

# Formes de situations

Etienne Bernard

Etienne Bernard, 1955

Etienne Bernard, 1955

Au commencement, il y a la découverte de l’unique trace photographique de la tour *Monument for Reconstruction* présentée par le peintre et architecte situationniste néerlandais Constant Nieuwenhuys, dit Constant, à la grande exposition *E55* consacrée à l’énergie à Rotterdam en 1955, étape de recherche à caractère métonymique de son projet utopique plus global et modèle sociétal intitulé *New Babylon*. Cité nomade dans une société affranchie du labeur, elle devait illustrer un monde dans lequel parler d’art ou d’architecture en tant que disciplines distinctes n’aurait plus de sens, de même que parler de maisons, de routes, et de lieux de travail. La ville serait, au contraire, pensée dans une construction créative collective et ludique comme une nouvelle activité de transformation de l’espace urbain. *Monument for Reconstruction* affiche ainsi sa dimension symbolique à la gloire de ce monde à venir. Posé au beau milieu d’un parc zoologique, elle se donne à voir comme une élévation composée d’un entrelacs de poutres métalliques et de bois coloré autour de laquelle des enfants jouent sous le regard bienveillant de leurs mamans.

Plus de soixante années après son démantèlement, le regard de Wilfrid Almendra s’arrête sur l’image de cette tour dont il va s’approprier à la fois la structure et le titre. La rencontre n’a rien de fortuit. Au contraire, la forme autant que les valeurs portées par l’édifice, symptomatique des projections architecturales d’une Europe en reconstruction, évoluent au cœur des champs d’investigation de l’artiste français. De longue date, son travail observe, déplace, réévalue et réagence en permanence les problématiques soulevées par ces utopies collectives dont a désormais eu raison une société contemporaine occidentale structurée par les aspirations individualistes. Wilfrid Almendra voit dans la proposition de Constant à la

fois l’expression d’une aspiration identifiée dans l’histoire et le postulat technique de sa mise en œuvre. La facture de *Monument for Reconstruction* se veut la démonstration qu’il est possible d’adapter les moyens de l’industrie au secteur du bâtiment pour produire, comme le professait Jean Prouvé, « des maisons usinées comme des automobiles ! », et répondre, dans le même temps, aux besoins et contraintes économiques de l’époque. De plus, au-delà du projet utopique de *New Babylon*, la tour se livre à son regardeur comme une architecture ouverte dont les espaces sont définis par des plaques colorées, certes à la complexité formelle manifeste, mais sans attribution fonctionnelle revendiquée, et laisse ainsi Wilfrid Almendra libre de lui inventer un devenir.

Etienne Bernard, 1955

Comme pour sa série *Killed in Action (Case Study Houses)* (2009) – ses recherches plastiques sur les plans de masse des Case Study Houses californiennes, expérience programmatique de l’après-guerre visant à construire des unités d’habitation ultramodernes, fonctionnelles et économiques – il va prendre appui sur cette occurrence concrète pour la faire évoluer vers des formes, échelles, fonctions et situations générées par sa propre pratique artistique et alimenter dans le même temps les problématiques qui animent cette dernière. Puisque l’art de Wilfrid Almendra procède d’un aller et retour permanent entre les sphères dites du « white cube » et de l’espace public, se saisir aujourd’hui de *Monument for Reconstruction* constitue en quelque sorte pour lui une réponse à un débat aussi éculé qu’aride qui consiste à renvoyer dos à dos ces pratiques. Pour cet artiste enfant de la mondialisation qui envisage nécessairement la question dans une perspective globalisée, c’est là l’occasion d’affirmer une approche personnelle nourrie aussi bien du déplacement et de l’appropriationnisme que de l’ancrage local. Le projet va ainsi naturellement user de la mobilité pour se déployer dans quatre sculptures qui voyageront de lieux d’art en contextes spécifiques au gré des opportunités professionnelles et des nécessités problématiques.

L’expédition dans laquelle Wilfrid Almendra embarque *Monument for Reconstruction* commence ainsi en Charente-Maritime à Faut-sur-Mer.

