi també es va avançar a Simonds amb *This Tortured Earth* (Aquesta terra torturada), de 1943, una personificació de la terra com un ésser marcat per cicatrius i capaç de sentir.

Arrossegant la mateixa identificació molt més enllà de la figuració, l’ambició central de l’expressionista abstracte Clyfford Still evidenciava paral·lelismes similars a les estratègies de Simonds. Les pintures de Still fonen una aura geològica amb l’animisme. Els seus camps pictòrics tàctils treballats amb masses semblants a penya-segats, esquerdes i formes sortints semblen, com les valls esculturals i les vistes muntanyoses de Simonds, estar vives amb energies internes. Les paraules de Still també prefiguren de manera inconscient, encara que en termes melodramàtics més que mordaços i melangiosos, la implicació d’aquest últim amb les dualitats del declivi i el creixement: “Com ell mateix [Still] ha expressat, els seus quadres són ‘de la terra, dels condemnats i d’allò recreat.’”¹⁷ De manera semblant, s’obté una simetria fortuïta, encara que possiblement significativa, entre la paleta característica de Still, amb colors terrossos, i la gamma de tons grisos de Simonds, del gris i des dels ocres groguencs fins al rosa i el roig ferrós. Tampoc no és difícil discernir una consonància entre la famosa constatació que va realitzar Still el 1948 sobre que les seues configuracions eren “formes vives que sorgeixen de la terra”, i el poètic epítet de Simonds sobre la seua exposició *House of Plants and Rocks* (1984): “Són llocs vius.”¹⁸

A pesar del que s’ha dit abans, no hem d’interpretar que Hogue, Noguchi o Still van influir en Simonds. Aquesta no és la qüestió, al contrari, el motiu principal que hi ha darrere d’aquestes afinitats potencials és el paper del mite exercit en el modernisme. En proporció directa al grau en què els artistes consideren el món modern com un erm d’alguna manera espiritual, no utòpic, tecnòcrata i fragmentat, han hagut de recórrer a mitologies per compensar. En resum, les ficcions sobre la terra regeneradora i les eres passades que equilibren les suposades forces destructives del capitalisme contemporani. El *locus classicus* d’aquesta tendència –que pot esdevenir feixista conservadora o llibertària progressista, segons el tarannà individual de l’artista– era, naturalment, *Terra erma* (1922) de T.S. Eliot. El poema d’Eliot està basat en mites que havien estat analitzats per l’anomenada Cambridge School de antropologia, el punt de partida de la qual va ser l’enciclopèdica *Golden Bough* de Sir James Frazer i la seua teoria que la construcció de mites (i el seu canvi gradual de les pràctiques rituals a les artístiques) es deriva de la independència bàsica que té l’ésser humà de la fertilitat de la terra.¹⁹

Seria senzill comparar els famosos versos d’Eliot sobre la caiguda de les civilitzacions imperials

“Qui són aquestes hordes encaputxades pul·lulant
per planures sense fi, ensopegant en terra esquerpada

cercada només pel llis horitzó
què és aquesta ciutat sobre les muntanyes
que s’esquerda i es reforma i esclata en l’aire violeta
torres que cauen”²⁰

amb les *Wilted Towers* de Simonds i el seu poble llegendari que representen les seues pròpies migracions o sistemes sobre la faç de la terra. Però utilitzar la narrativa d’Eliot com una plantilla per a les faules de Simonds és un aparellament tan dolent com, per exemple, afirmar que *Wilted Towers* podria prefigurar el destí de les Torres Bessones del World Trade Center l’11 de setembre. Assumir aquestes generalitzacions és comparable a argumentar coses com per exemple “tot el que puja, baixa...” En comptes d’això, la consumada destresa de Simonds consisteix a integrar un regne de mite arcaic amb alguns principis sorprenentment centrals per a la tradició humanista occidental (encara que els seus significats primaris no són de cap manera exclusius d’Occident) i afilar-los amb caire existencial i de tensions psicològiques.

Podem trobar una espècie de pista a la síntesi de Simonds en Eliot. Al final de *Terra erma*, l’antídot per al trencament de la vida que el poema ha traçat depén, paradoxalment, de l’acceptació de la dissolució com una part integrant del procés del temps: “Aquests fragments els he recolzat sobre les meues ruïnes.”²¹ Els fragments es converteixen en reparació davant la fragmentació. En poemes posteriors d’Eliot, com *Quatre quartets*, la reconstitució del jo depén menys d’imposar mites antics en l’existència moderna que de reconèixer que l’ésser i el temps –passat, present i futur– són una unitat psicològica. D’ací, potser, alguns títols de Simonds com *Here, Then, Now, There* (Ací, aleshores, ara, allà), de 1989?

Quan Simonds va escriure una vegada sobre una civilització imaginària per a la qual “el temps esdevenia un continu” sembla haver articulat un sentit de fluix còsmic similar al que va induir Eliot a introduir els seus *Quatre quartets* amb dos fragments d’Heràclit.²² Així mateix, conec millors finestres a les fantasies de Simonds que juguen amb el pas del temps –construir, multiplicar i esborrar móns– amb la profunda absorció imaginativa que mostren els xiquets en els seus jocs de simulació (com construir castells d’arena o portar la casa) que l’adagi d’Heràclit: “el temps és un joc al qual els xiquets juguen bellament.” De fet, Simonds va observar sobre la seua pròpia pràctica: “És una espècie de joc de xiquets.”²³ La clau és que els xiquets, pobles arcaics o “primitius”, els bojós i les ments molt sàvies que han buscat, a través de les eres, comprendre la realitat com un tot solen compartir un tret en comú. Són construccions de cosmos.”²⁴

Per tant, un clar senyal de la riquesa expressiva de l’art de Simonds és la facilitat amb què aconsegueix conjuminar cosmologies d’ascendència que d’altra manera són molt diverses –antiga, Renaixement i moderna–. En aquestes cosmologies hi ha subjacent una fe de caràcter quasi arquetípic en la centralitat del cos a aquests sistemes. Daniel Abadie resumeix bé aquest principi quan escriu que “situar un cos entre allò infinitament gran i allò infinitament petit és, per a Simonds, molt més que accions senzilles: es tracta d’un programa de pensament i la seua obra intenta col·locar-lo en un context i comprendre el que hi ha en joc.”²⁵

Simonds ha tocat incessants i enginyoses variacions sobre el principi del cos com a centre. Al començament, l’artista (segons les seues pròpies paraules) es va transformar en una casa quan es va posar argila i

diminutes estructures de maons en el tors a *Landscape<->Body<->Dwelling* (Paisatge<->Cos<->Habitacle), de 1970. Més endavant, el propi pla del terra de les diverses sèries de 1978 –els “jardins rituals”, les “torres rituals” i els “cercles i torres en creixement”– es transforma en un estat somàtic, ple de bonys i obertures i organitzat al voltant d’uns marcadors centrals o epicentres. A *Dwelling (Mural)* (Habitacle [Mural]), de 1982, aquest lloc sembla un òrgan intern o una membrana reclinada al mig d’una esquerda troglodítica. Al final és possible que les parts del cos desapareguen; en comptes d’això, però, estan registrades de forma metonímica pel gest (*Smear* [Taca]) o el-lipsi (per què criden els dos caps de *I, Thou* [Jo, tu] si no és per un cos que els dos puguen compartir?). Aquests múltiples enfocaments d’una única equació inclouen amb habilitat almenys tres tradicions cosmològiques diferents.

Les associacions remogudes pels paisatges esmentats de 1978 es remunten més arrere en el passat. Com el petit del seu predecessor de l’any anterior, *Temenos*, podria apuntar, ací ens enfrontem a una dramaturgia que jo consideraria rarament reminiscent de l’àmbit de la Cambridge School de antropologia. Concretament, *Themis* (1912), de Jane Harrison, penetra en una era de religió grega antiga que Simonds quasi podria haver esculpit. A *Themis*, la terra és animista, harmonitzada amb els ritmes de la procreació i l’esterilitat i representada per objectes de culte com l’*omphalos*. Sostingut de manera que estiga situat al centre del món, l’*omphalos* es transforma, dins la saviesa ritual, d’una pedra sagrada en un melic (el seu significat literal), un fal·lus, un monticle de pedra i un símbol de la mare terra Gaia.²⁷ Un con, l’*omphalos*, pràcticament imita les formes de les “torres rituals” de Simonds de 1978. *Themis* també examina un panorama arqueològic en el qual els fragments guarden secrets d’un passat remot.

En segon lloc, un precursor de Simonds menys arcaic, encara que igual de pertinent, és la visió filosòfica antropocèntrica que va sorgir al Renaixement. El resum, esmentat anteriorment, que fa Abadie de la intenció de Simonds no és predit en cap altre lloc amb més detalls rellevants que quan Déu es dirigeix a Adam en l’*Oració sobre la dignitat de l’home* (1478) de l’humanista italià Pico della Mirandola: “T’hem confiat, defineix per tu mateix els traços de la teua pròpia naturalesa. T’he posat al centre del món perquè pugues contemplar el que hi ha. No t’hem creat ni celest ni terrestre, ni mortal ni immortal, perquè tu mateix, lliurement, com si fores un bon pintor o un hàbil escultor, hi plasmes la teua pròpia imatge tal com vulgues. Podràs degenerar en coses inferiors, que són divines.”²⁸

Aquest panegíric concorda amb el famós dibuix de Leonardo l’*Home de Vitruvi* (c. 1492), els braços i cames estesos del qual demarquen proporcions ideals que uneixen el cos amb l’univers. Les implicacions d’aquesta harmonia seguien vives al principi del segle XX, quan Geoffrey Scott va escriure *L’arquitectura de l’humanisme*.

La tesi de Scott sostenia que l’edifici i el cos eren inseparables: l’arquitectura està influïda per la lògica orgànica dels nostres membres, simetria, massa, pes, dinamisme, etc. Si aquesta teoria d’empatia era el fonament de la tradició clàssica de l’arquitectura, tampoc no s’allunya del continu entre la natura i l’anatomia, la carn i la roca, que postula Simonds i al qual, no obstant, la seua obra confereix aquestes noves peculiaritats. Així com l’artista explica que el seu repte és “com mantenir la part natural en l’arquitectura, com fer que un esdeveniment natural passe a ser arquitectura”, de la mateixa manera el pilar d’aquesta dialèctica es va poder originar en

Scott i les seues fonts en confessar que “Vasari estava més a prop de la veritat quan va dir en lloança d’un edifici que no semblava construït, sinó nascut —*non murato ma veramente nato*—.”²⁹

En aquest sentit, John Beardsley realitza una oportuna invocació del gènere clàssic-renaixentista d’allò grotesc per il·luminar els híbrids dels elements de plantes, animals i éssers humans de Simonds durant la dècada dels anys noranta.³⁰ De la intuïció de Beardsley sorgeix altra interferència. Alguns estudiosos recents, en especial George Hersey, argumenten que els orígens remots de l’arquitectura clàssica i el seu ornament eren uns acoblaments rituals que combinaven objectes reals dels regnes animal, vegetal, mineral i humà —plantes, caps decapitats, etc.— en adorns de pals de fusta i esteles de pedra com a motius màgics o votius.³¹ Si les hipòtesis foren correctes, afegirien més crèdit a una lectura de l’obra de Simonds com un cas especial de classicisme —el classicisme redefinit de manera primordial, per dir-ho així—.

Tanmateix, el classicisme no pot reclamar ni el més mínim monopoli sobre els sistemes centrats en el cos. El fet que algunes escenes de Simonds troben les seues rèpliques més pròximes en les granges dogon de Mali no és inaudit, ja que aquest estil, gens clàssic, propi d’Àfrica, encara té un profund fonament que sens dubte atreïa Simonds: el dogon veu la casa com un espill antropomòrfic del cosmos.³² El salt de la cosmologia dogon a la modernitat, és tan gran com per pretendre que el domini de Simonds el puga abastar? Cézanne ens en proporciona la resposta. En una composició com *Grande baigneuse* (Gran banyista) (1885-87), el melic de la figura ocupa quasi el centre exacte, i al seu voltant la gran xarxa de pintura de Cézanne es desplega en facetes soldades com si foren plaques tectòniques. Si una figura viva poguera materialitzar-se en un dels terrenys rituals de Simonds —tal com fa l’artista a *Birth*— crec que seria un descendent del banyista intemporal de Cézanne, modelat a partir de tons marrons que pertanyen a l’àmbit de la terra.

La perspectiva de Simonds és, per tant, més proteica del que sembla a primera vista. Extrau superfícies de contacte amb una gamma de preceptes arcaics, primitius, clàssics, renaixentistes humanistes i moderns —independentment de si són intencionats o una mera conseqüència de la seua oberta expressivitat—. En contrast, els seus temes centrals són tan cohesionadors —el cos, l’habitable, el món, l’espai i el temps— que han provocat probablement que els comentaristes es perden els evidents paral·lelismes amb Martin Heidegger.³³ Tot parafrasejant Heidegger (vegeu l’epítet a aquest assaig), el crític Arthur Danto apunta: “Habitar, quan no en realitat la condició humana, implica que la casa és més un sentit que un mitjà. Quant als altres objectes [...] la casa connecta, en un tot únic i complicat, tant aspectes de la nostra difícil naturalesa metafísica com l’esperit i el cos.”³⁴ Passem a Simonds: “M’interessa el punt en el qual una casa passa a ser part del comportament conscient, un reflex de la ment del propietari davant una simple closca o un niu.”³⁵ De *Birth a Touch*, trenta anys després, el projecte de Simonds no és res si no està pròxim a les meditacions d’Heidegger sobre l’habitable com a metàfora de ser-al-món.³⁶ De manera notòria, Heidegger també va proclamar que la “falta de llar s’està convertint en el destí del món.”³⁷ Edificis buits, races extingides i habitacles torçuts des de les arrels (les torres desarrelades visceralment de *Dwelling* [1991] instal·lades a la Galerie Baudoin Lebon de París) són l’analogia de Simonds a aquesta alienació. El seu èmfasi en el pensament també és

característic d’Heidegger: “M’interessa molt més el meu pensament que les meues coses. Les coses són exploracions del que pense.”³⁸

La conjunció de la ment i la matèria anticipa la meua conclusió. D’Heràclit a Freud, passant per Heidegger i més enllà (Sartre és un successor natural en la seua genealogia), els secrets guardats en els racons de la ment han estat combinats amb l’ansietat humana de desbullar secrets majors, preeminentment el del cosmos. Un historiador de la ciència expressa de manera succinta l’encant d’aquest enigma: “la cosmologia té l’habilitat d’atrapar-nos a un nivell profund i visceral perquè l’enteniment sobre com van començar les coses sembla —almenys per a alguns— el més a prop que estarem mai d’entendre per què van començar les coses.”³⁹ Per a Simonds, aquest gran “perquè” és inconscient: “Des del punt de vista dels organismes en el temps relatiu al medi, les forces de la vida no són conscients.”⁴⁰ En altres paraules: “les coses guarden els seus secrets.”⁴¹

El sorprenent canvi en la producció de Simonds vers el 1990 correspon al seu escrutini dels secrets de les coses. Des d’un punt de vista personal, un trauma subconscient respecte al seu pare va influir en la direcció d’aquestes noves orientacions.⁴² En un front més ampli, com més a prop estiga la substància d’existència examinada, més conscients ens tornem del seu potencial per a l’entropia, la degradació i la transmutació. Un exemple artístic anterior d’aquest fenomen serà suficient. Max Ernst, en els seus *Forests* (Bosc), va idear un punt de vista que, com sol ocórrer amb els de Simonds, entrellaça allò molt distant (els discos solars) amb allò molt pròxim (la infraestructura del bosc). El resultat és un horror al buit obsessionat amb la materialitat conforme la tècnica del *grattage* d’Ernst erosiona les diferències entre les forces animals, vegetals i minerals.⁴³ Coexisteix un ordre major amb les minúcies de la degradació progressiva.

Midas Dekkers observa en el seu estudi sobre la metafísica de la degradació, *The Way of all Flesh*, que aquest predicament repulsiu i ostensible constitueix de fet un esglau vital en l’escala de l’existència. Mentre que el disseny grandios —d’edificis, cossos i providència— pot semblar immutable, els organismes més petits estan sempre, *sub specie aeternitatis*, rossegant les seues vores.⁴⁴ L’horror pot ser el contracorrent de l’elevació. Encara que la reducció de l’energia mental a marques gestuals en la peça torçada *Head* (1991) —a meitat de camí entre la sàtira i l’escatologia— ens pot remetre als degoteigs en blanc i negre de Pollock, on taques sense forma floreixen en trets recognoscibles, les últimes creacions de Simonds traspuen l’estranya volatilitat de la geometria fractal: un equilibri momentani entre el desordre a l’atzar i una espècie de complot secret tel·lúric. *Wall Dwelling* (Habitable de mur), de 1999, i altres mirades escultòriques errants similars comprimeixen les emocions de la ment en fragments rígids que es descargolen a través del temps i, finalment, de la nostra pròpia consciència.

