

# Villa America

Sarah C. Bancroft

Tous les étés, lorsque j’étais enfant, ma famille et moi - quatre enfants, deux adultes et deux fenêtres grandes ouvertes dans un camping car - quittons la chaleur torride de Phoenix en Arizona pour rejoindre la fraîcheur de San Francisco en Californie. Notre voyage vers l’ouest nous conduisait, six heures plus tard, à Los Angeles, puis plus au nord, et quatorze heures plus tard, dans la baie de San Francisco. Semblable à notre désert, la région de Los Angeles nous était familière, avec en prime, moins de poussière, moins de terrains vagues, et quelques attractions de bord de route que nous avions hâte de revoir (en particulier une tête de « Hello Kitty » peinte à la bombe sur les murs en béton de la L.A River). Telle était la région que je connaissais, à la fois familière et anesthésiante : avec ses étendues de ranchs tentaculaires, ses résidences d’appartements sinistres et cette chaleur qui émane des trottoirs brûlés par le soleil, qui vous cisailent les pieds, et sur lesquels on pourrait faire cuire un œuf les jours de forte chaleur. Il y avait aussi le caractère infini des autoroutes et des voies rapides, des centres commerciaux conçus comme des rues, des rangées de nouveaux lotissements en parpaing, et puis les ponts autoroutiers en béton avec leurs clôtures grillagées enfermant les piétons sur leurs trottoirs, les garages en béton et les étendues d’asphalte couvertes de places de parking, le soleil de plomb jaune qui brille 360 jours sur 365, les pelouses vertes gorgées par l’eau des arrosages automatiques, les piscines aussi chaudes que de l’eau de bain, les rampes de skate, et les enfants qui font du vélo dans les impasses.

Grandir dans l’Ouest américain, c’est connaître ce type d’urbanisation et penser que c’est un environnement normal ; c’est vivre sans cette patine de l’histoire, présente sur la côte Est (ou encore mieux, en Europe), qui nous paraît parfois plus charmante, plus vieille et plus intéressante. L’Ouest va de pair avec la chaleur, le soleil et le goudron, mais aussi avec

l’odeur de la crème solaire Coppertone style 1985, et en Californie, avec celle de l’océan. C’est le pays de Disneyland, d’Hollywood et de ces milliers de simulacres de vie « moderne » idéale qui défilent sur les écrans de télévision à travers l’Amérique et dans le monde entier.

Pour désigner l’Ouest, les Américains utilisent l’expression « Out West ». Le mot « ouest » est automatiquement associé à « Out », c’est à dire à l’idée d’un déplacement lointain et en dehors de là où l’on devrait se trouver normalement. (Cette expression est, par exemple, très courante lorsque l’on parle de quelqu’un parti chercher du travail ou passer l’hiver dans l’Ouest : « Out West ».) Pour qualifier l’Est, c’est l’expression « back East » qui revient souvent, comme s’il était une chose admise que notre famille vienne de l’Est ou qu’un étudiant « revienne » étudier dans l’Est. La notion de frontière est encore ancrée dans notre langage quotidien, avec l’idée d’un Ouest lointain, situé en dehors ou au-delà de ce qui constitue le cœur et l’essence du pays – l’Est peuplé et historique (même si cela fait longtemps que ce n’est plus vrai). Après avoir vécu, étudié et travaillé pendant plus de vingt ans sur la côte Est et en Europe, je me retrouve une fois encore dans cet Ouest « lointain », sur les terres de mon enfance.

C’est donc avec le regard d’une native de l’Ouest que je considère le travail de Wilfrid Almendra. Je n’ai jamais vu son travail en personne ni rencontré l’artiste. En tant qu’historienne de l’art, en revanche, j’ai passé un temps conséquent à regarder son travail et à y réfléchir en me basant sur des images. Tout en parlant de la fluidité des images et de leur action comme relais de significations, notre conversation (ou plutôt la conversation entre sa production artistique et moi-même, et entre l’artiste et ses sources d’influence) a circulé et s’est réfracté par le biais du médium photographique et des images numériques, qui l’ont tout à la fois renforcée et déconcertée. Même si nous sommes étrangers l’un à l’autre, nous partageons le répertoire visuel de la conception californienne du modernisme ; un intérêt partagé qui est à la fois éloigné et rendu accessible par la médiation de l’histoire et de la géographie.