# Forms of Situations

Etienne Bernard

Etienne Bernard, 1955

Etienne Bernard, 1955

To begin with, there is the discovery of the sole photographic trace of *Monument for Reconstruction*, the tower presented by the Dutch Situationist painter and architect Constant Nieuwenhuys (known as Constant) at *E55*, the major exhibition devoted to energy held in Rotterdam in 1955. This was a metonymic research phase of his more comprehensive utopian project and social model titled *New Babylon*. As a nomadic city in a society freed from labour, it was intended to illustrate a world in which talking about art and architecture as distinct disciplines would be meaningless, as would talking about houses, roads and work places. Instead, the city would be conceived within a collective and playful creative construction as a new activity involving the transformation of urban space. *Monument for Reconstruction* thus exhibits a symbolic dimension, extolling this future world. Set in the middle of a zoo, it was presented as an elevation composed of a tracery of metal and coloured wooden beams, around which children played under the watchful gaze of their mothers.

More than sixty years after it was dismantled, Wilfrid Almendra’s eye falls upon the image of this tower, whose title and structure he would subsequently appropriate. There was nothing haphazard about the encounter, quite to the contrary. The form as well as the values conveyed by the edifice – symptomatic of the architectural projections of a Europe in the throes of reconstruction – were evolving at the heart of the French artist’s area of investigation. His work has long been observing, shifting, reappraising and re-arranging the issues raised by these collective utopias, which contemporary western society – shaped by individualistic aspirations – has since vanquished. Almendra sees in Con-

stant’s proposal both the expression of an aspiration identified in history, and the technical postulate of its application. The making of *Monument for Reconstruction* was intended to demonstrate that it was possible to adapt the wherewithal of industry to the building sector in order to produce, as Jean Prouvé put it, “houses machine-tooled like automobiles” and simultaneously meet the economic needs and restrictions of the day.<sup>1</sup> What is more, beyond the utopian *New Babylon* project, the tower appears to the onlooker as an open architecture whose spaces are defined by coloured sheets, doubtless of an obvious formal complexity, but without laying claim to any functional attribution, thus leaving Almendra free to invent a future for it.

Etienne Bernard, 1955

As with his series *Killed in Action (Case Study Houses)* (2009) – his visual research based on the plans for the Californian Case Study Houses, a programmatic post-war experiment involving the building of ultra-modern, functional and cheap housing units – with this work, he leans on a tangible occurrence that he coaxes into an evolution of forms, scales, functions and situations generated by his own art practice. And in doing so, he simultaneously fuels the issues that inform his practice. As Almendra’s art proceeds from an ongoing to-and-fro between the sphere of the “white cube” and public space, taking up the *Monument for Reconstruction* today represents for him a response to the practice of equating these two spheres, a debate that is as hackneyed as it is arid. For this artist, who is a child of globalization and who cannot but see the question in a globalized perspective, this is a chance to assert a personal approach nurtured as much by displacement and appropriationism as by local rootedness. His project thus naturally makes use of mobility to develop four sculptures, travelling from art institutions to specific sites, according to professional opportunities and necessities.

Etienne Bernard, 1955

The expedition on which Almendra embarks *Monument for Reconstruction* starts in the Charente-Maritime, a region of western France, in Faut-sur-Mer. The housing estates in this tourist village on the Atlantic coast, emblematic of an exponential and irrational growth of the leisure society

Emblématiques d’un développement exponentiel et irrationnel de la société de loisirs des Trente Glorieuses en France, les lotissements de ce village touristique de la côte ouest française ont été partiellement construits en zone inondable. En 2010, la nature, par l’entremise d’une tempête d’une rare violence, reprend ses droits en réduisant à néant ces architectures fragiles. Une fois la mer retirée et les décombres déblayés, l’artiste part à la recherche des montants de vérandas et autres éléments structurels des pavillons détruits, dispersés dans les déchetteries alentours. Le sculpteur « trace » ces matériaux qui deviendront matières pour donner corps à deux sculptures interprétant en réduction l’image de la tour de Constant dont il inverse l’intitulé. À l’évidence, *Reconstruction for a Monument I* et *II* soulignent une certaine faille de l’utopie individuelle pavillonnaire et relèguent dans le même temps *Monument for Reconstruction* à une histoire révolue à qui cette réinterprétation sculpturale éviterait de sombrer dans l’oubli. Cela dit, on a du mal à croire que Wilfrid Almendra ait une quelconque intention de se poser en redresseur de torts. L’exploitation des vestiges de la tempête Xintia n’a, d’ailleurs, rien de cynique ni de sentimentaliste. Il affiche une sincère empathie pour les victimes tout en conservant réserve et humilité. Quoique puisse induire leurs titres, les deux œuvres ne se veulent pas monuments. Leur mobilité et leurs lieux de monstration, de la Foire Internationale d’Art contemporain de Paris au Museum of Contemporary Art de Chicago, neutralisent une lecture symboliste et les éloignent d’une destination mémorielle. Il faut plutôt voir dans ces sculptures la première étape d’un parcours à travers lequel l’artiste va faire évoluer la forme qu’elles portent en fonction des contextes rencontrés.