“Oh, la ment, la ment enclou profunds penya-segats on perdre’ns, Aterridors, abismals, cap home no els pot abastar. Potser els mensypree Qui mai no s’hi ha acostat per mirar. Tampoc no és suficient el nostre fugaç afany Per contemplar per llarga estona aquests insondables precipicis.”⁴⁵

NOTES

- Heràclit: *Fragments. The Collected Wisdom of Heraclitus*. Viking, Nova York 2001, p. 51.
- Eliot, T.S.: “The Waste Land”, dins *Collected Poems: 1909-1962*. Faber and Faber, Londres 1963, p. 79.
- Heidegger, M.: “Building, Dwelling, Thinking”, dins *Basic Writings*. Harper Collins, San Francisco 1977, p. 335.
- Nombrosos exemples possibles inclouen pintors com Thomas Moran, Marsden Hartley i Georgia O’Keefe, el novel·lista D.H. Lawrence, el director de cine John Ford, l’historiador d’arquitectura Reyner Banham i fins i tot el compositor Olivier Messiaen (en la seua composició simfònica de 1974 *Des canyons aux étoiles*).
- L’extrema naturalesa plana de la composició fotogràfica també prediu en un eix vertical l’aspecte cartogràfic (horitzontal) —l’aspecte de figura plana— que utilitza Simonds.
- Simonds assenyalava que només hi ha una escala en la seua obra: “l’escala de la meua visió”, citat a Neff, J.H.: “Charles Simonds’s Engendered Places: Towards a Biology of Architecture”, dins *Charles Simonds*. Museum of Contemporary Art, Chicago 1981, p. 12. Efectivament, la seua imaginativa “visió” es troba a cavall entre allò macrocòsmic i allò microcòsmic.
- Poden haver certes semblances distants entre aquests conceptes i els dels grups Archigram i Archizoom, així com altres fantasiosos arquitectònics dels anys setanta.
- De Tocqueville, A.: *De la Démocracie en Amérique* (1835), tom 2, part. 1, cap. 17. Citat a *Cosmos*. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1999, p. 92.
- Nye, D.: *American Technological Sublime*. MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1994.
- Confronteu Jencks, Ch.: *Modern Movements in Architecture*. Penguin, Londres 1973, p. 105. “Per tal de comprendre la sorprenent rellevància que aquesta creença platònica en els Universals adquireix en l’obra de Mies, cal recordar que Plató va col·locar a l’entrada de la seua acadèmia una inscripció que ben bé podria tenir Mies en totes les seues entrades: ‘Ningú que no sàpia Geometria pot entrar a ma casa’.”
- Lippard, L.: “Microcosm to Macrocosm, Fantasy World to Real World”. *Artforum*, núm. 6, Nova York 1974, pp. 36-39.
- Gordon, L. - Gordon, A.: “1970”, dins *American Chronicle: Year by Year through the Twentieth Century*. Yale University Press, New Haven/Londres 1999, p. 665.
- També es troba incidentalment entre les primeres figures que van avançar la febre contemporània de l’art concebut com un àmbit similar a una joguina (per exemple *Hell* de Jake i Dinos Chapman [1999-2000]).
- Neff, J.H.: *op. cit.*, p. 23.
- Gilmore, M.T.: *Early American Literature: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1980.
- Handlin, D.P.: *American Architecture*. Thames and Hudson, Londres 1985. p. 9.
- Citat per Mark Rothko (1946) a Anfam, D.: “Clifford Still’s Art: Between the Quick and the Dead”, dins *Clifford Still: Paintings 1944-1960*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 2001, p. 44.

- 18 Anfam, D.: *op. cit.*, p. 38; Simonds, Ch.: *House Plants and Rocks*. Leo Castelli Gallery, Nova York, 1984.
- 19 No és casualitat que el tema de Still al principi al·ludira a les mitologies de Cambridge School.
- 20 Eliot, T.S.: *op. cit.*, p. 77.
- 21 Vegeu nota 2.
- 22 Simonds, Ch.: *Three Peoples*. Samanedizione, Gènova 1975.
- 23 Castle, T.: “Charles Simonds: The New Adam”. *Art in America*, núm. 2, Nova York, 1983, pp. 102-03. Un estat ideològic intermedi entre Heràclit i Simonds té lloc en Nietzsche, per a qui el xiquet representa la innocència de l’esdevenir (com en la primera paràbola de Zaratustra). De fet, Nietzsche va agafar el trop d’Heràclit.
- 24 Per exemple, l’artista Alfred Jensen era un altre prototipus de fabricant de cosmos que compartia la preocupació de Simonds pels pobles, edificis i rituals antics, sistemes de creences, mites de creació i pautes cícliques. Vegeu *Alfred Jensen: Concordance*. Dia Center for the Arts, Nova York 2003.
- 25 Abadie, D.: “Les constructions de l’esprit”, dins *Charles Simonds*. Galerie nationale du Jeu de Paume, París, 1994, p. 14.
- 26 Un ressò, sens dubte tan inconscient com clar, de la rocosa caverna-amb-vagina de Gustave Courbet en les seues representacions del riu Loue. Un històric tòpic de l’art els vincula als autèntics òrgans sexuals femenins de l’*Origen del món* de Courbet (1866).
- 27 Harrison, J.E.: *A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Merlin Press, Londres 1977 (= 1912), pp. 364-444. De forma fascinant, Harrison argumenta que *Themis* significaria finalment idees abstractes com l’ordre social i la justícia (“el que s’ha de fer”). Convenientment, Simonds va titular una escultura de 1981 *Justice* (Justícia).
- 28 Citat a Turner, A. Richard: *Inventing Leonard*. University of California Press, Berkeley 1992, p. 157.
- 29 Beardsley, J.: “Charles Simonds: Inhabiting Clay”. *American Ceramics*, octubre-novembre 1994; Geoffrey, J.S.: *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. W.W. Norton, Nova York 1974 (= 1914), p. 164. Noteu especialment la conclusió a què arriba Scott (p. 177): “El centre d’aquesta arquitectura era el cos humà; el seu mètode de transcriure en la pedra els estats favorables del cos [...]”
- 30 Beardsley, J.: “Hybrid Dreams”. *Art in America*, núm. 83, Nova York, 1995, pp. 92-97.
- 31 Hersey, G.: *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1988. Si acceptem els orígens dels motius arquitectònics en acoblaments demoníacs (tant segons Harrison com Hersey) ens ajudarà a explicar els *daimones* (dimonis) que es materialitzen en *Priapus* (1984) i *Head (Mural)* (1991) similar a Pan.
- 32 Vegeu Oliver, P.: *Dwellings*. Phaidon Press, Londres/Nova York 2003, pp. 180-82.
- 33 Naturalment, ací omet expressament en la comparació les espantoses simpaties polítiques que Heidegger professava pel nazisme.
- 34 Danto, A.C.: “Abide/Abode”, dins *Housing: Symbol, Structure, Site*. Cooper-Hewitt Museum, Nova York, 1990, p. 8.

35 Celant, G.: “L’anthropomorphisme de Charles Simonds”, a Abadie, D.: *op. cit.*, p. 24. Confronteu també: “En realitat estic construint un petit món meu, tot permetent que una part de mi faça un lloc on puga estar” (Lippard, L.: *op. cit.*, p. 39).

36 I també un pressentiment, entre altres paradigmes coetanis d’avantguarda, de *House* (1993) de Rachel Whiteread.

37 Heidegger, M.: “Letter on Humanism” (1947), a Heidegger: *op. cit.*, p. 219. Així mateix, Heidegger recalca la fragilitat i transitorietat de la nostra casa en la terra.

38 Celant: *op. cit.*, p. 21.

39 Greene, B.: “Their Extravagant Smallness”, a Danielson, D.R.: *The Book of the Cosmos: Imagining the Universe from Heraclitus to Hawking*. Perseus Publishing, Cambridge (Massachusetts) 2000, p. 508.

40 Citat a Castle, T.: *op. cit.*, p. 98.

41 Heràclit: *op. cit.*, p. 9. Heidegger triangula la noció: “La terra és el lloc de l’amagatall, d’habitació santificada” (segons Steiner, G.: *Heidegger*. Fontana/Collins, Glasgow 1978, p. 129).

42 Beardsley, J.: “Hybrid Dreams”. *Art in America*, núm. 83, Nova York, 1995, p. 95.

43 Simonds, Ch.: *Three Peoples*. Samanedizione, Gènova 1975. “El passat formava una gran xarxa pel la qual viatjaven les seues vides o era com un bosc obscur en el qual hi havia molts camins.”

44 Dekkers, M.: *The Way of All Flesh: A Celebration of Decay*. Harvill Press, Londres 2000.

45 Hopkins, G.M.: “No worst, there is none” [c. 1885].

David Anfam és crític i historiador d’art, encarregat de les edicions de Phaidon Press Ltd. i col·laborador assidu del *Burlington Magazine*; entre els seus nombrosos llibres, cal esmentar-ne *Abstract Expressionism* (Thames & Hudson, 1990), *Franz Kline: Black & White, 1950-1961* (Menil Collection, 1994), *Clyfford Still: Paintings, 1944-1960* (Hirshhorn Museum, 2001) i *Arshile Gorky: Portraits* (Gagosian Gallery, 2002). El seu *Mark Rothko: The Works on Canvas - A Catalogue Raisonné* (Yale University Press, 1998) va ser guardonat amb el George Memorial Award (1998) i amb el premi Mitchell (2000). La seua publicació més recent, en col·laboració, és *Alfred Jensen: Concordance* (DIA Center for the Arts, 2003).

CRACKING

Lucy Lippard

Des d’aquesta cova. Per damunt d’aquest turó. A través d’aquesta vall. La gent va arribar per ací. Quan hi van arribar? Aleshores, quan hi arriben? Ara. Aquests dos. Un que mirava a l’est i l’altre a l’oest. Un que no volia cavar prou profund. L’altre, que volia cavar massa profund.

19 de març: La meua primera impressió va ser la d’un espai polsegós, llunyà i intacte. Roig, un roig viu, estèril, que repel·leix el verd. La terra que roda ací, allà retorçada en un con o monticle, pressionada ací sobre si mateixa i deixant una obertura extensa, un sec i esquerdat llit de llac, rastres de la geometria, o elevant-se en una carena muntanyosa que mai sembla pròxima.

Mentre recorria amb els meus ulls, dintre meu, un delicat, polsegós verd es va fer present –era més aviat molsa que herba, no cobria els monticles rojos i les planures, sinó que els motejava, com els núvols passatgers que fan ombres sobre la terra en un dia assolellat–. És tan llunyà o tan pròxim que requereix un focus especial, una lent desconeguda?

Intenta recordar que la majoria de les evidències s’han esvaït. Tot el que trobarem és allò casualment durador. Estem treballant amb ossos nus. Treballant en un buit. És la nostra responsabilitat no avançar–nos mai als fets.

Al contrari. La nostra responsabilitat és donar vida als fets, proporcionar carn als ossos, encaixar els fragments, transcendir constantment els fets, expandir amb les nostres vides allò que ha quedat. Però jo, això, encara no ho sé.

20 de març: Sóc acusada de ser una colonialista. L’arqueologia hauria de ser el contrari a la colonització. Hauria de ser el procés de ressemar, de restaurar a la vida els mites i els valors d’una societat perduda, abans de sufocar-los amb la nostra civilització. Però potser ens escapem alguna vegada d’allò nostre? X veu el passat com una cosa immadura i subdesenvolupada en comparació amb els “avenços” actuals. Jo veig el passat com un mitjà de comprendre per què la nostra societat *no* progressa. Potser la veritat es troba en els intersticis, però a X li avergonyeix l’especulació i prefereix mirar a un altre costat quan toque el punt feble. En comptes de fer mundans els misteris, en comptes d’emprar aquesta limitació per reforçar la nostra pròpia mitologia greument limitada, no hauríem d’utilitzar-la per revelar coses? Per estimular les nostres imaginacions sobre el futur?

És un paisatge estranyament sense vida, excepte per les papallones. Vènen en eixams al capvespre, blaves i violetes i blanques i color de jade, i tots els colors fabulosos que ací han estat omesos. Semblen que succionen la vida de les petites flors calentes que s’estenen des de les esquerdes a les roques i revesteixen les rases arenoses. Encara que les flors es tanquen al final del dia, tot just quan podrien atraure humitat, s’obriran de nou amb el frec de les ales d’una papallona i romandrà oberta després del contacte, i així, en efecte, podran absorbir una mica de rosada. Aquelles que no són visitades, visiblement es marceixen mentre el sol davalla darrere la muntanya. Les papallones viuen en les coves, aquests forats punxeguts a les roques on la gent una vegada també va viure. L’últim que veiem en una nit sense lluna és una fina estela fantasmagòrica que es perd entre les zones més fosques.

Ací no hi ha serps.

21 de març: Els reconeixements s’han completat, les llargues, llargues, caminades sobre cada centímetre d’aquest terreny dur, però íntim, arriben tristament al seu final. Avui comencem a cavar, amb interrupcions a causa de les ocasionals tempestes de pols. Al seu dia, el clima devia ser ben diferent, ja que hi hem trobat una capa de vegetació exuberant encara humida, aparentment recollida i emprada

com a capa en els ciments d’aquesta estructura que hem trobat i que encara no sabem què és –per assumptes simbòlics més que funcionals?–.

Sembla que ací ha tingut lloc alguna classe de ritual. Mira, el terreny està com desordenat i remenat i trepitjat, com si hi hagueren ballat danses sobre la terra humida. I aquesta avinguda –allà– que condueix cap al turó...

Disbarats. Açò només és el camí cap al pou. I la teua “pista de ball” –perquè ací era on trillaven el blat–. I aquesta estructura..., sens dubte barraques.

Una casa, almenys.

Els terraplens són clarament corrals d’animals.

Generacions de mà d’obra, més d’un milió d’hores humanes per construir un corral per als animals? On deixaven els animals mentrestant?

Aquesta vegetació són escombraries. La torre forma part d’un sistema de defenses militars.

Una talaia amb un sol costat, sense vista a l’altra part? Escombraries? Aquests fils entrelaçats que ixen d’un nus central? No! Els estàs privant de les seues vides reals.

22 de març: Les senderes, els matisos, comencen a emergir. Açò no és un paisatge àrid i menyspreat, sinó una col·laboració amb les arrels, més arrelada en el passat del que ens atreviríem a considerar. Una col·laboració nascuda de si mateixa i que continua avui dia. Una col·laboració de la qual, de sobte, forme part. La gent hi ha sorgit, ha estat nodrida per ella, ha adorat i ha alterat gradualment i respectuosament cada centímetre d’aquests contorns rojos. Qui? Quina gent? Per què?

Deu ser primavera. Hi ha més llum sobre el nostre treball. Escolte un batec subterrani i fem un contacte prematur amb els brots verds entre els maons enterrats.

25 de març: X insisteix en el fet que el que hi hem trobat és un camí, però no pot donar explicació a l’estructura de dos nivells, a les tanques –resumint, a les *habitacions* que formen el camí–.

26 de març: Avui el nostre “habitable camí” es bifurca cap a l’est i cap a l’oest després d’un revolt tancat en la seua sendera directa encara que serpentejant. Ací i allà, als costats, hi ha canvis inexplicables en el paisatge –grups de fites de pedres amuntegades, turons descantellats i curiosos cons erosionats, amb cims esquerdat, alguns envoltats per cercles de pedres, uns altres per una àrea triangular pavimentada–. X encara espera trobar un “palau” al final d’aquest “camí regi”. Diu que les àrees compartimentades foren parades de mercat. Jo dubte molt que això fóra així. Som conduïts en un viatge a través del terreny, i no és un viatge jeràrquic, no és un viatge cap amunt, sinó cap a fora.

28 de març: La nit anterior, mentre passejava a la llum de la lluna entre els murs ensorrats que hem desenterrat, vaig tenir l’extraordinària sensació d’un intent de comunicació. Com els principis d’un somni dins una densa broma. No puc descriure absolutament res sobre aquesta sensació. Les barreres es troben en la meua ment. Alguna cosa de gran valor s’amaga ací.

31 de març: El ramal de l’est simplement s’ha interromput. O més ben dit, ha davallat cap a l’interior de la terra al costat de tres petits

ziggurats truncats, a sota dels quals trobem dipòsits de carbó i una curiosa col·lecció de fragments de peces de fang amb breus inscripcions. No són fragments d’alguna cosa trencada, sinó d’alguna cosa per unir. Un és de forma triangular, amb el dibuix que ix fora de l’apex. Un altre, trobat sota la torre més gran, és quasi quadrat i està en blanc. Un altre, rodó, té un únic pictograma –una forma ovalada semblant a una llavor– al centre. Uns altres són petites facetes, comes i signes d’exclamació de cantells punxeguts, polígons als quals els falten cantons, retrats, arracades, espirals, cercles superposats; maons amb els quals construir un vocabulari. Al voltant dels ziggurats hi ha un camp de serps en posició vertical –vull dir estagues– clavades ben profundament en la terra. Les estagues apareixen mentre l’habitable camí desapareix. Tornarem a la bifurcació demà per començar a treballar en el ramal oest.

14 d’abril: He somniat que caminava al llarg d’un camí pavimentat amb maons. Vaig començar sola i després s’uniren figures indefinides que vaig reconèixer com la meua família. Després del que va semblar un temps molt llarg, mesos potser, o fins i tot anys, vam veure un altre grup petit que es dirigia a nosaltres, procedent de la muntanya, i ens vam unir. El somni continua d’aquesta manera durant un temps que va semblar interminable. No va passar res. Vam passar monticles i cims de turons crespats i torres i patis i ruïnes que semblaven versions exagerades i quasi de malson de les formes de la terra en aquest lloc. Individus i grups d’individus s’afegien a la processó, l’abandonaven o s’hi agrupaven de manera diferent, i així formàvem un nombre d’unitats en canvi constant, fluïnt cap endavant i per moments estenenent-nos, com si fórem cèl·lules en algun organisme desconegut. Els nostres moviments semblaven predeterminats, però de cap manera antinaturals. Jo no era conscient de mi mateixa excepte com a part d’aquest tot. Aquest tot, el qual m’envoltava amb una calidesa corporal, tenia una història per contar. Però no em va ser contada o no puc recordar quin era el missatge.