# Villa America

Sarah C. Bancroft

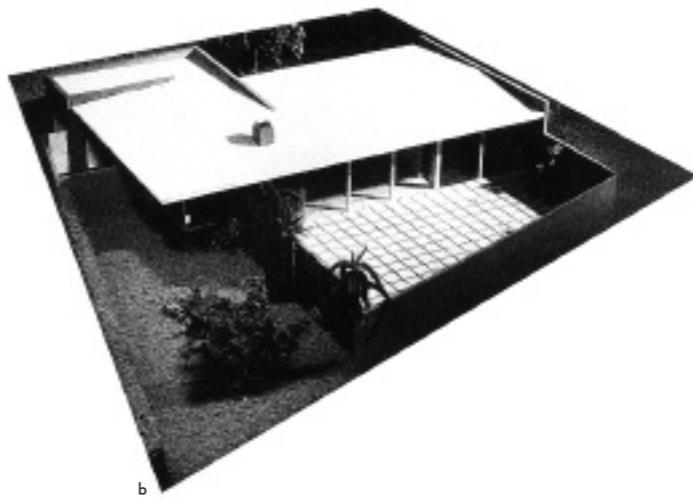
Each summer during childhood, my family would trek from the heat of Phoenix, Arizona to the chill of San Francisco, California in a camper van with four kids, two adults, and two open windows. The drive would take us west to Los Angeles in six hours, then north to the San Francisco Bay Area within fourteen long hours. The land around Los Angeles was familiar, similar to our desert environment, albeit with less dirt, fewer undeveloped lots, and certain visual attractions that we would look forward to seeing along the way (especially a “Hello Kitty” cartoon face spray-painted on the concrete walls of the Los Angeles River). This was the land I knew, at once familiar and anesthetizing: sprawling ranch houses, bland apartments blocks, heat rising from the sun-drenched concrete sidewalks that could sizzle your feet or “cook an egg” on a hot day. The endless freeways, highways, strip malls, cinder-block tract home developments, concrete overpasses with chain-link fences enclosing pedestrians on their sidewalk scapes, concrete parking garages, asphalt parking lots, harsh yellow sun shining 360 of 365 days of the year, green lawns drenched by sprinklers, swimming pools as warm as bath water, skate ramps, and children bicycling in cul-de-sacs.

To grow up “Western” in the United States is to know this type of development, to think it is a normal environment, to live without the patina of history of the East Coast (or better yet, Europe), which seems at times lovelier, older, more interesting. This place is a bedmate to heat and sun and tarmac, the smell of Coppertone sunscreen *à la* 1985, and in California, of the ocean. It is the home of Disneyland, Hollywood, and a thousand examples of the simulacra of an idealized “modern” life played out on television screens across America and the world. “Out West” is what we Americans call it here. (For instance, you may hear so-

meone utter, “she is going out West for work,” or, “he’s traveling out West for the winter.”) “Back East” is the other orienting term, an acknowledgment that one’s relatives come from “back East,” or that a friend is traveling “back East” to college. The idea of the frontier is still ingrained in our colloquial language, with its notion of the West located outside or beyond the populous and historic eastern core of the country (although this has long since ceased to be the case). After twenty years of living, studying and working on the East Coast and in Europe, I find myself, once more, out West, in the terrain of my youth.

And so, it is with an eye of a Westerner by birth that I look at and write about the work of Wilfrid Almendra. I have never seen his work in person nor met the artist (instead, I have spent time looking at and contemplating the work in reproduction). Speaking to the fluidity of images to relay meaning, the conversation between him and me (well, between his artwork, and myself and between the artist and his sources of influence) is circulated and refracted through the medium of photographic and digital imagery, which both reinforces and confounds our relationship. We are each aliens to the other, yet share the common visual record of modernist Californian design, a shared interest that is at once removed and mediated by time and geography.

Initially, images of Almendra’s work call to mind the artwork of diverse international artists, including the structural and architectural statements of place, site, and being of Siah Armajani (Iranian by birth, his studio practice has been located in Minneapolis, Minnesota in the United States for more than four decades); or the meditation on and mediation of the displaced and homeless in the work of Marjetica Potrc, a Slovenian artist, architect and urban planner. Both artists address space, architecture, community (or the lack thereof), belonging, and interaction in their practices, through form or the implication of form. Almendra’s work shares formal affinities with their practices. Nonetheless, much of Almendra’s