Etienne Bernard, 1955

D’un côté de l’Atlantique, il répond à une commande du programme des Nouveaux Commanditaires pour le Centre d’art contemporain du Parc Saint Léger à quelques embrasures de Nevers en Bourgogne. L’institution artistique est née de l’idéal politique hexagonal de la culture comme élément déterminant de l’aménagement du territoire pour palier le supposé désert français. Aux États-Unis, il choisit la ville texane de Marfa aux confins d’un autre désert, climatique celui-ci, mais en rien artistique, car bien avant lui investi par la figure tutélaire de Donald Judd. Le monstre sacré de l’art minimal s’y installe dès le début des années 1970 pour fuir la folie de New York. La bourgade deviendra par la suite une Mecque de l’art. Deux continents différents, deux visions de l’exode urbain de l’art, deux aventures parallèles qu’à priori tout oppose jusque dans le type d’adresse. En effet, en France, c’est la communauté par l’entremise de la Fondation de France, responsable du programme, qui commande à l’artiste de travailler à la création d’un complexe ludique, tandis qu’à Marfa, Wilfrid Almendra adopte la posture aussi conquérante que philanthropique de Donald Judd en anticipant la demande communautaire. En Bourgogne, la forme de *Monument for Reconstruction* devient le pivot d’un environnement modulaire créant l’œuvre intitulée *Le Splendid*. Wilfrid Almendra évacue l’élévation originelle pour se répandre sur une prairie du parc thermal à l’endroit même où se dressait jadis l’hôtel Le Splendid, resté tristement célèbre pour avoir été occupé par les forces allemandes durant la Seconde Guerre

Etienne Bernard, 1955

Ces activations résolument postmodernes passeront en premier lieu par l’objection du principe de nomadisme de *New Babylon* par l’installation pérenne. La poursuite du projet prend, en effet, ses distances avec l’universalisme du situationniste pour affirmer que la fonction sociale de l’art telle qu’elle peut être saisie par un sculpteur français en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle implique l’inscription durable de l’œuvre dans des problématiques situées. Ce positionnement amènera Wilfrid Almendra à propo-

ser d’investir deux sites à la fois très éloignés géographiquement, culturellement et sociologiquement, mais indéniablement complémentaires, au sein de son processus d’exploration des enjeux contemporains de l’esthétique moderniste : la campagne française et le désert du Sud-Ouest américain. Il y trouvera la motivation artistique d’une nouvelle attribution au monument revisité dans une même proposition faite aux plus jeunes. Ce sera désormais une aire de jeu. Ce glissement vers un objet fonctionnel activé par les enfants constitue, à ses yeux, une réponse aussi légitime que généreuse à l’enthousiasme manifeste des bambins repéré sur l’image de 1955.