18 d’abril: Alguns d’aquests interminables turons ondulats són de fabricació humana. Per què construir més turons en una zona tan montuosa?

Hi ha una inquietant aura d’eternitat sobre aquest lloc. I alhora una sensació quasi frenètica de compressió. Les nostres excavacions no *donen* el tipus d’estrat que esperàvem. És com si els eons s’hagueren comprimit en anys, ontogènia i filogènia barrejades.

Explicaria això aquesta necessitat d’introduir línies noves, amb rectitud, a través de ruïnes més benèvols del passat que després va desenvolupar els punts de vista i va enterrar el futur? Explicaria això aquesta passió per construir, abandonar, rehabitar, com si intentaren repetir totes les formes naturals conegudes en el seu lapse de vida?

Oh! L’angúnia de ser incapaç de comunicar, de sentir sense saber. M’he assegut ací i tamise la pols roja a través dels meus dits i la bufes sobre la pàgina. Hem convertit la naturalesa en clixés, en contes de fades, i finalment en un Gran Misteri, i així hem arribat a un punt en què veiem millor amb instruments i lents de càmera que amb els nostres propis cossos.

21 d’abril: Deambulant avui per uns dels nostres camins més aviat fortuïts que intencionats, cap al campament, entre els estreps de la muntanya, just a dalt, però invisible des de l’extrem del camí recte i ple de torres, vam entreveure l’entrada a una caverna natural. Només

la vam entreveure, ja que està amagada darrere de dos turons en forma de cúpula. Els rastres més tènues d’una sendera pavimentada amb pedres arrodonides per l’aigua conduïen costera amunt. Vam girar cua.

27 d’abril: La nit passada vaig somniar que em trobava dempeus a la pedrera sota la muntanya. Mentre hi observava, els blocs de granit de dalt se’n separaven, i a les esquerdes profundes van aparèixer centenars de diminutes cases de teulades planes i una xarxa de camins que conduïen, entre els cingles, cap a recintes circulars i arrodonits turons de maó i estranyes moles tumescents i horts de fruiters d’arbres morts. Després caminava per aquestes senderes. Vaig arribar a la boca en arc d’una cova que semblava conduir a l’interior de la muntanya. Sense por, hi vaig entrar i vaig continuar, i em vaig unir a una llarga processó –aquest mateix cos que ara envaïa tan persistentment tots els meus somnis–. Al final del túnel es va obrir una gegantesca vall en forma de bol, fàrcida de focs a través dels quals la processó caminava i saltava i botava. Ningú no es cremava. Cada foc es reflectia en un ondulant cel blau verdós; era com si ballàrem sota l’aigua, o entre dues capes d’un element que no era ni terra ni aire ni aigua, sinó els tres combinats.

Les energies invisibles de l’univers s’unien en un anell i formaven una serp, una espiral des de la qual explotava l’aigua. Després, la serp s’estirava tan llarga com era i buscava les direccions oposades, i així van nàixer els horitzons. Després va introduir la ferma i voluminosa part bategant de si mateixa dins la càlida i humida part oberta de si mateixa i els cicles van començar. El nostre déu és una deessa i la nostra deessa és un déu. La primera descendència fou la mare terra. Bullint d’impaciència, va empènyer cap amunt, des de baix, la seua massa il·limitada de fang, un home marró, el seu fill i la seua amant, qui, com sa mare, tenia ossos de roca i carn de terra i sang de rierols i pèl de coses que creixen de la terra. En l’èxtasi del naixement, que va ser a més el seu primer apariament, el fill es va agitar, es va rebolcar, es va retòrcer i es va cargolar amb el gran cos suau de sa mare. Monuments a aquest gran esdeveniment romanen en tots els turons i coves i valls on avui vivim.

Què? Qui hi ha? Torna! Per què açò no és un somni?

1 de maig: Hem descobert un camp de fites de pedres amuntegades aparentment rituals –en forma de cons, delicadament construïts de pedra, com els murs de les construccions–. Estan situades en un sortint sobre el llit del riu, prop del barranc o hi havia les grans cascades. Algunes són immenses i algunes tenen a penes uns pocs centímetres d’alçària. X diu que la diferència de dimensió té a veure amb la importància de la gent que hi ha enterrada. Les altes són per a reis i les petites per a dones i xiquets. El fet de no haver trobat enterraments ell ho atribueix als lladres de tombes i a l’alt contingut àcid del sòl. Jo ho qüestione, això. No podrien ser un tribut a la igualtat de grans i petits? Un recordatori de com el temps erosiona les construccions més grans i com, simultàniament, les llavors més petites creixen?

Cap de nosaltres no ha esmentat el forat, la caverna a la muntanya. Potser és que no l’hem vist.

Ací no hi ha dimensió correcta. Semblen bessons. M’arronse i m’estire mentre continuem treballant. Algunes vegades la petitesa és intimitat, penetrable, i algunes vegades és amenaçadora en la seua insistent distància. L’interior i l’exterior són estats de la ment. Els llocs petits es poden descobrir. Els llocs grans s’imposen per si mateixos. Qui som nosaltres per dir gran i petit? Per jutjar l’escala d’una altra cultura o fins i tot la vida o opinió d’una altra persona?

Del lloc d’on venim nosaltres la gent prefereix sentir en gran. Ací jo estic intentant aprendre a ser petita.

11 de maig: Hi ha un aspecte estranyament sexual en aquest treball. Estem tot el dia de genolls com si fórem xiquets a la platja, amb les nostres cares enganxades a les nostres excavacions, acariciant-les amb petits instruments. Les minúcies, el tedi d’allò diminut. Raspallar i traure els vels de pols lentament. La tensa, insuportable exploració d’allò desconegut que s’allarga; el clímax pròxim a la troballa.

30 de maig: És difícil conciliar els paviments triangulars de les vores punxegudes amb les senderes corbes dels paisatges “més antics” sobre els quals estan superposats. Estic d’acord amb X que les rampes i les torres van tenir altres funcions a més de la cerimonial. Tenen un aspecte molt metòdic, fins i tot amenaçador. La mateixa psique segurament va produir els monticles fortificats, plens de protuberàncies, encara que les dades suggereixen que van coexistir amb les formes més suaus, ondulants. Dos cultes en guerra? Habitants dels cingles i pastors-grangers? O faccions del mateix? Invasors? Guerrers, filòsofs o científics? Artistes mercants o sacerdots astrònoms? Lluita de classes? Per què van amagar de la gent els llocs sagrats i els secrets del seu passat? Què estava empresonat en aquestes estranyes torres amb les parts altes acanalades? Què es *desplaçava* cap avall per aquestes rampes, què fluïa a través d’aquests canalons? Aigua? Metall fos? Sang?

Deu ser estiu. El vent calent hauria mogut les herbes i les criatures haurien estat ocupades sota les fulles.

21 de juny: Vaig somniar un home marró que donava a llum en unes muntanyes roses i grogues que estaven més lluny que ell. Vaig somniar un home marró que donava a llum sobre una roca en el mar i les ones saltaven darrere seu mentre ell tocava la seua progènie. Vaig somniar un home marró que donava a llum al costat d’un riu blanc que amagava la seua immundícia. Vaig somniar un home marró que donava a llum entre els cons de pedres sobre el remolí. Vaig somniar un home marró que donava a llum en els densos boscos de pins i els seus xiquets no eren fillls meus.

X ha refusat incloure en els nostres informes les meues especulacions sobre els usos dels llocs rituals.

2 de juliol: Com podria explicar la discrepància de dimensions de les unitats de les construccions? De grans d’arena a petits maons i a enormes blocs de granit de cinc tones, són utilitzats de manera intercanviable. Quin estrany sentit de l’escala impregna aquest lloc? Quan fotografiem les ruïnes, metamorfosis involuntàries ens responen. Les estructures que són perceptiblement grans s’encongeixen i descansen delicadament en el paisatge quan són transposades en dues dimensions, mentre que modestos cons i cúpules i boscos d’estaques, un simple maó, poden ser engrandits a talles que intimiden. Les nostres mesures –el millor que la tecnologia moderna té per oferir– semblen seguir algun altre tipus de llei distinta d’aquella segons la qual van ser manufacturades, i quan es presenten per a una escala científica, juguen males passades en la lent i en qui mira. Un lloc desesperant. On res no roman igual d’un dia per l’altre i mai no canvia res. És estrany, doncs, que ens trobem desorientats, amargats, extasiats?

13 de juliol: Avui, en el camí recte des de les torres de foc a la ciutat cercle, no mirem a la nostra esquerra. X caminava davant. Jo

mirava, i no hi veia res. Potser la boca de la caverna s’amaga de nou darrere dels dos turons arrodonits. Vaig notar, però, per primera vegada un corrent d’aigua que obria un nou canal en la pelada i erosionada terra que hi havia entre els turons. Vaig fer una bola de fang i la vaig treballar entre les palmes fins convertir-la en un cilindre llarg i fi, tebi de la meua carn.

19 de juliol: No tinc somnis des de fa ja una setmana. Em sent incomunicada, abandonada. No puc trobar la clau dels seus moviments. I el moviment és la clau de la seua cultura.

I no el plàcid i predicible nomadisme que X està intentant imposar en totes aquestes evidències contradictòries. Les pautes del seu viatge, reflectides en la seua arquitectura i en el seu paisatge esculpit, estan lligades a algun propòsit més gran que s’amaga a la nostra vista. Resumeix aquesta pauta el deteriorament social en la vida de l’individu? Tots els viatges són circulars. Ells ho sabien, això. Per tant, les seues diverses migracions –cap amunt, cap avall, a través, en línia, en espiral, en cercles concèntrics, en laberint, en l’embull d’una ciutat més com les nostres, en un jardí ritual– van tenir lloc dins d’un cercle major la perifèria del qual és transformativa, límit sense límits. És això? Les teues respostes són tan vagues, tan delimitades en capes també.

Es va moure la gent lentament cap a la terra? Vivint primer en els seus orificis naturals, adorant el cos mentre hi jeia?

Després, més conscients d’ells mateixos, van retre homenatge des dels refugis encara camuflats i van començar a ajudar perquè els significats emergiren des de les formes terrenals?

La “vida ràpida” va reemplaçar la “vida lenta” després del cataclisme? Després que els terratrèmols, els guèisers, perforaren forats a través dels pits de la terra?

Es va originar d’un desig de viure tota la història de la gent cada any? De superposar-se al cicle de creixement i duplicar-lo en el temps?

Va acabar perquè les serps i els seus seguidors ambulants van desaparèixer i al final el ritme es va fer tan ràpid que es va fusionar de nou en un caos original?

23 de juliol: X diu que estic obsessionada. Que açò és impropri i poc professional. A ell mateix, però, encara li preocupa el fet que no hi ha serps en aquest clima tan propici. Al seu dia hi va haver petits llargardaixos, perquè els hem trobat en el que ell insisteix a anomenar la “cel·la arrel”, al centre de la ciutat rodona; formen un cercle sobre si mateixos, mossegant-se la cua. X pensa que les seues reflexions sobre les serps, a diferència de les meues, són inofensives, desconnectades del nostre treball. Sembla que el seu passatemp és l’herpetologia. Això no ho sabia jo.

1 d’agost: Avui, finalment, sota unes circumstàncies d’ansietat, hem trobat el primer enterrament. Però, és un enterrament? Trobem els ossos en un estrat tan pròxim a la superfície que realment no semblen enterrats, sinó simplement escampats al llarg de la terra. Al principi vam pensar que estaven espargits a l’atzar, però després ens vam adonar que estaven distribuïts tot seguint una pauta, la naturalesa de la qual ben prompte ens va ser revelada. Allà on vam excavar primer, hi vam trobar ossos, tant d’humans com d’animals –*però només ossos de cama*–. Durant quasi dos quilòmetres, res més que ossos de cama –la ròtula, després el fèmur–. I després, més a l’oest,

ossos de la pelvis –d’home i de dona barrejats–, després costelles, i vèrtebres, i així successivament, fins que es va fer evident que estàvem desenterrant un gran esquelet traçat sobre la terra. Com un fòssil gegantesc, l’empremta col·lectiva d’un cos comunal. S’hi van fusionar també les ànimes dels morts? Renaixerien en reincorporar-se en l’anatomia? Tenia l’esquelet la carn de la terra? Aleshores, quin és el paper de l’incinerador amb els seus bols de gra, les seues vísceres, les seues cremacions, els seus excrements al centre? I el camp de rodons turons regulars, mig fora de la terra, com si foren tubèrculs en creixement, envoltats per llances esmolades? Açò és un jardí o un cementiri?

4 d’agost: Vaig somniar que era una nena petita i que una dona vella em parlava; la seua mà sobre la meua espatlla, sobre el meu genoll. Jo era un nen petit i ella un home, i mentre el somni continuava jo no podia distingir les dones dels homes o els homes de les dones. Em deia l’hora. Ella/Ell em deia l’hora. Em vaig despertar amb aquesta frase ressonant en les meues oïdes, separada del seu significat habitual. Ella/Ell em va dir l’hora en una gran esfera d’ombra que hi havia sobre la terra i que es movia en relació al sol. La història continua a la deriva més enllà de les meues paraules. Alguna cosa relativa a excavar més profund, un cos que respirava cobert de terra, arbres que feien l’amor als rierols subterranis dels quals naixen, l’aparició de turons com si foren pompes sota ciutats i rialles de xiquets; alguna cosa sobre estels que deixaven ombres sobre les planures, un estómac cuirassat que digereix passat i futur. I sobre la gent que va fer les senderes, els viatgers els camins dels quals, en cas d’haver cessat, haurien acabat el món.

12 d’agost: Tornem a l’habitacle camí, aparentment per buscar-hi serps. Unes vacances. Però açò no és de cap manera un camí. El seu revolt ara és una línia recta dissipada. S’ha convertit en punts i guions, amb espais al mig que a penes existeixen. Des de les torres alguna cosa va volar a través dels espais. Estendards? Ocells? Teieres? Sí. Les torres són plenes de carbó. Teieres que emetien senyals des del passat al present i tornem-hi. La gent va venir en aquesta direcció per l’habitacle camí, s’hi van instal·lar, alguns abans, alguns després. Els focs van atraure més gent, cremaven per convertir la ruta de cercle a triangle, a quadrat i altra vegada a cercle. Amb els morts com si foren guies. Com si foren senyals ardents per als vius. No són sacrificis, sinó guies complaents que duen als pous plens le cendra. Des de les torres, així com des del cim de la muntanya, podien veure el gran esquelet. O aleshores ja havien girat cua?

29 d’agost: És estrany que aquesta uniformitat puga canviar tan ràpid, que aquesta monotonia puga variar de manera tan extrema. Mentre les estacions canvien, nosaltres som en nous llocs, el terreny sembla respondre a algun nou punt de vista. El principi del camí habitacle, prop dels arrugats turons vells on hi ha les coves triangulars, davalla pel turó fins a l’entrada de les habitacions, turó amunt, després avall una vegada més, on el camí es fa recte, o torna al llarg de les altres rutes als incineradors del zigzurat al peu de la muntanya. Al llarg del gran esquelet, fins als monticles rituals voltats amb pedres, el bosc d’estaques, les lascives tumescències, a la ciutat circular i al voltant de la muntanya fins als maons que creixen, a pesar de créixer en el seu deteriorament, fins a la ruïna espiral –deteriorament tipificat–, fins a la ciutat més recent sobre el turó, el lloc més insípid, el cantó més llunyà del mapa, passades les

construccions misteriosament funcionals, pavimentades i en rampa, i de tornada al voltant de la muntanya cap a les coves altra vegada. Tot sona totalment simple, clar, ben planejat i raonable. Un dia, però, un panorama s’obri allà on abans no hi havia res, un turó que s’alça allà on estava pla. Mentre els colors canvien, la terra es transforma. Envoltem la muntanya de manera distinta en cada un dels viatges. Centenars de quilòmetres un dia, deu al següent. Costera amunt i costera avall i costera avall i costera amunt, avui. Demà, hivern.

X agafa el mapa i fa comentaris enginyosos i amb preocupació sobre com sembla de diferent tot sota diferents llums. L’agulla del nostre compàs es balanceja per assenyalar-nos on condueix –avui a l’espiral, la qual no teníem intenció d’explorar fins haver completat les excavacions circulars–. Demà, tornada als fragments sota l’incinerador, cosa que ja crèiem que havíem esgotat. Ací vaig trobar el teu últim missatge.

Idees? A què dius idees? Una cosa sense substància? No tenim res sense substància. Tot el que sabem, escoltem, veiem, sentim, gustem, toquem. El sol es mou, la lluna i els estels. Les aigües i l’energia sota la terra són encoratjades a sorgir com a cercle, espiral, línia. Els naixements i les morts de la gent i de la terra. Després els naixements altra vegada. Segur que açò no és el que dius idees? Són coses amb substància. Són reals.

8 de setembre: Tot ocorre alhora. Aquest lloc fa estrebades cap arrere i cap avant entre extrems, com per marees sense mar. La gran riquesa de les nostres troballes frustra una interpretació lineal. Cada teoria és feta miques pel descobriment següent. Cada pista contradia l’anterior.

Quan va venir la ruptura?

Quan va desaparèixer el camuflatge i quan van començar les torres a elevar-se tant alt com les muntanyes?

Quan es van separar els temples dels seus habitants, dels seus emplaçaments?

Quan va afirmar la gent, amb risc, la seua independència?

No emergeix cap cronologia, o més aviat el que emergeix és una superposició impossible, història simultània. És tot molt confús. I per alguna raó la confusió no em molesta. X diu que som ací per trobar respostes i no més interrogants. La meua felicitat l’irrita. Ell pateix de traïció. La lògica es riu en la seua cara.