À première vue, les images des travaux de Wilfrid Almendra pourraient faire penser au travail de plusieurs artistes internationaux, comme celui de Siah Armajani (Iranien de naissance, cela fait quarante ans qu’il vit et travaille à Minneapolis dans le Minnesota) dont les propositions architecturales et structurelles traitent de notions liées à la manière d’être dans un lieu ou sur un site ; ou celui de Marjetica Potrc, artiste, architecte et urbaniste slovène, dont les œuvres méditent et interviennent sur la situation des personnes déplacées et sans domicile. Ces deux artistes interrogent l’espace, l’architecture et la communauté (ou son absence), soulevant à travers la forme et ce qu’elle implique des questions relatives à l’appartenance et à l’interaction. Bien qu’il existe des parentés formelles entre le travail de Wilfrid Almendra et les pratiques de ces deux artistes, une bonne part de l’œuvre de Wilfrid Almendra a une origine bien définie, distincte de l’architecture communautaire en tant que telle, qui adopte ou critique l’esthétique de l’architecture moderniste expérimentale de l’Ouest américain. Ainsi, sa série de 2009 *Killed in Action* (Case Study Houses) réfléchit et rebondit sur l’appel utopique lancé par la revue d’avant-garde *Arts and Architecture*, qui visait à développer des maisons économiques dans les États-Unis d’après-guerre. Dirigée par John Entenza – qui était à la fois le rédacteur en chef et l’éditeur de la revue – *Arts and Architecture* annonça le lancement du programme des Case Study Houses dans le numéro du mois de janvier 1945. Cette revue, basée en Californie, contribua activement à l’avancée de l’architecture domestique entre

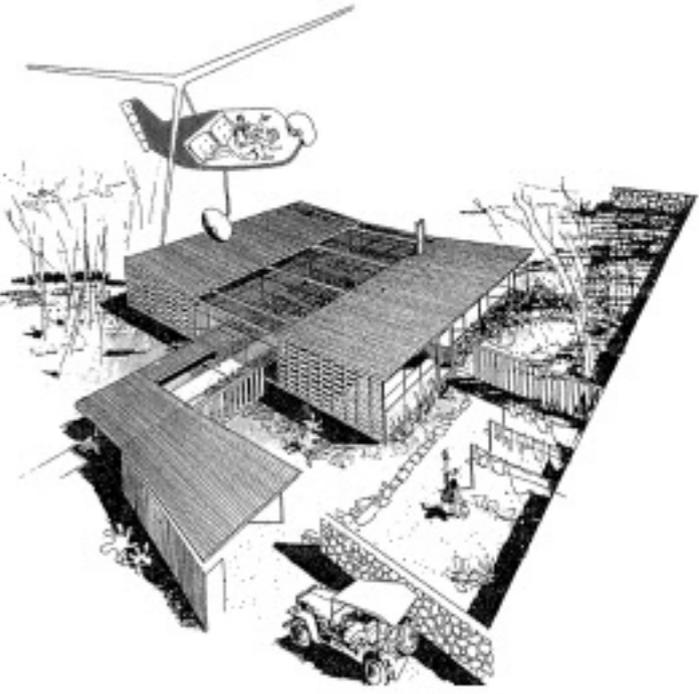
1945 et 1966 en demandant à des architectes de développer un nouveau type d’habitat, financièrement accessible et efficace<sup>1</sup>. Au cours de la première année, il fut demandé à huit architectes de créer huit maisons ; si bien qu’à la fin du programme, des architectes parmi les plus importants de l’époque avaient mis leur talent intellectuel et matériel au service de ce projet. Ce fut le cas, entre autres, de Richard Neutra, Raphael Soriano, Charles Eames, Eero Saarinen, Pierre Koenig et Craig Ellwood. (À l’époque, beaucoup d’entre eux étaient de jeunes architectes, qui bien que déjà établis, étaient avides de s’engager dans des projets exaltants après les années de restriction de la guerre, période durant laquelle les projets de logements individuels s’étaient interrompus.) « Au cours des trois premières années du programme, six maisons furent construites, meublées, paysagées et ouvertes au public. Le succès fut retentissant – 368 554 personnes visitèrent ces six maisons<sup>2</sup>. »

Comme tous les projets utopistes, cet appel à développer de nouveaux modèles architecturaux ambitieux, face au boom immobilier de l’après-guerre, échoua dans son ensemble, et ce, malgré les éloges intenses, l’attention reçue, et le fait que ce programme demeure un témoignage accompli de la créativité californienne en matière d’architecture et de design dans les années 1950. Pourquoi ? Parce qu’il était plus économique pour les promoteurs de réaliser de grands logements collectifs et de développer des quartiers entiers, que pour des propriétaires de passer commande à des architectes pour la création de maisons individuelles ;

work has a definitive origin distinct from the architecture of community itself, as it espouses or criticizes the aesthetic of modernist experimental architecture of the American West. To wit, his 2009 series *Killed in Action* (Case Study Houses) is a response to, a reflection upon, a ricochet from the utopist call to develop affordable post-WWII housing in the United States, specifically by the prescient magazine *Arts and Architecture*. Under the leadership of John Entenza – who was both editor and publisher – *Arts and Architecture* announced the Case Study Houses program in the January 1945 issue. The magazine, based in California, took an active role in advancing domestic architecture, commissioning architects to develop new, affordable and efficient housing between the years 1945 and 1966.<sup>1</sup> The first year of the program, eight architects were commissioned to create eight houses, and by the end of the project some of the most vibrant architectural minds had contributed their intellectual and material talent to the program, including Richard Neutra, Raphael Soriano, Charles Eames, Eero Saarinen, Pierre Koenig and Craig Ellwood, among others. (Many of these architects were young, yet established, and eager for compelling work after the lean war years, when civilian building projects had ground to a halt.) “During the first

three years of the program, six houses were completed, furnished, landscaped, and opened to the public. The reaction was staggering – 368,554 persons visited the six houses.”<sup>2</sup>