Etienne Bernard, 1955

D’un côté de l’Atlantique, il répond à une commande du programme des Nouveaux Commanditaires pour le Centre d’art contemporain du Parc Saint Léger à quelques embrasures de Nevers en Bourgogne. L’institution artistique est née de l’idéal politique hexagonal de la culture comme élément déterminant de l’aménagement du territoire pour palier le supposé désert français. Aux États-Unis, il choisit la ville texane de Marfa aux confins d’un autre désert, climatique celui-ci, mais en rien artistique, car bien avant lui investi par la figure tutélaire de Donald Judd. Le monstre sacré de l’art minimal s’y installe dès le début des années 1970 pour fuir la folie de New York. La bourgade deviendra par la suite une Mecque de l’art. Deux continents différents, deux visions de l’exode urbain de l’art, deux aventures parallèles qu’à priori tout oppose jusque dans le type d’adresse. En effet, en France, c’est la communauté par l’entremise de la Fondation de France, responsable du programme, qui commande à l’artiste de travailler à la création d’un complexe ludique, tandis qu’à Marfa, Wilfrid Almendra adopte la posture aussi conquérante que philanthropique de Donald Judd en anticipant la demande communautaire. En Bourgogne, la forme de *Monument for Reconstruction* devient le pivot d’un environnement modulaire créant l’œuvre intitulée *Le Splendid*. Wilfrid Almendra évacue l’élévation originelle pour se répandre sur une prairie du parc thermal à l’endroit même où se dressait jadis l’hôtel Le Splendid, resté tristement célèbre pour avoir été occupé par les forces allemandes durant la Seconde Guerre

Etienne Bernard, 1955

se born in the 30-year post-war boom (the so-called “Trentes Glorieuses,” 1945-1975), were built in flood-prone areas. In 2010, in the form of an unusually violent storm, nature reclaimed her rights by reducing these fragile architectures to nothing. Once the sea had ebbed and the rubble had been cleared, the artist set off in search of veranda posts and other structural elements of the destroyed homes, dispersed throughout the area’s scrap yards. The sculptor “traced” these materials that then became the matter for giving shape to two sculptures, which interpret – on a small scale – the tower built by Constant, whose title Almendra then reversed. The works *Reconstruction for a Monument I* and *II* underline the bankruptcy of the utopia of the detached home, re-connecting *Monument for Reconstruction* to its particular history and simultaneously bringing it out of oblivion through this sculptural re-interpretation. This said, it is hard to believe that Almendra has any intention of setting himself up as righter of wrongs. His use of the vestiges of the Xintia storm has nothing cynical or sentimental about it. The artist shows a sincere sympathy for the victims, while at the same time remaining reserved and humble. Yet, whatever their titles might suggest, the two works are not intended to be monuments. Their mobility and their display venues, from the FIAC in Paris to the Museum of Contemporary Art in Chicago, neutralize any symbolist reading and remove any memorial purpose. We should instead see in these sculptures the first stage of an itinerary whereby the artist would develop their form on the basis of the contexts encountered.

Almendra to suggest occupying two sites that are far removed from each other – geographically, culturally and sociologically – but undeniably complementary: the French countryside and the desert of the American southwest. Here he would find the artistic motivation for a new function for the monument, revisited as one proposition made to the very young: it would henceforth become a playground. For Almendra, this shift towards a functional object activated by children represents a response, as legitimate as it is generous, to the obvious enthusiasm of the kids identified in the 1955 photograph.

Etienne Bernard, 1955

On one side of the Atlantic, he replies to a commission from the Nouveaux Commanditaires programme for the park surrounding the contemporary art centre Parc Saint Léger, close to the town of Nevers in Burgundy. The art institution was born out of the French political vision of culture as a decisive factor for developing the national territory, to make up for the supposed cultural desert. In the United States, he chose the Texan town of Marfa, on the edge of another desert, a climatic one here, but with something rather artistic about it all the same, as it is already occupied by the custodial figure of Donald Judd. In the early 1970s, to get away from the madness of New York, the superstar of Minimal Art set up home here and the small town subsequently became an art Mecca. Two continents, two visions of the urban exodus of art, two parallel adventures that, on the face of it, are totally different, even down to the form of address: In France, it is the community – by way of the Fondation de France – who commissioned the artist to work on the creation of this playful complex; while in Marfa, Almendra adopts Judd’s assertive yet philanthropic stance, by anticipating the request from the community. In Burgundy, *Monument for Reconstruction* is intended as the central pivot of a modular environment. Instead of reaching high into the sky, it stretches across a meadow, standing on the very spot where the Le Splendid Hotel once stood in this thermal resort; a building that became infamous for having been occupied by the Germans during the Second World War. The