20 de setembre: Vaig somniar amb un rellotge sense números. Vaig somniar amb números que creixien i canviaven. Vaig somniar amb una línia sense fi, i encara estic somiant amb el viatge.

Antany vam penetrar la muntanya. Ara el secret ja s’ha perdut. Vam retre homenatge a la seua memòria construint els nostres propis turons, tement la travessia més antiga, més profunda. Voltades com el cos de la mare, es basten per portar el sol cada dia, i les estacions d’àrida espera, desenvolupament, deteriorament. Però el més extraordinari només pot ser conegut pel més extraordinari. Quan la nit s’empasse el dia en la meitat de la vida, quan l’ombra de la terra travessa tant el sol com la lluna, quan la llum s’esvaeixa, haurem de redescobrir l’entrada. El secret estava traçat en línies sobre la terra i al cel i ja ningú no els llegeix. Perquè les aigües es van assecar. Quan ells foren partits per somnis, nosaltres podríem veure l’altra vida novament. Els pantans negres han robat les nostres aigües mentre els cels robaven la nostra llet. El millor lloc des del qual estudiar els estels és un forat a la terra.

Ens escoltes? Em veus?

Aquesta és l’època de l’any en què ajuntem les nostres mans i ballem tota la nit al voltant dels turons que hem fet. Quan la nostra població creix o disminueix es construeix un nou turó de la nostra dimensió. És molt important que no es perda la relació entre els números. Un turó que no és utilitzat es pot reintegrar durant els anys vinents. Si no, el seu número es perd. Es tria una parella en edat de parir per confirmar la natura transitòria del número actual, enfilant cap a l’esquerda del cim del turó, reconeixent el canvi que pot originar-se.

Parla més alt. Vine més a prop. Ets tu el meu passat o el meu futur?

16 de setembre: X diu que estic empitjorant. Hi estic massa “involucrada”. Jo li conteste que no existeix això d’estar massa involucrada en el treball que u mateix ha triat. Ell diu que la passió no serveix en arqueologia. Jo dic que l’arqueologia, com tot, no serveix sense passió. Ell diu que és un típic sentiment femení. Jo dic que la gent –tota la gent, homes i dones– hauria entés molt millor aquesta passió que el que ell diu, la qual cosa omet més del que accepta. Em guarde per a mi mateixa la sospita que els habitants del que veiem com a ruïnes, han perfeccionat una androgínia que no té cap semblança amb les dualitats irreconciliables que nosaltres amaguem darrere d’aquest terme. No li dic que tinc somnis.

No li dic que somnie que cada dona i cada home és home i dona tot depenent de l’hora del dia o de l’any o de l’activitat a la qual ella/ell es dediquen en aquest moment. Que aquests somnis, o missatges, són confirmats per les maneres en què el paisatge on treballem ha estat transformat. Que jo somnie i després nosaltres excavem la meua memòria. Que els meus somnis són precedits per un tipus de visió diferent –fotogrames altament detallats, acompanyats algunes vegades per una frase aïllada–, visions que sorgeixen tot just abans d’adormir-me o despertar-me, en aquest moment de crepuscle entre temps. No li dic que aquesta granadura està enfilada formant un conte on tot ocorre alhora. No li dic que he deixat de pensar en termes de mites perquè els mites són realitat.

Deu ser tardor. Les primeres baies deixen sang porpra a les nostres mans.

27 de setembre: La nit passada nit vaig somniar un avís. Algunes vegades estic tombada en el llit, debatent-me entre la vigília i el son, i una de les meues extremitats –una llunyana, una cama o una mà– comença de sobte a créixer. És una sensació inquietant, però no desagradable, com caminar més a prop del propi cos, el qual s’acosta en expandir-se, inflant-se suauement, però també guanyant massa, fent-se més i més pesat... Des que vam arribar ací aquesta experiència ha adoptat una nova dimensió. L’extremitat llunyana es fa tan gran que es converteix en un paisatge i puc sentir els pèls que s’ericen com si foren arbres. La nit passada em vaig quedar dormida i aquest procés va continuar. Jo era una casa. Vaig créixer a unes dimensions tan immenses que la gent hi entrava i m’habitava. No tinc una imatge clara sobre quin tipus de casa era. Potser estava modelada en la forma que tinc, com els temples en formes de déu o deessa, on la gent acudeix per dormir i somiar. Potser estava arquejada sobre mi mateixa, els genolls enganxats a la meua barbata i la meua panxa sent el centre. Ells van arribar en enormes multituds, en onades des dels turons, per entrar en mi, i jo estava extàtica. Era *omplerta* de tal manera que transcendia el sexe i l’embaràs. Al final estava tan plena que vaig explotar, feta miques en mil trossos que vaig veure desaparèixer com si foren punts de llum en la foscor que m’envoltava. Els fragments eren tant de la gent com meus, tant carn com gespa, fruit i llavor.

Quan va ser que vam trobar aquells maons de terra on hi havia llavors? X estava intentant especificar la tècnica agrícola. Estan situats a una distància respectuosa de qualsevol altra ruïna. Van ser escampats, i de manera tosca, en cercle, però sens dubte massa distanciat; massa pocs, per haver construït unitats? Una de les llavors ha brollat, en baia. Quan va ser que els vam trobar? O sempre van estar amb nosaltres?

Perduda. Cada turó tant fa. Cadascuna el meu espill. Les distàncies iguals i no iguals. Camine. Done voltes. No és que em dirigeisca cap a la caverna a la muntanya, sinó que de tant en tant es troba davant meu. Jo canvie de direcció. Una altra vegada perduda. Un moviment tranquil·litzador. Des d’ací fins allà. Per què la meua falta de progrés no em resulta més frustrant? Per què m’he desposseït de tota l’ansietat d’aquestes últimes setmanes? Crec que escolte el so d’una campana, una campana d’argila. Terra contra terra. El sol es troba darrere dels núvols i fa borrosos els meus punts de referència. Crec que escolte córrer aigua. Petjades. La meua llar es troba en aquesta direcció, però on és la meua llar?

El dia que van començar els focs. Escolta atentament. El primer va caure del cel. No, el primer va esclatar del nucli terrestre bombollejant. El primer va espurnejar quan dos cossos es van fregar l’un a l’altre. El primer es va encendre a partir dels ossos d’un assassí. El primer estava candent sota l’aigua en l’ull del cavall, el bou, la serp, el cérvol, el dofí. No n’hi hagué un segon. Ningú no va existir sense un foc per nodrir. La terra es va il·luminar amb senyals de gent a gent, família a família, persona a persona, fent un ressò de xarxes en el cel i de misteriosos feixos de llum des dels pantans. Des del turó fins a la torre, fins al mur, fins al cingle. A continuació van venir els rituals, quan el primer foc va ser oblidat.

4 d’octubre: Tot ocorre alhora. Estic obsessionada, com també ho està X, encara que no ho admeta, amb les grans torres petalades que semblen alguna cosa de sexual, però sense gènere. Com les vam poder passar per alt en els nostres primers estudis? Els geòlegs estan desconcertats i han demanat l’ajuda dels biòlegs perquè sembla que aquestes monstruoses germinacions foren al seu dia plantes, ara d’un rosa obscé i petrificades. Els enginyers consulten planyívolament amb els geòlegs sobre altres formacions. Des que van rebutjar la possibilitat d’una gent “primitiva” que controlara aquestes construccions enormes, les han d’explicar com un fenomen natural –una tasca àrdua–. Els iconògrafs s’amunteguen sobre les línies ondulants dels exteriors dels atuells que contenen els missatges. Potser són el ressò de les ones d’un mar que se n’ha anat molt temps arrere. Aleshores, novament, podrien representar els estremiments de la terra que mai descansa; o podrien no significar res –decoració complaent–. La pluja es recorda només en les estalactites que degoten del sostre de la cova; o són línies veloces al llarg dels maons... Almenys els astrònoms, per a molèstia de X, estan confirmant les alineacions lunar i estel·lar des de l’observatori, l’ús altament sofisticat de declinacions, dels azimuts, i altres fets tan exactes que encara no s’hi ha pogut reconèixer cap imprecisió. Ningú no pot explicar les interpretacions incoherents del magnetisme tel·lúric prop dels maons amb llavors.

Oh, sí. Les coses se’ns estan anant de les mans. Qui va fer aquesta boca oberta de somriure impúdic o sexe? Les dones? Sheila na gig i Magog? Germanes en les temporades ximpls? O els homes que miren la terra obrir-se i tancar-se i estremir de temptació? Qui va fer

aquesta torre flàccida, tan llunyana en l’arrelat monticle? Va ser creada en un moment d’excitació o de sacietat? La seua esquerdada està imitant l’altre, ho està desitjant o s’hi està convertint?

Així que eres tu.

El teu tacte, jo ho vaig sentir en els meus somnis. Les teues paraules m’arriben a través d’empremtes en la pols. El teu cos, els teus cossos, vaig acariciar amb els palpissos dels meus dits excavadors, raspallant suaument amb petita agudesa els teus ossos i maons. Tu t’afegeixes als teus i als meus. T’estens més lluny i t’amuntegues més alt. Engoleixes el passat amb gola i excretes el futur. Jugant amb aquestes parts de vosaltres.

Escala, foscor, rodons còdols refresquen el tacte. Llavors a l’hivern. Ací, en aquest lloc, sóc més gran que la vida, però allà, un turó formiga m’amenaça. Ací, el pols es conté. El rierol és temperat i enganxós. Els murs creixen i s’ensorren i nosaltres compartim el festí. Hi som dos de nosaltres. La part suau del meu peu és l’esglaó de l’escala. Un arbre arriba des d’ací fins allà, florint en la part alta, on arriba la llum, teixit sota en una massa de circells, entrellaçant amb altres vetes la xarxa que forma el món que hi ha sota del que vivim.

El fill que menysprea el cos de sa mare, s’envolta a si mateix en terra. Busca les aigües. Però ara se n’han anat. El mar és succionat de tornada. Vida resseca. La gent se n’ha anat. Quan estem de dol ens cobrim amb fang i quan s’ha esquerdada i desaparegut reprenem la vida sense tu.

Ell s’aixeca i solta les amarres de la terra que el lliguen. S’aixeca en una nova pell. S’alça per sobre del terreny. Comença a construir. A construir turons i després torres. A enviar senyals. S’oblida dels forats. Construeix línies rectes a partir de corbes. Amb el temps, però, les línies rectes també comencen a deambular, a serpentejar, a tornar als seus orígens. Estàs escoltant? Pots sentir?

Sí, per fi puc sentir.

15 d’octubre: Afortunadament, X no era al campament quan els van portar. Estan amagats en la meua botiga. Els puc sentir moure’s secament d’un costat a l’altre de les gàbies, secament però amb suavitat, mesurant a passos la seua presó. Com les llavors amagades en els maons. Amb el temps. Aquells amb urpes i amb cues més pesades fan un so més antic i més irregular. Però són els que no tenen cames els que m’inquieten. Els veig enrotllats i esperant, coberts d’escates lluminoses, imitant les deus sota d’ells. Tu em vas dir que els portara de tornada per completar el cercle i restablir els poders, però em tem que es tornaran contra mi. Absurd. Somnie amb camps plens d’ells movent-se amb gràcia sota les meues natges. No és exactament un malson. Tu hi ets.

Avui vaig veure les empremtes dels teus peus en la pols, les empremtes de les teua mà sobre el mur, però vaig bufar ràpidament i et vaig esborrar abans que X les veiera. És millor que vingues només de nit, el teu ressec cos roig entre el meu només durant la foscor dolça i humida, on les serps crepiten sota nosaltres. Per què em demanes que excave més profund en alguns llocs, i que en deixe uns altres en pau?

Tots aquests rituals han estat somniats per algú en algun lloc, passant de la repetició a la realitat a través del meu cervell tremolós. La novetat és només tan nova com el sol ascendint cada matí i la lluna atraient les marees amb frescor sobre les arenes. Allò antic és només tan antic com el temps que la foscor el du a convertir-se en llum.

Amb les nostres pales i els nostres compassos, els nostres mesuraments i els nostres pics, toquem els vostres ossos, sense sentir la vida que hi va quedar. El vostre coneixement, quina de les seues moltes formes adoptarà per a nosaltres?

Haurà de ser tan llarg i esmolat i estret com una agulla si tu ho has de sentir. No, és un mar d’agulles, punxant cadascun dels porus alhora. A través de la meua carn de randa, un corrent purificador fluirà. Encara estàs esperant-me?

17 d’octubre: X s’abalança sobre això, de pressa, amb por, abans de poder qüestionar-se. Petits números deixen rastre sobre totes les superfícies, quadrícules amb eixos que creuen les nostres. Ell congelarà aquest lloc calent i roig en un de negre i blanc i gris i negre sobre blanc. En nom dels déus lògics, aïllarà les partícules en vitrines de vidre, en ordinadors, bisellarà i les exposarà sota lents massa potents per percebre’n la varietat, eliminarà el seu poder de fertilitzar-se una a l’altra. Ell vol emportar-s’ho tot en fotografies. Jo vull deixar la vida en aquest lloc. Potser siga l’últim lloc per viure.

19 d’octubre: Avui he portat el meu diari al terreny, en comptes de les meues notes. X va preguntar amb sarcasme si estava escrivint poesia.

Vigile ací fora, amb els meus somnis i il·lusions, els meus peus en el fang d’avui. L’interior, és davant meu, o darrere o més enllà de mi. Tu fas senyals, però seré inepta davant els teus focs si no puc romandre fora. Amb una visió dins. Un ull un telescopi, l’altre un microscopi. Mire a través d’una finestra sense vidre que sembla molt a prop i molt lluny. Dins està fresc i ombrívol i molt silenciós, raigs de sol que s’estenen al llarg d’un dur sòl de terra. Al racó oposat reposa un bol, una semiesfera perfecta, delicadament en equilibri sobre un punt. Només puc discernir els caràcters que cobreixen la seua superfície interna, però per descomptat que no els puc llegir.

Quan les serps es cargolen, la mare ja no plora més.

20 d’octubre: Passa les pàgines més i més ràpid. Passa les èpoques per atrapar la veritat que s’amaga sota el vers.

Porteu màscares, no és cert? Pells que mudeu cada any, com la d’una serp. Fora el vostre cap. Poseu-ne un de nou. La collita conté la veritat. Petites nines enterrades als jardins rituals. Buines fumejants amb vegetació, amuntegades per construir un refugi, lligades a un melic arrugat per cordons d’herba podrida. Al laberint, una seducció majestuosa culmina en un monticle molsós. A l’incinerador, processos menys nobles. A la mastaba, rehabilitació impassible després d’haver menjat la brutícia. On encaixa la caverna en tot això?

Bavejant les seues aigües sobre els llavis dels turons. La setmana passada ja no hi havia rierol i uns altres turons arrodonits semblen haver sorgit per camuflar-ne els dos primers.

És aquesta la cova on es va fer la pluja? Quan plovia encara?

Mirant cap amunt els cingles des de la pedrera. Notant un canal al mur. Quan la lluna plena del solstici d’hivern brille ací, les ombres de les estructures de sota dibuixaran formes sobre la vessant –formes no merament reminiscència dels pictogrames dels fragments de fang–.

Primer els fragments de fang incerts, opacs, i ara els poemes o resos o invocacions dins els atuells en la cova –arrapats en l’argila còncava per ungles fent de talls–. Tu m’escrius! Tens llenguatge, però no semblés usar-ho de la manera en què nosaltres ho fem. No hi ha cap

intent per establir lleis, per detallar esdeveniments passats o presents, per construir algun tipus de narrativa. On està el temps de què em vas parlar? Són els camins dels viatgers sobre la terra les teues úniques històries? Són les vostres construccions les vostres úniques lleis? Els vostres habitatges els vostres únics llibres? Les vostres àrees rehabilitades, reevolucionades la vostra única història? Tot real, tot allà. Els fragments de fang són les lletres, i els atuells les frases. Dures paraules petites, com a icones, com a objectes. I després res entre elles i el gran disseny numerat. Però sóc novament portada. Al llarg del barranc i dalt de la muntanya. Com tota la resta ací, açò no té sentit en termes del que hem après. No és estrany, doncs, que X suggerisca que me’n vaja. Tornar durant una setmana al que ell anomena civilització i recuperar la meua perspectiva.

No me’n puc anar, per descomptat. Tu no deixaràs que me’n vaja. Encara. M’estic convertint en els colors de la terra. Rosa i groc i roig i gris. Estic somniant un ritual roig en què les dones unten grandiosament i tendrament, amb els seus polzes, una petita quantitat de sang menstrual al front de cadascuna de les altres dones. Quan els homes, amb gestos semblants, fan les mateixes marques sobre els seus propis fronts amb fang roig. I després uneixen les mans en un gran cercle al voltant del pilar petalat. Estic somniant que intent escapar-me del cercle, però trobe que les meues mans han crescut com a branques dins les mans de l’home i la dona que són als meus costats. Trenca el cercle portaria desastre. Per tant romanc. En la distància sent, però no puc veure un pilar gaire diferent. Una gran pedra grisa i adusta amb cares anguloses, estriada verticalment, de vores esmolades que s’alça sobre la muntanya bocabadada, com una columna de fum o un tornado.

Aquells sense braços aixecaran les aigües.

Tu vas succionar la pedra de la meua panxa i la portes darrere la teua orella. Blava, pàl·lida, amb venes negres i verdes com un mapa que la travessa. Acariciem la nostra pedra en la foscor. Brilla com les ales de les papallones. Recordem l’aigua i la música. No pots dir-me on se’n van anar. Vam fer l’amor, com és el teu costum, en un dels llocs sagrats de la terra reservat per a la ira, el plaer, les llàgrimes i els gemecs. Després vam construir plegats les formes prescrites. Jo la masculina, tu la femenina –amb què la teua gent commemora tota unió–.

31 d’octubre: Em dius que òbriga la gàbia per alliberar els presoners que tinc a sota.

1 de novembre: X informa que avui va veure una Serp Estela que desapareixia entre els fonaments de l’habitacl camí. Està gairebé eufòric. Declara que han estat ací tot el temps, encara que la Serp Estela (inconfusible, diu, els seus rombes color sanguinolent i com si foren grans d’or) no és nativa d’aquestes parts. Amb la seua lògica habitual també ha resolt aquest problema; va ser importada, fa temps, potser en el castell d’un comerciant, i els seus hàbits d’hivernació són diferents ací, la qual cosa explica el fet de no haver vist rèptils en tot aquest temps. Demà, encara més excitat, informarà sobre una iguana prop de la ciutat circular. Això serà més dur d’explicar i pensarà que potser era un miratge. Riurà amb nerviositat i esperarà que la meua “imaginació febril” no siga contagiosa.

Passa res, si un rellotge es retarda? Això és natural. N’hem trobat un altre a meitat de camí. Sí, esperant. Sostinc dues fotografies de mi mateixa, l’una al costat de l’altra. En una tinc trenta-cinc anys, en l’altra en tinc deu. Intentar-ho i comprendre.

Us va trobar en una ciutat estranya, magnificada a una escala catastròfica, retrunyint i ressonant amb estrèpit sobre vosaltres. Una ciutat grisa, ja en ruïnes, però encara poblada, encara en construcció. Una ciutat on alguns estan lluitant per menjar, i uns altres se'ls estan menjant. Cossos immensos van omplir els canons i vosaltres us va amagar de la seua vista en les vostres cases. Alguns mai no us van veure. Altres van arribar i van caminar els vostres camins. Alguns tenien por i vosaltres us va convertir en pols davant els seus ulls. Us va sotmetre a curioses carícies, meteorits, morts fortuïtes. Els va sentir parlar de llocs inaccessibles que no eren ruïnes encara, on Els que mengen, Els que no comparteixen, s'afartaven i s'aferraven a la il·lusió de ser posseïdors de la terra. Quan les espirals es van ensorrar les va veure redreçar-se i ensorrar-se novament. Vosaltres éreu invisibles a aquells els ulls dels quals només miraven fora i dalt i sota, a aquells que flotaven precàriament sobre el poder o s'enfonsaven massa profund en desesperació. Però alguns van arribar a ser experts a seguir les vostres distàncies i van entrar, van somiar aquest lloc.

Quan va ser la millor època? Abans que les pautes foren revelades? Abans que es feren les connexions? Quan els focs van cremar en trajectòries clares i rectes, i els estels es van alinear sobre les aigües en la terra? T'apartes de mi. Tems les divisions –el bé i el mal, els fets i els somnis, ara i després, gran i petit, millor i pitjor–.

Estàs creixent o podrint-te? Mesures el temps en nits o en dies? Els anys segons la lluna o el sol? Dius en veu baixa que ambdós. Dius que no he de triar.

14 de novembre: Els informes dels lingüistes sobre els fragments de fang desconcerten X. Jo tracte d'ocultar el meu triomf. Són noms, tot noms, però d'innombrables llengüatges diferents i dialectes procedents de diversos llocs i èpoques –algunes de més primerenques i altres de més tardanes que les dates del carboni que estem seguint–. Com pot ser? Pot ser perquè aquest lloc és totes les parts i totes les èpoques. X creu que l'arqueologia només concerneix al passat. Pensa que la gent és morta. No veu les infàncies que ens envolten com si fóra sorra que encara no és roca. Estic esperant que els fòssils siguin tornats del revés, la meua pròpia empremta en la terra.

Si el llangardaix mossega la papallona la cova s'empassa la serp.

Ets un home o una dona? Una dona o un home? Algunes vegades crec que et sent entrar en mi. Algunes vegades les meues tumescències han entrat en tu. Algunes vegades som tot llengües. Algunes vegades ets tot llavis i orificis, i algunes vegades superfícies ondulants, llises, sòlides. I aleshores, què sóc jo?

Vaig somniar que era el teu pare. Vaig somniar que era un xiquet. Vaig somniar que eusopegara amb sobre la muntanya. Vaig somniar que vivia en un vesper. Vaig somniar que estaves arrupit dintre meu. Vaig somniar que estava arrupida dintre teu. Vaig somniar que paria un cargol groc, una ventrada d'ídols, el mar. Vaig somniar que un peu enorme descendia sobre mi, però jo em convertia en la terra i en comptes d'això fèiem l'amor. Vaig somniar que construïa una casa a partir de grans d'arena, que lluitava obrint-me camí a través d'un camp de trèvols enmig d'un temporal de novembre, que tu i jo beviem d'un pou de sang, que jugàvem a la pilota amb una perla i la batiem amb el tronc d'una sequoia. Vaig somniar que el món s'encongia i s'expandia i que no existia tal cosa

com la grandària. Vaig somniar una petita figura que baixava corrent per un carrer llarg. Un carrer roig, polsegós, vague. Darrere seu espera la mare. Hi ha posades grans distàncies entre ella i el seu xiquet, qui no sap que el carrer prohibit és circular i ineludible.

Deu ser hivern. Els dies són curts, prims i pàl·lids com un os en la cambra fosca.

4 de desembre: Des de fa unes setmanes que no hi hem trobat res nou i hem recorregut a la tediosa i esgotadora tasca de catalogar els ossos del gran esquelet. X està deprimit per l'aspecte subversiu de neciesa i repetició. L'obstinació del cicle. L'oblit de l'horitzó. Però tu bategues amb insistència dintre meu i com més llargues siguen les nits millor. Em dius que ta casa et va consumir durant una de les estacions i que en una altra tu vas consumir ta casa.

La naturalesa és la meua esclava, diu X. Jo m'estremesc.

Per tant la resurrecció serà rebel·lió. Caos que torna a emergir per ser desemmotllat, aquesta vegada. Flotar, canviar, reformar, transformar –un objectiu mòbil, massa ràpid per als resquills de vidre i les cobertes de llibres–. És això el que intentes dir-me?

Vaig somniar un món que ascendia i queia en un forat. Vaig somniar que aquest món, successivament, es trencava i era col·locat a flor d'aigua sobre un vast mar perquè buscara la seua pròxima forma. Vaig somniar una prosa protozòica, amnèsia amèbica, la crònica d'un caníbal. Novament ho vaig somniar en fragments. El vaig reformar i vaig fer d'això un lloc molt diferent. Li vaig donar la volta. Vaig somniar amb aquesta línia de generacions també abandonada i el que va venir després és el que nosaltres veiem. Des d'una època a la següent els focs van cremar i van empassar i van restituir els blocs de construcció rodons i suaus; a més a més, els durs van adquirir angles esmolats i clars.

21 de desembre: Als cercles de cendres que es troben sota les fites de pedres apilades trobem una sèrie de petites pedres arrodonides, cadascuna amb un disseny diferent, com la pedra darrere la teua orel·la i les dues pedres d'entre les teues cames i el pilar de pedra en la meua cova.

Terra roja, essència revelada, pell verda peluda arrancada. Algunes vegades tu la protegeixes amb una armadura de maó roig, espines eriçades, cruels estaques. Posem les nostres pedres novament al foc. Una roda en flames baixa rodant la muntanya i explota dins el llac. Esquinçalls de carn i de pell romanen sobre pals punxeguts. Ofrenats a la torre petalada. Ara fins i tot jo aparte la vista. Des de quina direcció va arribar la violència?

En aquest bosc d'arbres sense fulles, en aquest turó límpid, prop d'aquest monticle caigut amb escates de maons... Primer arranque el teu polze d'un mos, després un tros d'espatlla. Els teus rodons ulls me'ls vaig menjar sencers, i llàgrimes i bilis i sang corrien per la meua barbeta. La teua boca sobre el meu pit estava xuclant, mossegant, subjectant carn mentre jo escopia els pèls i m'empassava el teu esperma. Em vaig trobar que estava sense estómac, sense vísceres, perduda en els teus canals i tu en els meus. En memòria dels arbres. En memòria de l'aigua. En memòria de la música. En memòria del creixement.

El vent està bufant al capdamunt de la muntanya. Els llavis del seu cim són algunes vegades visibles des de les vessants de sota on

esperem, i algunes vegades estan vetllats per un núvol rosaci de pols i boirina combinats. A la cara nord corbes arrodonides donen pas a cingles tallats en murs grisos de pedreres. Alcem la vista esperant. És a punt de començar. Una bandada d'ocells blancs, forasters, volen sobre el cim, les seues panxes roses pel reflex de la terra, i la gent murmura que això és un bon presagi.

Ens movem com un cos, les parts són intercanviables. Hem estat un pit, suau i tens i cobert. Hem estat una cuixa, abraçant os i múscul. Hem estat un ull, fent també d'úter. Hem estat un braç, obrint amb amplitud en una abraçada. Hem estat un penis, palpitant amb expectativa. Hem estat una panxa, buida, plena i novament buida. Hem estat un dit, tocant la nostra pell. Hem estat una ment, pensant els pensaments que inicien el procés.

Recordes? Just a temps. Febrer. Quan érem llavors en la volta fosca. Quan érem grans de roca en els maons que cobrien la cambra. Quan érem les dues parts ajuntant-se. Quan el vent va bufar sota la terra.

Al matí la terra es crea –suau i humida i inclinada–. Cap al migdia sembren les collites. L'aldea floreix al vespre. En el crepuscle les capes de pols es dipositen sobre els murs oblidats. I a la nit el cataclisme obri les seues cames a una nova estació.

Ells buscaran significat, el qual han separat del significat. Veig el que vols dir, ploraran sense veure. Diran jo i tu perquè no recorden.

Deu ser novament primavera. Les llavors que he menjat estan menjant el seu camí cap enfora de mi. Les aigües esclaten a través del forat que he excavat. L'esquiva caverna en la muntanya espera. Nosaltres també esperarem. Com que no hem trobat artefactes en les coves antigues, X pensa que ací no en trobarem cap. Potser siga la meua última pregunta, diu de broma. I primer s'ha de comprovar la seguretat de l'entrada. L'índex que vam tenir. Em fas senyals perquè m'hi afegesca a tu. No creus en oblits.

Jo havia anat tan lluny com el llit sec del rierol entre els dos turons arrodonits tan semblants als altres turons arrodonits dels seus voltants. Vaig girar per estar enfront de l'entrada i en canvi vaig veure...

Com pot una serp fer l'amor amb una papallona?

Com pot una papallona obrir les seues ales i exposar les seues parts més suaus? Només quan vola, aleshores. Un descens en què planeja. Quan la pluja va caure per primera vegada des que la gent se'n va anar.

14 d'abril: Una mort peculiarment extàtica. Qui hauria sospitat aquella xarxa de rierols subterrànics, aquella fosca tolla sota la terra? No ens hem d'estranyar que el sostre es desplomara. No ens hem d'estranyar que ella perdera el seu camí. No ens hem d'estranyar que guanyara la seua ment. Per què estava excavant tan profund?

Lucy Lippard (Nova York 1937) ha estat crític d'art de les revistes *Art i America*, *The Village Voice* i *Z*, i és autora de 18 llibres que tracten des del pop art fins a l'art indígena nord-americà. Les seues reflexions exploren tots els camps de l'art, i els seus textos ofereixen noves maneres de comprendre els impulsos socials i polítics que creen l'art i que l'art, al seu torn, crea. Com una de les primeres feministes, va introduir les preocupacions estètiques, econòmiques, materials i pràctiques de les dones artistes en el diàleg de la història de l'art.

TRES POBLES

Charles Simonds

x

Els seus habitatges fan un dibuix sobre la terra, com el d'un gran arbre estès, ramificant-se i bifurcant-se tot dependent dels seus amors i odís, formant un registre ancestral de la vida viscuda com una odissea, la seua arrel en un passat fosc i distant...

A vegades un es troba amb un vell trobador al llarg dels camins a través dels habitatges. La gent diu que de petit, ell i els seus pares van iniciar un llarg viatge cap arrere i que durant les seues interminables passejades ell havia acumulat la quasi total història de la seua gent. Va tornar amb el garbuix i l'embull de cançons que formen una catifa de records feta de fils d'una gent que creix, lànguïda, aventurera, que ha estat en molts llocs i ha fet moltes coses...

... una dona gran que va tornar del seu viatge al passat amb una visió: allò que tot el món havia cregut que era una vida que seguia una línia interminable, realment era part d'un gran arc imperceptible que al final es trobaria a sí mateix. En aquest moment donat tothom s'uniria amb els seus avantpassats en un gran ball joiós...

Fragments de *Notes Recovered from a Traveler*
(Notes rescatades d'un viatger)

Els seus habitatges formaven un camí/casa, deambulant sobre la terra en el seu recorregut cap al futur i cap a fora del passat. Quan **X** es traslladaven d'un habitacle al següent, deixaven arrere l'anterior intacte, com un museu d'efectes personals. Mentre un habitacle seguia a l'altre, hi quedaven els rastres d'una cada vegada menys distinta història personal. Viatjar cap arrere era quasi com entrar fent ensopegades en una habitació els habitants de la qual semblava que l'acabaren d'abandonar per altra porta. Com més gran era la distància en el temps, més s'atenuava aquesta immediatesa, les seues diferències dissoltes dins uns altres moments. El temps es va fer continu. Es va acumular arena als racons i les bigues dels sostres van caure, fins que la terra va recuperar l'arquitectura. Només un rastre, una irregularitat, va recordar que algú havia passat alguna vegada per ací en el seu camí cap a un altre lloc.

X estaven preocupats amb el conreu i amb les decisions sobre la pròxima direcció que l'habitable havia de prendre. Acords matrimonials, lligams socials i preocupacions econòmiques, disposició de la terra, conjuntures –calia pensar sobre totes aquestes coses–. Les burocràcies poques vegades es van desenvolupar perquè les decisions eren capricioses. Els camins podien creuar-se o passar l'un prop de l'altre, però cada habitacle conservava la seua autonomia. Emergien xarxes i embulls d'habitatges vells i nous, creant ciutats estranyes que combinaven cases amb ruïnes, jardins amb parcs, que exposaven històries personals a la vista de tothom. Quan tenia lloc aquest tipus d'unions, eren molt comuns els matrimonis mixts; es comerciaven les tradicions i els passats, i els llinatges s'hi barrejaven.

Rememorant aquestes reunions, **X** les veien com els millors moments de les seues vides. Enfortits per una sensació d'ací-som-tots, els **X** avançaven. Denses civilitzacions podien aparèixer i

després desintegrar-se, mentre **X** partien i tornaven a les seues aventures. Quan algú que volia rastrejar el seu passat es trobava amb aquestes interseccions, és possible que no poguera ser capaç de classificar els rastres, i corria el risc de trobar-se a si mateix en una confusió de passats. De tant en tant, algú que s'haguera aventurat massa arrere en el temps apareixeria davant un llinard sense un passat i sense un present. Aquesta gent era font de gran pena, en haver arriscat tot intentant penetrar allò que va venir abans.

Es van organitzar visites al passat. Grups d'especialistes –arqueòlegs, sociòlegs, qualsevol que poguera tenir una pista del passat– van fer expedicions. Periòdicament, tornaven missatgers amb mapes que documentaven algun gran lloc de trobada d'habitatges que havien ocorregut temps arrere, i aquest descobriment seria utilitzat per explicar per què certes famílies havien mantingut les seues creences i havien compartit trets genètics allà on els feus s'havien originat.

Per a la majoria dels **X**, el passat formava una enorme xarxa sobre la qual viatjaven les seues vides, o era com un bosc fosc dins del qual hi havia molts camins. El passat era una temptació i una amenaça, l'engendrador de les bogeries, la causa de les reflexions i confusions interminables, un món misteriós que podia començar feliçment en el present durant un passeig a la tarda, però que s'estenia cap arrere en una miasma aterridora, una geografia genealògica que va desaparèixer sobre el turó i dins la terra, darrere de l'horitzó.

O

*Hi ha una història d'advertència –un record torbador– que es repetia cada any entre **O**, sobre un xiquet que va nàixer malauradament girant cap al futur en comptes de fer voltes en el sentit de les agulles del rellotge cap al seu passat. Durant un temps la seua confusió va passar desaperebuda, i ells simplement van pensar que es marejava i que era lent a l'hora d'aprendre a caminar. Però quan va arribar a la majoria d'edat, es va unir al renaixement i va ser atrapat en el ball dels tombs. De sobte fou girat, retorçat i arrancat fora del cercle, i va morir horriblement sol.*

Les vides de **O** tenien dos aspectes: el primer consistia en la classificació i manteniment diari del temps que situava els fets en l'espai i en la història, fusionant passat i present per fer tant històries i sagues en curs com també els habitatges que canviaven amb les estacions; el segon consistia en la concentració anual de l'energia del naixement i creixement en un ritual al solstici d'hivern. El primer aspecte, historiogràfic, regia la tasca diària de reconstruir el nou habitacle a partir de les restes de l'antic. Aquest esforç era com resumir i refer records personals en mite i història. El segon aspecte, ritual, tot prescindint de tota activitat temporal, tornava a presentar la creació original en una celebració vertiginosa del potencial sexual.