mondiale. Le site de l'établissement – dont il ne reste aujourd'hui que les fondations – est activé pour devenir une sorte de complexe archéologique d'où se dégagent tubulures métalliques et blocs de béton. À partir du plan masse du bâtiment, Wilfrid Almendra souligne par mouvements de terrain, les emprises aux sols de certains espaces de l'hôtel. Les spectres bétonnés de la bibliothèque, d'une chambre ou du salon surgissent ainsi de la verdure pour s'inventer surfaces de jeu. Construite à proximité immédiate d'une zone pavillonnaire, cette sculpture praticable en souligne les proportions et reprend les matériaux. À l'inverse, son cousin d'Amérique préserve la hauteur originelle de seize mètres de la tour de Constant. L'assemblage de structures de panneaux d'affichage, attributs symptomatiques des grandes agglomérations de la Sun Belt au cœur de laquelle se situe Marfa, s'affirme paradoxalement dans sa verticalité comme l'élément structurant d'un complexe éducatif et sportif typiquement suburbain et déstabilisant d'une ville principalement horizontale. Wilfrid Almendra prend ici le parfait contre-pied de Donald Judd qui prônait que le paysage construit existant devait servir d'étalon pour les œuvres produites, envisageant ainsi une conjugaison harmonieuse de l'ancien et du neuf. Il écrivait alors avoir « pris soin d'essayer d'inclure les bâtiments existants dans un complexe général » et ajoutait : « Les bâtiments anciens ne doivent pas niveler par le bas les récents ni les récents dénigrer les anciens. Les conflits qu'on observe partout entre ancien et récent sont évitables<sup>2</sup>. » Autant technique que conceptuelle, la critique de l'autonomie de l'art véhiculée par les objets spécifiques de l'américain peut paraître un brin brutale, mais elle est avant tout dynamique et vivante au yeux de l'artiste qui voit dans l'installation de l'objet à Marfa une évolution logique de la communauté urbaine.

La réinterprétation de *Monument for Reconstruction* par Wilfrid Almendra reflète avant tout la distance prise par l'artiste vis-à-vis des figures tutélaires qu'il invoque. Que reste-t-il de la forme originelle de Constant à l'issue de ce voyage au cours duquel elle aura été bousculée sans ménagement par le sculpteur ? Un corpus manifeste et charnière dans le parcours artistique

de Wilfrid Almendra qui ouvre la voie à une réévaluation contemporaine d'un idéal aujourd'hui tombé en désuétude. La cartographie dessinée par les occurrences et étapes du projet trouve en effet des résonances bien au delà du travail du sculpteur comme autant d'actualisations de l'aspiration proprement situationniste d'une création collective en perpétuelle évolution. De la Charente à Chicago, de la Nièvre au Texas, l'œuvre dans son apparition est envisagée comme un réseau au sens où l'entend Bruno Latour, une combinaison relationniste dynamique entre les humains et les choses qui agissent en médiateurs ou intermédiaires les uns avec les autres<sup>3</sup>. On appréhende ainsi le travail artistique et sa situation ou, en d'autres termes, la pièce autant que la manière dont celle-ci est appréhendée dans son contexte de réalisation. Chacune d'entre elles trouve sa validité dans un aller-retour constructif entre auteur, regardeur et usager. Une belle prolongation du plaidoyer de Constant pour qui « le processus échappe au contrôle d'un seul, mais il importe peu de savoir qui en est à l'origine ni par qui il sera infléchi par la suite<sup>4</sup> ». Car une fois posées, les sculptures de Wilfrid Almendra poursuivent leur construction au sein de la communauté dans l'empirisme du regard et du geste des enfants.

1. Jean Prouvé, *Il faut des maisons usinées*, conférence, Nancy, 6 février 1946.

2. Donald C. Judd, « Marfa, Texas », in *Chinati, the vision of Donald Judd*, Marfa, Texas, The Chinati Foundation, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 280.

3. Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.

4. Constant Nieuwenhuys, « New Babylon », in Claire Doherty (éd.), *Situations*, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, MA, The MIT Press, coll. Documents of Contemporary Art, 2009, p. 123.