La reunió tenia lloc a la cúpula-úter al centre de l'univers de la terra-habitable, a la qual només es podia entrar gràcies a una escala a través de l'obertura a la part de dalt. Els habitatges cíclics es construïen al seu voltant en dos anells concèntrics: al primer, d'un pis d'alçària, hi havia la cuina i el menjador; al segon, normalment de dos o tres pisos d'alçària, les habitacions per viure. Un passadís entre l'estructura interna i l'externa unies les dues. La construcció va fer avançar els anells i els va fer girar lateralment al voltant de la cúpula. Tal com abandonaven parts de l'estructura, eren precintades perquè

es deterioraren, i després d'acabar una revolució, eren desenterrades i reconstruïdes. Així, les restes de cada habitacle eren excavades i refetes. La vida seguia un cercle.

L'estructura creixia almenys una unitat per any. El final del nou habitacle era programat perquè coincidira amb el solstici d'hivern, i així el lloc d'habitable de tothom es podia moure una unitat cap endavant, cap al passat distant, i una unitat cap a l'exterior del recinte. Els cultius que creixien a l'exterior de l'habitable eren part d'aquesta pauta circular, plantats en una rotació al voltant del centre.

L'habitable funcionava palpablement com un rellotge personal i cosmològic, la seua arquitectura envoltant funcionava com un elaborat rellotge de sol. Les varetes que marquen els anys, situades sobre l'entrada a la cúpula, projectaven ombres de dissenys complexos i canviants sobre els murs circumdants i marcaven el pas del temps. En la cúpula es mantenia un cant sense interrupció. El seu dèbil ritme audible mantenia el temps per a la gent de fora. Tothom feia tornos. El cant era meditació, una manera de passat a un pols no ordinal, sense relació amb els incidents particulars de la vida.

La construcció del nou habitacle duia un any i seguia un calendari precís perquè l'edificació progressara amb les estacions. El continu tamisar i arreglar els enderrocs formava una espècie d'espiral en la qual el present devorava al passat. Algunes de les coses rescatades eren recollides i reutilitzades; algunes eren rememorades de nou i es convertien en artefactes o en objectes de record. Històries i memòries s'entrellaçaven al voltant d'aquests records i el passat era reconstituït en les ments de **O** tal com els vells maons eren col·locats en el nou habitacle.

A vegades, aquesta resurrecció del passat no s'aconseguia sense esforç. Aquells que sentien la necessitat de lluitar amb el record de la persona o del succés desenterrat, donaven un pas cap endavant i el revivien en la forma d'una història, una cançó o un discurs, establint un diàleg entre el present viu i els difunts. Es podia deixar tot un dia de costat per tal de resoldre uns records particularment torbadors. Quan tothom estava tranquil, l'excavació i la construcció començava amb un rítmic cantar, tamisar i arreglar.

Les relacions sexuals estaven suposadament confinades a la cerimònia del renaixement. Hi havia fortes prohibicions en contra d'altres trobades sexuals, i els transgressors, si els agafaven, eren executats. Aquesta repressió estava destinada a canalitzar tota l'energia sexual cap a un únic moment incestuos compartit, encara que en realitat va donar lloc a una promiscuïtat diària intensificada. Trobades furtives tenien lloc gràcies a subterfugis elaborats i sovint divertits. Les relacions sexuals en un passadís ocult o mitjançant una inventiva mascarada d'altra activitat eren normals. Aquesta conducta era ignorada i, així, tolerada, sempre que no acabara en un embaràs. Els avortaments autoadministrats i les arrels profilàctiques, encara que eren tabú, eren corrents. Les relacions incestuoses eren la meta d'aquestes trobades il·lícites. Tot i així, eren només una versió burlesca de les activitats sexuals d'implosionar/explosionar del renaixement anual i introduïen una nota de riure obscè i de discòrdia en la vida del dia a dia que, d'altra manera, seria insípida i rutinària. Encara que el resultat podia ser la mort, en realitat el risc era lleu i posseïa la fascinació d'una ruleta russa sexual. Públicament, qualsevol dels **O** haguera dit que l'activitat sexual que tinguera alguna intenció distinta a la concepció era incompreensible; que el

coit només podia tenir lloc dins els confins sagrats de la cúpula, i per tant només durant el solstici; que si no es comptava amb la protecció de la cúpula-úter, cap concepció era possible.

El solstici era el centre de la vida dels **O**. A mesura que s'aproximava el dia, l'excavació cessava i l'excitació es propagava per tots els habitacles. Es recol·lectava la collita d'aliments i se'n posava una part dins la nova casa. A posta de sol, tots els adults es reunien per edats i baixaven fins a la cúpula. Cada u, quan arribava al final de l'escala, col·locava un tronc en el foc que hi havia al centre, es treia la roba i la cremava, i continuava el cant. Mentre el cercle s'ampliava, el cant era més alt, el foc més brillant i calent. Amb l'entrada de l'última persona, posaven l'escala dins, en diagonal sobre els seus caps.

Estaven tots drets, agafats de la mà, al voltant del mur i formant un gran cercle. La dansa de la rotació va començar, girant en remolins d'energia. Reflectint el sistema solar, les parelles es formaven i giraven entre elles al voltant del foc. La dansa va continuar, més i més ràpida, fins que el foc va començar a apagar-se. Tothom donava voltes, sempre intentant augmentar la velocitat de l'altre. A mesura que s'enfosquia la cúpula, ells es movien cap al centre, tentinejant cap al sòl. Perduts en el buit, s'aferraven a un altre cos i es trobaven en l'orgasme. Quan **O** estaven esgotats i la fatiga els havia arribat, **O** tornaven al diari comptar i ordenar el temps, portant amb ells el potencial de l'altre.

ø

ø creien en un món creat completament a partir dels seus desigs i en el qual les realitats de la natura no eren motiu de gran preocupació. Els seus habitacles formaven una espiral ascendent –amb el passat, constantment soterrat, que servia de material de construcció per al futur–. Obsessivament, arriscaven els seus recursos, el nombre d'habitants, l'alçària de l'estructura. A mesura que l'habitable creixia més i més, soterrava la terra cultivable. En créixer, calien menys i menys treballadors per a la seua construcció.

ø aspiraven a una mort extàtica. La seua meta era tant arribar a la major alçària possible com predir l'instant mateix del col·lapse, el moment en què l'últim dels seus recursos es consumira i la seua mort fóra inevitable. Ells vivien tan sols per aquest moment. Després d'un col·lapse, els supervivents començarien de nou i traçarien una enorme espiral sobre la superfície de la terra. A la perifèria construeixen una casa. El detritus de vida era dipositat gradualment al davant, proporcionant la base del pròxim habitacle. Quan passava un temps, es llançava una rampa, amb un grau d'inclinació planejat, per portar-los al punt més alt possible del centre de l'espiral. Mentre el seu mecanisme de predicció es feia cada vegada més exacte i sofisticat, s'hi van fer constants modificacions. Aquests càlculs van determinar la infraestructura del sistema social de ø. La vida era jeràrquica. Els usos de les energies estaven determinats pels filòsofs/matemàtics imperants. La divisió del treball, el control demogràfic, el menjar, la dimensió i la determinació del treball i el cos d'investigació, tot era dictat mitjançant un mecanisme elaborat, avaluador i autocorrectiu.

ø eren generalment optimistes. A pesar que la construcció exigia un treball dur i sacrifici, ells treballaven amb alegria tot sabent que les prediccions matemàtiques eren més bones, el seu habitacle més alt, les seues vides més pròximes al clímax. Creien amb fermesa que

estaven contribuint al monument més ambiciós mai concebut per l'home. La seua confiança es confirmava amb insígnies de mèrit i amb honors donats a les diferents forces de treball. Els visitants procedents de les ciutats en espiral comparaven el progrés amb el seu i s'omplien d'un immens orgull pels seus aconseguiments.

El monument consumia sense descans tots els béns materials. La propietat només tenia importància si estava relacionada amb la construcció. Els objectes que ja no eren útils eren portats, per llei, als enderrocs davant l'habitable. No eren permeses les pertinences personals, els artefactes o objectes de record, ni objectes d'art, ni figures religioses, ni decoració personal o comunal; la vida no era més que una funció de recer i alçària. Mentre arribaven a les elevacions més altes, i no calien tants treballador per continuar-hi, se'n sacrificaven grups més grans, saltaven voluntàriament des de la vora de l'estructura cap al buit central, cedint els seus cossos a la tasca d'impulsar l'edifici més amunt.

En qualsevol sentit personal, el passat era acomiadat i oblidat. L'excepció eren els registres, mantinguts amb molta cura, d'anteriors decisions estructurals –abstretes i destil·lades en equacions matemàtiques per utilitzar-les en la projecció de les construccions–. El passat de l'habitable era reconstruït per un model matemàtic per ser emprat en una relació dinàmica amb el seu futur. Aquests registres es mantenien amb una precisió compulsiva, perquè el més lleuger error podia significar el fracàs de tot l'edifici. El fracàs era, de fet, inevitable, així que el procés de treball estava salpicat de fiblades de dubte que conduïen a la depressió i, finalment, a l'extinció.

Charles Simonds:

De "Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience". Artforum, vol. 18, núm. 5, gener 1980, pp. 22-29.

Per a l'home del carrer, els maons encara són bons per fer cases, no importa la rectitud pròpia amb què es troben pel terra. Per més gran que siga, l'art ètic en si no fa un món ètic. Tots som part de murri, de sant, de caçador i de víctima.

He après més al carrer, de Josefa (París), Cucho i Hollywood (Lower East Side) i Mendelez (Berlín), que del món de l'art, i els he donat més.

I he après més mirant el geni del cervell petit de la larva de la mosca *Caddis*, que construeix sa casa unint bri rere bri en una espiral ascendent al voltant del seu cos mentre creix, que estudiant les obres dels arquitectes de grans cervells.

Sempre he pensat que el meu treball és transsocial, transpolític, transsexual i transparent.

Veig una relació entre la rehabilitació de les cobertes dels edificis a través del programa d'ajuda Sweat Equity i la manera primitiva del cranc ermità de rehabilitar conquilles abandonades. Només quan puguem visualitzar el sol eixint sobre les nostres canonades transparents de plàstic, i quan siguem capaços d'adonar-nos de com devorem els nostres amants en l'acte de copular, estimarem la persona al carrer tant com estimem el nostre art vanagloriós.

Charles Simonds:

Del catàleg de l'exposició Charles Simonds Houseplants and Rock. Leo Castelli Gallery, Nova York 1984.

Algú ha pensat alguna vegada un ou?

Tenen els nius estil?

Hi ha alguna casa irreflexiva?

Qui va fer la primera casa?

És una casa un lloc viu?

Una casa, quan és una llar?

Aquestes obres són ruïnes marcides, torres que sorgeixen,

turons de planta de cos de roca, soques, empastifaments, capolls i

brancons florals...

Són llocs vius.

Charles Simonds:

Declaració addicional dels artistes: En relació a: Tres Arbres

Les antenes de televisió no diuen el temps de la manera que ho fan els arbres. Assegut dins, un sent la tempesta que s'acosta, escolta el vent en les branques, les observa com es corben i s'agiten al voltant, records d'un temps tempestuós en les muntanyes, mentre estava ben alt i sol.

Un corb posat en una antena familiar observava els arbres durant una llarga estona, el seu cap que es torcia avant i arrere contemplava de manera inquiridora, potser una visita? Després d'un temps se'n va anar volant.

Uns dies després dos teuladins anaven i venien de l'arbre. Instal·lant-s'hi? Construïnt-hi un niu?

Dret a la base dels arbres un sent la seua alçària que s'estén a través de l'edifici. Sé en quin pis estic mirant al tronc de l'arbre.

Mentre cau la nit, un és al bosc, enfosqueix més i aleshores és hora de deixar el bosc i anar-se'n a casa.

ENTREVISTA A CHARLES SIMONDS

per Teresa Millet

“Estic a favor d’un art que creix sense saber de cap manera què és art, un art al qual s’ha donat l’oportunitat de començar de zero.

Estic a favor d’un art que s’enreda en la merda de tots els dies i en surt vencedor. [...]

Estic a favor d’un art que pren la seua forma del contorn de la vida mateixa, que es torça i s’estén i s’acumula i escup i s’escorre, i és feixuc i gruixut i esmussat i dolç i estúpid com la vida. [...]

Estic a favor d’un art que ix d’una xemeneia com una cabellera negra i s’espargeix pel cel. [...]

Estic a favor d’un art cobert de benes. Estic per un art que coixeja i roda i corre i salta. Estic a favor d’un art que ve en una llauna o és llançat a la riba. [...]

Estic a favor d’un art que sorgeix en boirines de les boques dels clavegueram a l’hivern. Estic a favor de l’art que s’esquerda quan trepitgem un toll gelat. Estic a favor de l’art del cuc dins de la poma. Estic a favor de l’art de la suor que es forma entre les cames creuades.”¹

Charles Simonds, nascut a la ciutat de Nova York el 1945, crea paisatges en miniatura i edificis amb reminiscències de la geologia de l’àrea de les Muntanyes Rocalloses i de les construccions dels indis de l’estat de Nou Mèxic. L’argila, sovint sense coure, és el seu material “de firma” que l’artista ha utilitzat des dels seus anys de formació a la University of Califòrnia a Berkeley i a la Rutgers University a New Brunswick. Durant aquests anys, Charles Simonds va ser un estudiant actiu i receptiu amb el moviment de contestació universitària que va sorgir a mitjan la dècada de 1960 en universitats dels Estats Units, com també ocorria en el món universitari del continent europeu. És molt destacable que una de les primeres activitats plàstiques que desenvolupa Simonds té lloc al carrer, en locals i solars abandonats del Lower East Side i del SoHo novaiorquesos. Els *dwellings* –com foren anomenades aquestes peces– eren els habitatges d’una població nòmada, imaginària i tremendament fugissera, els Little People, que Charles Simonds va crear en la seua imaginació. “Aquestes obres que l’artista crea *in situ* no estan elaborades per ser venudes, sinó que fins i tot és impossible apropiari-se’n, ja que, tal com ell mateix diu amb un maliciós plaer, la persona que intenta traslladar-les, immediatament les destrueix.”²

De la reflexió sobre les estructures del pensament humà, Simonds ha passat a interrogar-se també sobre la relació entre l’obra i l’artista, introduint de manera gradual la figura humana en les seues creacions. L’entrevista següent pretén acostar el lector a la figura de Charles Simonds, potser no suficientment coneguda al nostre país.

Teresa Millet: *Encara recorda el viatge a Nou Mèxic que va fer quan tenia tan sols sis anys d’edat? És cert que torna sovint al mateix lloc? I com creu que aquestes experiències van afectar posteriorment al desenvolupament de la seua obra?*

Charles Simonds: Tinc records vívids del meu viatge en la infància a Nou Mèxic, particularment del Frijoles Canyon. Hi tornava quasi tots els anys durant la dècada dels setanta per veure les danses índies i, sovint, per al Festival Shalako a Zuni³ perquè cada any celebrava i consagrava habitatges acabats de construir. Certament, visitar el sud-oest ens proporcionava al meu germà i a mi, que vam créixer jugant a indis i *cowboys*, un lloc on podíem conferir poderosament les nostres fantasies a un entorn real. Aquestes fantasies van influir en la meua obra.

T. M.: *Per què se’n va anar a estudiar a la University of California a Berkeley? I quins són els seus principals records d’aquella etapa d’aprenentatge?*

CH. S.: Vaig anar a Berkeley per rebel·lia, com una aventura, i per evitar els centres d’Ivy League.⁴ La meua xicota havia triat Stanford, de manera que Califòrnia m’atreia. Va ser abans de 1968. Hi vaig assistir de 1963 a 1967. Em vaig unir a les segudes de “fileres de cotxes”⁵ i al Free Speech Movement,⁶ molts dels meus amics eren veterans de campanyes per al registre de votants al sud i m’hi vaig embolicar. Vaig aprendre que un podia participar en fets reals amb una dimensió històrica i tenir un efecte real en les autoritats: en aquest cas, l’administració de la University of California i el govern de l’Estat. Vaig aprendre que ser detingut pel que un creia que era el correcte no era un delicte, sinó una qüestió de consciència. Em va donar llicència per seguir el meu propi camí fins i tot si contradeia les convencions. Em va educar en l’activisme.

En els meus estudis d’art a Berkeley em va influir fortament James Melchert, qui em va obrir els ulls davant la possibilitat que l’argila podia ser qualsevol cosa, fins i tot una cremallera; i també Harold Paris, que realitzava unes escultures de goma blanques i erotitzades. Vaig compartir amb Stanley Fish el seu descobriment de com entendre el *Paradis perdut* de Milton i pensar en una escala èpica.

T. M.: *Vosté va tornar a l’àrea de Nova York per continuar els estudis a la Rutgers University a New Brunswick, Nova Jersey. S’havia cansat dels “anys de Berkeley”?*

CH. S.: Vaig preferir Rutgers a Yale per llicenciar-me perquè semblava més lliure, més oberta, i perquè els estudis d’escultura de Yale tenien sostres baixos. Rutgers em permetia i insistia en el fet que un elaborara les seues pròpies idees per ell mateix, una atmosfera més pròxima a Berkeley, menys professoral amb una forta dialèctica. També sóc de Nova York, i era natural tornar-hi. Trobava a faltar els contrastos de les estacions de l’est.

T. M.: *Quan va decidir ser artista?*

CH. S.: De petits, el meu germà i jo teníem un do natural per a l’escultura. Ell era expert a realitzar enginyosos retrats expressionistes, gràcies als quals em robava les xicotetes. A l’institut, m’encoratjaven a continuar el meu interès per les matemàtiques. Una vesprada, però, quan tenia catorze anys, vaig agafar una mica d’argila que el meu germà s’havia deixat quan va anar a l’escola superior i vaig fer la figura d’un lluitador –en realitat, havia fet moltes figures quan era més petit–. La figura del lluitador era molt realista, amb una musculatura articulada. No podia creure que l’havia fet jo, com si jo fóra testimoni del que les meues mans podien fer sense que jo ho sabera. La vaig dur a l’institut en una caixa de sabates, i ací tampoc no va creure ningú que l’havia fet jo. Així que la vaig destruir i la

vaig tornar a fer davant dels seus ulls. Vaig deixar les matemàtiques i vaig intentar responsabilitzar-me d’allò que podia fer.

T. M.: *He llegit que gaudia molt amb el que feia Claes Oldenburg a Nova York al final dels anys seixanta, podria comentar-nos això?*

CH. S.: Oldenburg va ser una tremenda influència per a mi, alliberadora. La clau foren les escultures blanques, seues i de la seua dona, Patti, que erotitzaven i animaven l’entorn “construït” o donat. L’*Store*, com a idea d’entrar en estructures socials, de desplaçar-se en el món real amb art, amb el seu humor i el seu activisme subversiu, em va semblar veraç. La seua proposta de “monuments” estava totalment present en la meua ment quan vaig concebre realitzar els meus habitatges al carrer. Concretament, el seu monument per a Broadway i Canal Street van identificar el carrer com un substrat possible.

T. M.: *Quin tipus de relació tenia amb Gordon Matta-Clark quan foren veïns? I com va ser la seua relació amb Robert Smithson?*

CH. S.: Gordon i jo estàvem molt units. Vam començar la nostra amistat el 1969, quan renovàvem golfes en el mateix edifici, el 131 del carrer Chrystie al Lower East Side de Manhattan. A continuació ens vam ajudar mútuament amb projectes per tota la ciutat i als gredars de Nova Jersey, d’on extreia l’argila (projectes com *Jacks*, *Fire Boy*, *My Tarot Cards*, pel·lícules produïdes per Holly Solomon.)

Vam desenvolupar un llenguatge metafòric que amb freqüència deixava perplexos els espectadors. Els dos vam trobar recolzament en Holly i Horace Solomon, Christo i Jean-Claude. Gordon i jo canviàvem i compartíem moltes idees, ja que cada dia un anava a la golfa de l’altre. Conceptuar i objectivar detalls arquitectònics com a “cases” eren pensaments que em van exposar Gordon i Alan Saret. El nostre treball junts en la ciutat, quasi com una partida de bàsquet *pick-up*, em va acostumar a treballar a l’exterior, lluny de les galeries i els espais blancs. L’interès que Gordon tenia pel Lower East Side, Loisaïda i uns altres grups comunitaris foren àrees a les quals vaig atraure la seua atenció i amb les quals el vaig ajudar.

L’agitació de Gordon, la seua energia impetuosa, el seu valor i esperit arriscat va ser el que em va atraure d’ell. Gordon sempre passava els carrers amb el semàfor en roig i no li importava. Quan es va construir el World Trade Center, vam pensar, i ho vam fer, una pujada per la façana nord de l’Empire State Building per tornar-li l’honor. Sentia que Gordon era un amic molt íntim, un germà rival i molt estimat. Encara que he somniat freqüentment que Gordon estava viu, l’últim record que tinc d’ell és quan em van dur a la seua *Office Baroque* a Anvers. Hi vaig veure un parell de botes desgastades pel pas impacient i maldestre de Gordon. Les vaig agafar i vaig trobar un tros de guix blau dintre..., onsevulla que deixàrem el treball del dia sempre guardàvem el guix en les botes per poder trobar-la el dia següent.

Smithson ja era un artista i pensador reconegut quan el vaig conèixer el 1972. Va rebre la meua obra amb una franquesa i un interès que donaven validesa al “jove” artista que era jo aleshores. M’ajudava amb cartes per tal d’aconseguir subvencions per a un parc infantil comunitari que jo estava organitzant i comprenia la naturalesa conceptual de permetre la gent representar socialment i políticament el significat d’un tros de terra en la ciutat.

L'erotisme explícit de l'obra que jo realitzava amb el meu cos i la terra li provocava i li intrigava. La nitidesa cristal·lina del seu intel·lecte, en contrast amb la terbolesa del meu, se'ns va fer més visceral un dia que vam passar junts. Al matí vam anar als gredars humits, roses i suaus de Nova Jersey, hi vam passejar i ens vam omplir de fang, mullats i coberts d'argila. A continuació, vam esmorzar al seu restaurant favorit de Nova Jersey. Després em va dur a una pedrera sobre Monclair, a Nova Jersey, on el sòl era dur, fosc, sec i tallat geomètricament. Allò em va fer veure amb claredat el domini intel·lectual i conceptual de la seua obra sobre allò sensual i allò empíric i el meu interès més apressant per allò visceral, allò sensual i allò ritual. Crec que en aquell moment els dos treballàvem sobre qüestions similars des de distints extrems. Encara que el seu punt de vista era rural i el meu urbà, tots dos vèiem la terra en el temps, la ciutat com a terra articulada conceptualment en el temps. La seua obra em semblava que estava orientada cap al disseny bidimensional, rigorosament conceptual, distanciada dels seus materials en l'espai i en el temps. Una abstracció conceptual. La meua obra estava implicada en els seus materials, immediata, compromesa en un procés de forma social, política i personal. Vaig plorar quan em vaig assabentar que havia mort, i em vaig agenollar en els pisos de fang de Maine (que ell havia visitat), i vaig agafar una petita petxina espiral amb les mans enfangades.

T. M.: *Com va desenvolupar la idea de la sèrie dels Little People?*

CH. S.: Els Little People van evolucionar a partir del moment que vaig fer llocs imaginaris com a objectes esculturals. Primer, de moltes àrees geogràfiques, reflectint-hi el comportament de l'argila i la terra que hi emprava. Alguns eren fèrtils, amb llavors que creixien, i uns altres de secs i esquerdats. Prompte vaig desenvolupar un maó, a partir del qual va sorgir una particular arquitectura primitiva i el sentit del temps i l'espai, i tot seguit, també, una narrativa a partir dels records que tenia de les meues visites al sud-oest quan era petit. Un dia de primavera, mentre treballava en casa, amb els sons del carrer que arribaven a través de la finestra oberta, vaig pensar que era absurd treballar dins de casa i sol quan podia estar fora compartint la meua obra i l'exuberància de la primavera amb altra gent. Vaig començar amb tímida a carrer Greene (abans de l'existència del SoHo, on en aquella època només vivien alguns artistes i hi havia unes poques galeries). El primer habitacle el vaig fer en la lleixa de la finestra d'un amic, i el següent a la cuneta. Aleshores vaig tenir la idea de fer dos pobles –cavernícoles a lleixes de finestres i pastors a les valls de la calçada– en un avanç combatiu cap al nord. Estava estupefacte per les diferències entre les reaccions dels camioners i treballadors del barri i les dels “artistes” amb temps lliure que sentien la necessitat de “situar” aquest peculiar comportament. En aquella època, el minimalisme estava en ple apogeu i la meua conducta fantasiosa a alguns els semblava rara i ridícula. No obstant, els treballadors saltaven i els encantava, els va alegrar el dia, i l'alegria espontània de la seua reacció davant les meues explicacions –els vaig dir que estava realitzant habitacles per a una “civilització imaginària de pobles petits”– em va convèncer que havia de trobar un barri coherent, social i geogràfic al qual “infestar” amb una història contínua i mitològica de Little People. Volia preservar el sentit narratiu que havia desenvolupat: cada habitacle era un lloc i un temps diferents en el món dels Little People, els quals podien convertir-se en una mitologia per a un grup de persones que vivien juntes.

Vaig tornar al barri on vivia, que formava part del Lower East Side, i ràpidament vaig tenir públic, i alguns s'implicaren tant en la fantasia que deien veure habitacles allà on no n'hi havia. Al final, em vaig involucrar en qüestions de la comunitat, projectes de Sweat Equity, parcs infantils, organització de la comunitat, i vaig prestar els meus serveis a la junta de la Lower East Side Coalition for Human Housing.

T. M.: *La seua relació amb l'argila va començar fa molt temps. Quants anys va estar fent aquests dwellings d'argila al carrer?*

CH. S.: Argila. Els *dwellings*, des de 1970, i des de 1985 menys quantitat i només quan visite una ciutat nova. Cada habitacle és part de la història dels Little People, un moment i un lloc distints en la seua història. Amb els anys, una terra erotitzada i ritualitzada ha evolucionat a partir de formes naturals, santificades cap a l'arquitectura que simbolitza aquestes formes i funcions en la mitologia dels Little People. A posteriori, crec que els *dwellings* sempre han funcionat per a mi com una espècie d'activisme, una provocació. També són un regal, el lloc per expiar sentiments personals d'orfandat i una encarnació de viure, una evasió pacífica del caos, una obligació de trobar una casa per als Little People, un encantament, un *test litmus* per explorar els costums de diferents comunitats i una palanca metafòrica en el sentit del món existent sobre el temps, l'espai i els valors.

T. M.: *Com era l'escena artística de Nova York en aquell moment?*

CH. S.: Tenia amistat amb Gordon Matta-Clark, Keith Sonnier i amb altra gent que participaven en l'espai alternatiu de Jeffrey Lew al 112 del carrer Greene i després a la golfa del 98 del carrer Greene d'Horace i Holly Solomon. La majoria érem artistes no reconeguts amb llibertat per divertir-nos fent el que volíem, i nosaltres també feiem de públic. Philip Glass i Steve Reich feien concerts a la golfa. Bob Wilson començava a atraure l'atenció, Alanna Heiss organitzava projectes sota el pont de Brooklyn. Més endavant, mentre vivia amb Lucy Lippard, vaig ser testimoni de les ambicions de les artistes femenines, i vaig aprendre el que fa una crítica i com poden evolucionar els seus valors. Ens admiràvem, ens toleràvem i ens ajudàvem mútuament. També vaig fer amistat amb Sol LeWitt.

T. M.: *En un moment determinat de la dècada dels setanta, les seues obres deixen el carrer i passen a ser escultures per si mateixes. Quina va ser la reacció dels seus seguidors davant aquest canvi? M'interessa sobretot com es va produir aquest canvi a la vista de la seua obra anterior. Sembla que vosté estava en contra de deixar que museus o galeries mostraren les seues peces, així que, com va passar açò? Les peces abandonades i aïllades que feia abans també han canviat molt d'escala últimament, de manera que moltes de les peces actuals contenen només uns diminuts fragments de maó i potser ha deixat més espai per al desenvolupament de les peces, per dir-ho així. Què en pensa, d'aquest punt de vista?*

CH. S.: Al principi feia llocs imaginaris com a “objectes”, i encara els faig. No vaig començar a treballar al carrer com a orador de carrer o com una postura política contra les galeries i els museus. Treballar al carrer em va revelar unes possibilitats extraordinàries que posaven de relleu les limitacions dels espais en blanc intemporals i els seus habitants. Sempre he viscut en molts móns. Així com la comunitat artística no podia experimentar els habitacles de carrer tal com es van projectar, les persones del barri no podien experimentar les obres “objecte” en el seu context. La meua exuberància pels carrers es va

convertir en una cosa que volia compartir amb la comunitat artística. Anar d'una cuneta al Lower East Side durant el dia a un sopar d'artistes per parlar sobre les implicacions marxistes dels maons sense obrers de Carl André, avançades per algú que es feia passar per un obrer europeu, em frustrava. Vaig intentar assenyalar que fora hi havia un món diferent i meravellós i que havia passat el dia de manera molt distinta a la seua. Em vaig implicar cada vegada més en les necessitats de la comunitat i vaig exercir una funció política com a membre de la junta de la Lower East Side Coalition for Human Housing per articular qüestions cap al govern de la ciutat. Els *dwellings* al carrer són un pensament discret, una fantasia diària que evoluciona a través d'un espai geogràfic, la vida quotidiana i la memòria d'una comunitat. Estan lligats per metàfores del temps i l'espai reals, una narrativa desenvolupada, la història d'una vida. Són un efímer procés enredat en un drama de vida i mort, de ser creat i destruït. Són gestuals, tracten sobre la sorpresa, el descobriment, la provocació i l'activisme social resultant. Tots aquests aspectes es perden o són inaccessibles per al públic dels “espais blancs” o que van a “veure” un habitacle. El meu intent d'historiar l'evolució dels Little People és el *Picaresque Landscape* (Paisatge picaresc), el qual evoca un moment i un lloc de la història dels Little People que era creat i posteriorment destruït a diari als carrers.

Després de treballar durant sis anys al Lower East Side, me'n vaig anar a Berlín i vaig treballar en una comunitat turca, Kreuzberg. Quan vaig tornar a Nova York vaig descobrir que el Lower East Side s'havia convertit en una zona aburgesa i molts dels líders de la comunitat se n'havien anat.

Els “objectes” que cree proporcionen altres oportunitats: desvinculació del públic, poder construir durant més d'un dia i treballar des d'una imatge mental a priori. Se'n beneficien d'un espai blanc “intemporal”, contemplatiu i amb un context en l'“art”. Sóc lliure de treballar en el que anomene pensaments més abstractes i conceptuals de les obres objecte –metàfores mixtes de paisatge, cos, casa i creixement–. Totes aquestes idees que formen part del món narratiu dels Little People al carrer.

Més recentment he tractat les cases de les persones i la identificació que tenen de sa casa amb el seu cos. En trencar i transformar les seues cases, puc sondejar aquestes reaccions.

Durant els últims anys, he mirat més cap a dins, deixant les meues preocupacions narratives per permetre que metàfores mixtes de construcció, creixement i imatges viscerales es combinen i recombinen en la intimitat. Veig aquestes obres més abstractes i formals, centrades molt directament en el comportament de les distintes argiles que utilitze a mesura que passen de mullades a seques.

T. M.: *Quina relació vol mostrar en moltes de les seues peces amb la natura i el paisatge? A quins artistes del moviment land art se sent més pròxim?*

CH. S.: No és tant un espectacle com una creença. La terra, el cos, el jo i la casa són una mateixa cosa.

Mai no he cregut que formava part de res. Del treball dels *Earth Artists* em sent més pròxim a Smithson i més llunyà d'Heizer.

T. M.: *En el tipus d'obra que realitza en l'actualitat, què hi podem trobar que ens recorde als seus primers dwellings? Potser, entre altres coses, els mateixos maons petits que continua utilitzant?*

No obstant, també veig moltes relacions entre la seua obra i la natura: roques, muntanyes, rius, cossos, el material que hi utilitza, l'argila, és part de la terra, el creixement de les coses, no només la “casa”. Veig totes aquestes coses/temes en la seua obra. Podria explicar-nos açò un poc més?

CH. S.: La meua obra es desplaça per un continu limitat per uns estats de contrastos: natura-civilització, crescut-construït, procés-objecte, oportunitat-intenció, infància-maduresa, taques infantils-arquitectura amb maons, inconscient-conscient, subjectiu-objectiu, ser testimoni-actuar, terra-cos-casa.

L'obra sorgeix de manera metafòrica, imaginària i de barreges de tot l'anterior.

T. M.: Com va ser que va anar a Berlín durant un any. Quins records en té?

CH. S.: Berlín em va semblar similar a Nova York en la complexitat de les seues qüestions multiculturals, però poderosament oprimint en aquella època per les agendes polítiques. El misteri i l'ansietat creats pel mur impregnaven cada dia. Vaig fer una exposició clandestina a Berlín Est amb el conservador Jürgen Schweinebraden que va aconseguir una assistència tan bona que no podia pujar les escales per entrar-hi. La terra de ningú entre els dos murs, constantment vigilada per metralladores, estava habitada per conills (fertilitat) i coloms (pau). Vaig veure açò com una imatge molt adequada de la reacció de la natura davant l'absurd d'una franja de terra tan distorsionada per la por i la ràbia.

T. M.: Ha ensenyat diverses vegades al Newark State College i a Cooper Union. Què li va semblar aquesta experiència? També ha treballat amb pacients al Centre d'étude de l'expression, Clinique des maladies mentales et de l'encéphale, Centre hospitalier Sainte-Anne, París, en una escultura comunitària. Com va ser l'experiència?

CH. S.: Crec que l'art és una exploració personal, de manera que ensenyar només va ser una manera d'oferir perspectiva.

Em van invitar a treballar a Sainte-Anne per suggeriment de Daniel Abadie durant la meua retrospectiva al Jeu de Paume de París el 1994. Vaig proposar un projecte per a un taller d'escultura dirigit per Claire Verdier a l'hospital. Cada participant era invitat a realitzar un habitacle de fantasia en una estructura muntanyosa. Oferia a cada u un espai personal i la possibilitat de connectar-ne el seu als altres a través de senderes, etc. Una gran part del simbolisme del sòl, de la rajola, la paret, la casa i la ruïna va quedar estereotipada en uns insuportables llenguatges existencialistes utilitzats pels participants. Les parets estaven per “protegir o empresonar”, així com el mur que envoltava l'hospital era percebut com “qui hi és dins i qui hi és fora”. Qui està protegit de qui, un d'ell mateix. La vida percebuda com un rastre de ruïnes que han quedat arrere, reconstruint el present a partir del passat. Tot va ser expressat. El grup també va interactuar de manera física, ja que es feien massatges els uns als altres, ajudant-se en moments de fragilitat, connectant fantasies. L'obra acabada va quedar exposada a l'entrada de l'hospital i va constituir la font de molt orgull, com el treball individual i comú dels col·laboradors.