5. Le Splendid est construit à proximité immédiate d'une zone pavillonnaire. Cette sculpture praticable s'élève à une hauteur de 578cm, identique à celle des maisons alentours et en reprend les matériaux standards de fabrication que sont l'acier et le béton.

site of the establishment – where today all that remains are its foundations – is activated by Almendra to become a sort of archaeological complex from which loom metal tubes and blocks of concrete. Starting from the floorplan of the vanished building, by moving the earth, Almendra outlines the hotel's former interior. The concrete spectres of the library, of a bedroom, or of the lounge emerge out of the grass to create the spaces for a playground. Built close to a residential area, the practicable sculpture emphasizes and uses the proportions and standard manufacturing materials found in suburban residential architecture. Conversely, its American cousin retains the tower's original height of sixteen metres. It is an assemblage of structures typically used as billboard hoardings, symptomatic features of the Sun Belt's urban landscape, in the heart of which lies Marfa. The structure paradoxically asserts its verticality as the structuring factor of a typical suburban educational and sporting complex, destabilizing the dynamic of a mainly horizontal town. Here, Almendra perfectly contradicts Judd, who advocated that the existing constructed landscape should serve as a yardstick for new works produced, thus envisaging a harmonious conjugation between old and new. At the time, Judd wrote that he had “carefully tried to incorporate the existing buildings into a complete complex. [...] The old buildings should not drag down the new, nor the new denigrate the old. The conflicts you see everywhere between old and recent are avoidable.”<sup>2</sup> As technical as it is conceptual, the criticism of the autonomy of art conveyed by the American's specific objects may seem a tad brutal, but it is above all dynamic and living in the eyes of Almendra who sees in the installation of the object at Marfa a logical development of the urban community.

The revised *Monument for Reconstruction* reveals above all the distance taken by Almendra in relation to the tutelary figures he invokes. What remains of Constant's original form at the end of this journey during which it is unceremoniously jostled by the sculptor? An important and pivotal body of work in Almendra's artistic career, which opens the way to the reassessment

of a utopian ideal that has nowadays become obsolescent. The mapping drawn by the various stages of the project finds an echo well beyond the sculptor's own work, as do many updatings of the particularly Situationist aspiration to create a collective work that is forever evolving. From the Charente to Chicago, from the Nièvre to Texas, the work appears like a network, as Bruno Latour uses the word: a dynamic, relational combination between humans and the things that act as mediators or go-betweens.<sup>3</sup> We thus grasp the artistic work and its situation – or, otherwise put, the piece – as the way in which it is understood in the setting of its execution. Each of them finds its validity in a constructive back-and-forth between author, onlooker and user. It is a fine extension of Constant's plea, for whom “the process escapes one person's control, but it matters little who set it off and by whom it will be inflected in turn.”<sup>4</sup> For once set in place, Almendra's sculptures pursue their constructive purpose within the community, in the empirical spirit of the eyes and gestures of children.

1. Jean Prouvé, *Il faut des maisons usinées*, lecture given on 6 February 1946 in Nancy.

10. Donald C. Judd, 'Marfa, Texas,' in *Chinati, the Vision of Donald Judd* (Marfa: The Chinati Foundation/ New Haven: Yale University Press, 2010), p. 280.

3. Bruno Latour, *Changer de société. Refaire dela sociologie* (Paris: La Découverte, 2006).

4. Constant Nieuwenhuys, 'New Babylon,' in Claire Doherty (ed.), *Situations* (London: Whitechapel Gallery/ Cambridge, MA: The MIT Press, 2009), p. 123.

5. Le Splendid is built in close proximity to suburban houses. This practicable sculpture reaches a height of 578 cm, identical to the surrounding houses, and uses their typical construction materials: steel and concrete.

Légendes / image credits  
 Toutes photos par / all photos by  
 Wilfrid Almendra  
 a & b  
 Structure panneau publicitaire / billboard structure, Texas, USA, 2011.  
 c  
 Jeux pour enfants / climbing frame for children, Marfa (Texas), USA, 2011.  
 d  
 Entrée de ranch / ranch entrance, Alpine (Texas), USA, 2011.  
 e  
 Photo montage : projet en cours de réalisation, d'un aire de jeux pour enfants / project under construction, a playground for children, Marfa (Texas), 2012.