T. M.: Podria explicar-nos el projecte d'Instant House que va realitzar el 1980 a Iowa?

CH. S.: Instant House funcionava en el marge entre allò construït (fet) i el fenomen natural per crear una “casa”. Aquestes obres, *Three*

Trees (Tres arbres), *Floating Cities* (Ciutats flotants) i *Instant House* (Casa instantània) sorgeixen de *Growth House* (La casa que creix), que intenta casar la construcció i el creixement, el refugi i el menjar, de manera hermafrodita, com un procés d'habitacle. Es dirigeixen cap a l'exploració d'idees d'habitacles “instintuals”: l'equivalent de nius, petxines, capolls –arquitectures inconscients, no culturals-. També es dirigeixen cap a les estratègies de construcció primitives en entorns del Tercer Món.

T. M.: Finalment, podria comentar-nos la relació entre els dwellings i les seues peces més pròximes a la forma humana?

CH. S.: La forma humana sempre és present, en la terra com a formes corporals, en riscos de manera grotesca. La figura humana explícita funciona quan hi ha una inversió d'èmfasi. La figura humana es va convertir en el “text” i els habitacles i la terra en “subtext”. Com que per a mi són un, la inversió pot produir-se amb freqüència.

T. M.: Com veu l'escena de l'art actual?

CH. S.: No gaire bé. Una gran part em sembla cíclica, però sóc optimista de mena, quasi com un xiquet. Sóc un pluralista entusiasta.

NOTES

- 1 Oldenburg, C.: *Store Days*, Nova York 1961.
- 2 Lambert, J.: “Las construcciones del espíritu. Entrevista con Daniel Abadie”, dins *Charles Simonds*. Fundació “la Caixa”, Barcelona 1994, p. 15.
- 3 El poble zuni –la paraula *zūñi* significa “carn”–, viu prop de Zuni, la població més gran de Nou Mèxic. Són coneguts pels gravats fetixistes d'animals, la joiera i la ceràmica. Cap tribu no parla la seua llengua, que és una afinat lingüística incerta, encara que hom ha suggerit la seua inclusió en el grup uto-asteca. El Shalako és un dels esdeveniments més importants en el calendari religiós dels zunis i és, sens dubte, la cerimònia més famosa dels indis pueblo. Rep el nom de determinats esperits, els “grans missatgers dels déus de la pluja”, representats per *kachinas** o ballarins. Els participants en la cerimònia practiquen les seues funcions durant tot un any i construeixen noves cases per donar la benvinguda als Shalacos. La cerimònia té lloc pròxim al solstici d'hivern i és quan hom creu que els esperits de tots els zunis que van viure són presents al poble. Els *kachinas* dels Shalacos realitzen ofrenes als avantpassats, sol·licitant la seua ajuda per dur la pluja, una llarga vida i la pau per als zunis. La cerimònia celebra el final de l'any i l'arribada de l'any nou.
- 4 Amb els “centres d'Ivy League”, l'artista es refereix a les famoses universitats situades a l'est dels Estats Units, com Brown University, Columbia University, Yale University, Cornell University, Dartmouth College, Harvard University, University of Penn i Princeton University.
- 5 Botigues d'automòbils de segona mà que abans prosperaven al llarg de l'avinguda Van Ness a San Francisco. En aquesta ocasió, una estratègia d'acció directa sense violència va significar l'oportunitat d'ocupació per a les minories.
- 6 El 1964, quan els estudiants activistes van tornar al campus després d'un estiu de protestes en favor dels drets civils al sud dels Estats Units, van entrar en conflicte amb els empleats de la University of California a Berkeley sobre el seu dret a utilitzar les instal·lacions de la universitat per a les seues

campanyes. La confrontació que en va resultar va marcar l'inici d'una nova onada de protestes estudiantils a mesura que els drets civils cedien el seu lloc al moviment contra la guerra. El primer drama es va desenvolupar el desembre de 1964, quan més de 800 estudiants foren detinguts per ocupar l'edifici de l'administració de la University of California, la major detenció en massa d'estudiants en la història dels Estats Units fins aquell moment.

- * Esperit d'un avantpassat, representat per un ninot esculpit o per ballarins emmascarats. (N. del. T.)

BIOGRAFIA

1945 Naix a Nova York el fill gran de dos doctors i psicoanalistes formats a Viena. El pare és freudià i la mare renega del freudianisme.

1951 S'escapa per primera vegada mentre es troba de vacances amb la seua família a Santa Fe, Nou Mèxic. Realitza *Indian fire pit* (Forat del foc indi) a Frijoles Canyon.

1952 Realitza *Rabbit Reading Newspaper* (Conill llegint el periòdic).

1952-63 Assisteix a la New Lincoln School.

1955 Passa l'hivern a Lake Placid, Nova York. S'hi escapa, excava un forat en la neu i s'hi amaga.

1955-61 Assisteix a un campament d'estiu i participa en activitats d'escalada de muntanya i curses de vaixells a vela. Es converteix en membre de l'Adirondack Mountain Club “46er”. Comença a creure en Oboe Skiawatindatin, déu del vent. És prometedor en matemàtiques, estudia lògica simbòlica, teoria numeral i estadística.

1962 Realitza l'escultura d'un lluitador. Deixa les matemàtiques i comença a estudiar escultura religiosa tradicional amb Clara Fasano i Jean de Marco. Escala la serra de Front Range de les Muntanyes Rocalloses als Estats Units i Canadà. Consolida la seua creença en Oboe.

1963 Viatja a Europa amb el seu millor amic i acompanyant. Se separa del seu amic durant la segona nit. Viatja sol a la Riviera francesa, Roma, Florència, Venècia, Viena, Salzburg, Innsbruck i Zuric.

1963-67 Assisteix a la University of California a Berkeley. Coneix Joanne Maude Oakes, amb qui contraurà matrimoni. Participa en el Free Speech Movement. Treballa com a membre de la Teamster Union, en una cadena de muntatge. Estudia amb James Melchert, qui li ensenya que l'argila pot ser qualsevol cosa, fins i tot una cremallera. També estudia amb Harold Paris, que feia escultura erotitzada de goma.

1967 Rep el títol de llicenciat en arts per la University of California a Berkeley.

- 1967-69** Assisteix a l'escola de postgrau de la Rutgers University. Joga al ping-pong, escampa cera i aigua sobre el sòl i escriu tesis de 22 preguntes que comença amb "Què és art...?" Rep el títol de màster en belles arts.
- 1969-71** Ensenya escultura i història de l'art al Newark State College.
- Reforma un *loft* al número 131 del carrer Chrystie amb Gordon Matta-Clark i Harriet Korman.
- Treballa en l'escultura *Fragments of the Colossal Dream* (Fragments del somni colossal), en la qual utilitza cabells, fluids del cos, fantasia i imatges històriques de l'art tradicional.
- Treballa pels carrers de Nova York i voltants amb Gordon Matta-Clark i s'ajuden l'un a l'altre amb els projectes.
- Crea les cartes del tarot, algunes de les quals desenvoluparà a partir del seu treball en les pedreres d'argila de Sayreville, Nova Jersey.
- Roda *Birth* i *Landscape* ↔ *Body* ↔ *Dwelling*.
- Coneix Christo, Holly Solomon i Jeffrey Lew.
- Treballa en els espais alternatius dels números 98 i 112 del carrer Greene amb George Trakis, Suzanne Harris, Keith Sonnier i Philip Glass. Comença la migració dels habitacles dels Little People cap al nord, al carrer Greene de Nova York.
- Viatja a Stonehenge, Roma, Pompeia, Herculà i el Vesuvi. També viatja a Jerba, Matmata, Dougga, Sfax i Tozeur a Tunísia.
- Deixa l'ensenyament la vesprada d'un divendres. Lloga una bicicleta de repartiment per deixar l'argila i comença a realitzar habitacles, treballant a jornada completa, pels carrers de Nova York i en concret al Lower East Side.
- Se separa de Joanne Maude Oakes. Ven el número 131 del carrer Chrystie i es trasllada al carrer 28. Viu al districte de les flors de venda al comptat envoltat de grups de rock el mànager dels quals era el seu germà.
- Coneix Lucy Lippard, qui li demana fer un recorregut pels habitacles.
- 1972** Comença a viure amb Lucy Lippard al carrer Prince. Observa l'evolució del feminisme del món a través dels ulls de Lucy.
- Escriu "Three Peoples", etnografia fictícia, i crea *Life Architectures/Living Structures: Linear, circular and spiral dwellings* (Arquitectures de la vida/Estructures vives: Habitacles lineals, circulars i espirals).
- Fa amistat amb Sol LeWitt, Nancy Holt, Robert Smithson, i sent antagonisme cap a Carl André i els seus maons.
- Intercanvia durant un dia els papers professionals amb el president de l'Oberlin College, Robert Fuller, com un experiment.
- Estiu: Navega amunt i avall de la costa del Maine amb Lucy Lippard.
- Fa treball comunitari al Lower East Side i es converteix en membre de la Lower East Side Coalition for Human Housing.

- Crea *Playlot "La Placita"* (Solar de joc "La Placita") amb l'Association of Community Service Centers i el Young New Yorkers.
- 1974** Roda *Dwellings*, de Rudy Burkhardt, presentat al Museum of Modern Art de Nova York.
- Construeix *Excavated and Inhabited Railroad Tunnel Remains* (Ruïnes de túnel de ferrocarril excavats i habitats) a l'Art Park, Lewiston de Nova York.
- 1975** Construeix *Growth House* (La casa que creix) a l'Art Park, Lewiston de Nova York
- És invitat a prendre part en la *Whitney Biennial*. Rebutja posar la seua obra en el museu, però construeix un habitacle al carrer, indicat per un senyal al museu.
- Plora la mort de Smithson mentre sosté petites conquilles de forma espiral a les maresmes de Maine.
- Primera exposició monogràfica, comissariada per Daniel Abadie, al Centre National d'Art Contemporain. Treballa pels carrers de Belleville, on fa habitacles.
- Coneix Josefà, deu anys més gran que ell i qui creu en la seua pròpia "gent petita" i en la idea que el menjar es converteix en verí si no el comparteixen.
- "Three Peoples" és publicat per Ida Gianelli tot coincidint amb una exposició a la Galleria Saman de Gènova. Treballa pels carrers de l'àrea del port de Gènova en la construcció d'habitacles.
- 1976** És invitat per a la sèrie *Projects* al Museum of Modern Art de Nova York, on crea *Picaresque Landscape* (Paisatge picaresc).
- Proposta per als Stanley Tankel Memorial Hanging Gardens.
- És invitat a exposar a la *Biennale di Venezia*. Treballa pels carrers de Giudecca.
- Crea un habitacle del poble lineal al Museum of Natural History de Nova York, com una part de l'Earth Day Festival.
- 1977** Participa en un projecte de donar allotjament anomenat City Project Cleveland. Exposició monogràfica titulada *Temenos*, a l'Albright Knox Museum de Buffalo.
- Participa en la *Documenta 6*. Va a Berlín durant un any amb la DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Produeix la sèrie *Circles and Towers Growing* (Cercles i torres creixent).
- Biennial* al Whitney Museum.
- 1978** Exposició *Floating Cities and other Architectures* al Westfälischer Kunstverein, comissariada per Herbert Molderings.
- Visita Leningrad.
- Jurgen Schweinebraden organitza una exposició individual clandestina a Berlín Est. Construeix *Birthscape* (Naixementpaisatge) per a l'exposició *Door beeldhouwers gemaakt / Made by sculptors* a l'Stedelijk Museum d'Amsterdam. L'obra comparteix habitació amb la de Gordon Matta-Clark, i Simonds li'n dedica la seua quan s'assabenta de la seua mort. Plora la seua mort.
- Viatja a Escòcia: a les Òrcades i a l'illa Skye.

- 1979** *Cracking*, una ficció de Lucy Lippard basada en l'obra de Simonds, és publicada per Walter König, Colònia. És utilitzada com a catàleg per a una exposició al Ludwig Museum de Colònia i a la Nationalgalerie de Berlín.
- 1980** Crea *Instant House* (Casa instantània) a Iowa. Una estructura inflable de tela en forma espiral que és ruixada amb aigua i que durant la nit es congela.
- Es trasllada a un *loft* al carrer 22 de Nova York. Acampa al desert de Nou Mèxic per admirar-ne el floriment.
- És invitat a participar en l'exposició *Rosc* i construeix habitacles pels carrers de Dublín. Viatja a la Xina amb Lucy Lippard i Sol LeWitt entre d'altres. Treballa pels carrers de Xangai i Guilin.
- 1981** Construeix instal·lacions permanents d'habitacles al Whitney Museum de Nova York, al Kunsthau Zurich de Zuric i al Museum of Contemporary Art de Chicago.
- Comença a tallar nínxols per als habitacles en comptes de treballar amb espais que ja existien.
- És invitat per Hans Haacke per ensenyar en el curs d'estudis superiors d'escultura a la Cooper Union de Nova York.
- Primera retrospectiva, organitzada per John Hallmark Neff, director del Museum of Contemporary Art de Chicago. El catàleg conté assaigs de John Neff, John Beardsley i Daniel Abadie. L'exposició viatja al County Museum of Art de Los Angeles, al Fort Worth Art Museum de Fort Worth (Texas), al Contemporary Art Museum de Houston, al Phoenix Museum of Art de Phoenix, a la Brooks Memorial Art Gallery de Memphis i acaba al Guggenheim Museum de Nova York.
- Visita la plataforma petrolífera Glomar Challenger al Golf de Mèxic.
- Fa esquí de fons als parcs nacionals de Banff i Yellowstone. Practica piragüisme a les aigües limítrofes de Minnesota i observa les llums del Nord. Visita la Vall de la Mort.
- És invitat a fer habitacles per al Museu d'Israel a Jerusalem.
- 1982** Coneix Bella Meyer, amb qui contrau matrimoni el 1985.
- 1983** Instal·la *Age* (Edat) en una rotonda del Guggenheim Museum.
- Lloga un vaixell sense forniment i navega per les Illes Verges, al Carib.
- 1984** Exposició *House Plants and Rocks* a la Leo Castelli Gallery.
- 1985** Exposició *The Three Trees* a l'Architekturmuseum de Basilea, Suïssa.
- 1986** Exposició a la Galerie Lelong de París.
- Invitat a ser Membre d'Art a l'American Academy de Roma.
- 1987** Exposició a la Galerie Baudoin Lebon de París. S'hi exposa un sòl de rajoles cuites i "esquerdades", a gran escala, i murs fets amb maons que canvien progressivament de dimensió, com a components d'una casa ideada per Simonds que vol construir en el futur.
- Naix la seua filla Lia.

- 1988** Exposició a la Corcoran Gallery, Washington DC. Maqueta de *Refuge* (Refugi) per a un projecte permanent per a les Olimpíades de Seül, Corea del Sud, i una “habitació” amb el projecte creat a escala natural. Viatja a Seül per construir *Refuge* al Parc Olímpic.
- 1989** Exposició a la Leo Castelli Gallery de Nova York.
Naix el seu fill Timothy.
- 1991** Exposició instal·lacions a la Galerie Baudoin Lebon de París.
- 1992** Exposició a la Leo Castelli Gallery.
- 1993** Exposició a la Leo Castelli Gallery.
- 1994** Retrospectiva organitzada per Tom Messer i comissariada per Daniel Abadie, inaugurada a “la Caixa” de Barcelona. Viatja a la Galerie nationale du Jeu de Paume.
- 1995** Treballa amb pacients al Centre d'étude de l'expression, Clinique des maladies mentales et de l'encéphale, Centre Hospitalier Sainte-Anne, París, amb escultura comunal.
- 1996** Conferències per als terapeutes al Centre l'Hospitalier Sainte-Anne sobre el treball amb els pacients de l'any anterior.
- 1997** Treballa en la modificació d'una cova per a l'Spoleto Festival a Charleston, Carolina del Sud.
- 1999** Exposició *Houseplants* a la Joseph Helman Gallery, Nova York.
- 2000** Exposició *Charles Simonds* al Denver Art Museum, Colorado.
- 2001** Exposició *Is Was* a la Joseph Helman Gallery, Nova York.
- 2002** Exposició *Charles Simonds* a la Galerie Enrico Navarra, París.

Créditos fotográficos

- © dpa Deutsche Presse-Agentur GmbH / Jan-Peter Kasper
Die Zeit
Philippe Migest
- © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN
- © Lucy Lippard
- © Rudy Burckhardt
- © Nathanson
- © Sayre Prentice Hall Photo Archives
- © Charles Simonds
- © J.Faujour
- © Jacques Faujour. Centre Georges Pompidou
- © André Morain
- © David Heald. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
- © Eva Heyd
Lee Stalworth. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
Digital Image© 2003 The Museum of Modern Art, New York
International Museum of Photography at George Eastman House Collections
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler
Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma
The Metropolitan Museum of Art, New York
Christoph Ruckstuhl, NZZ, Neue Zürcher Zeitung
Galleria degli Uffizi, Florencia. Su concessione del Ministero dei Beni e le
Attività Culturali.
IVAM, Juan Garcia Rosell

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

It is strictly forbidden, by virtue of the sanctions established by law, to reproduce, record or transmit this publication, totally or partially, by any recuperation system and by any medium, be it mechanical, electronic, magnetic, electro-optical, by photocopy or any other type of medium, without the express authorisation of the IVAM Institut Valencià d'Art Modern and the holders of the copyright.



ESTE CATÁLOGO SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 5 DE SEPTIEMBRE, FECHA DE NACIMIENTO DE CASPAR DAVID FRIEDRICH EN 1774 Y DE JOHN CAGE EN 1912

TINTA DE C. D. FRIEDRICH DIBUJANDO SU AUTORRETRATO EN PLAUENSCHEN GRUND EN 1804