Like all utopist projects, the call for new and ambitious architectural models to accommodate a post-war housing boom failed as a grand scheme, even as the Case Study Houses program garnered intense praise and attention, and remains a document of successful and creative mid-century Californian design and living. Why? Because it was cheaper for real estate developers to create large housing projects and developments than for homeowners to commission individual architects to create site-specific, single-family homes; that was a preserve of the rich rather than the working or middle-classes.<sup>3</sup> And so, as Almendra himself is keenly aware, his works inspired by these avant-garde designs speak by association of the massive suburban tract home developments that sprang up on the West Coast and indeed populated land across America. (Although no one can claim that tract homes aren’t both cheap and efficient to build, they rarely incorporate the sensitivity to site, materials, land usage and architecture that the Case Study Houses proposed, embraced, and often realized).



c'était un privilège réservé aux riches, non aux classes moyennes et ouvrières<sup>3</sup>. Wilfrid Almendra en est conscient ; ses travaux inspirés par ces modèles avant-gardistes évoquent par association les immenses complexes et lotissements qui poussèrent comme des champignons sur la côte Ouest et qui, partant de là, s'étendirent sur tout le territoire américain. (Même si personne ne peut nier que les lotissements soient à la fois économiques et simples à construire, ils n'intègrent guère la sensibilité au site, aux matériaux, à l'usage du territoire et à l'architecture qui était proposée, adoptée et généralement mise en œuvre par le programme des Case Study Houses.)

Longtemps, Los Angeles eut la réputation d'être à la fois un désert culturel et une terre de possibilités, la dernière frontière. À Los Angeles, l'attrait du nouveau supplante la patine d'un ailleurs ancien et cultivé. Lorsque le couple d'expatriés mondains Sara et Gerald Murphy se rendirent en Californie en 1928 pour se faire une idée du cinéma hollywoodien, alors en plein développement, ils furent interpellés par le charme mais aussi par la vacuité de la région. « Je n'exige pas d'un pays qu'il produise de l'art de qualité, grommelait Gerald, « mais quand on n'est pas capable de cuisiner un repas décent ou de vendre un seul légume qui ait du goût, il y a quelque chose qui cloche...! » (Les Murphys sont connus pour avoir été les amis et soutiens d'artistes installés à Paris dans les années 1920. Zelda et F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Dorothy Parker, John Dos Passos ou encore Pablo Picasso séjournèrent dans leur résidence « Villa America » du Cap-d'Antibes.) Ce jugement sévère n'est pas très éloigné des descriptions plus récentes et actuelles de

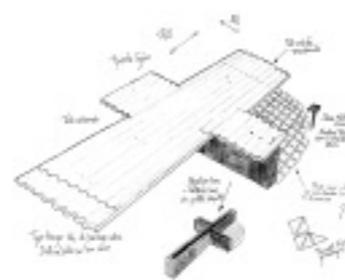
Los Angeles comme un « monde de Bisounours » où l'état de la Californie serait la version « barjo » du charme culturel suave qui nimbe la côte Est<sup>4</sup>. Pourtant, la Californie a été une terre d'expérimentation et d'ouverture, le site d'émergence d'un art, d'une scène culturelle et musicale dans les années 1950 et 1960, qui s'est aujourd'hui hissé au niveau des grands centres artistiques internationaux. Le programme des Case Study Houses est un des éléments qui composa l'énergie créatrice qui souffla sur la région de Los Angeles durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et qui ouvrit la voie à une histoire très riche, exportée et imitée pour le meilleur et pour le pire<sup>6</sup>.

La revue *Arts and Architecture* était une feuille de chou locale avant que John Entenza la rachète en 1938 pour en faire rapidement un magazine dont les idées furent exportées dans le monde entier. « À la fin des années 1940, [*Arts and Architecture*] était un magazine connu et respecté en Europe, au Japon, en Amérique du Sud et chez nous ; c'était le seul magazine aux États-Unis à se consacrer exclusivement aux œuvres modernes – un mot dont le sens a évolué mais qui à l'époque était clair ; ce modernisme pouvait être celui de Wright, Wurster, Harris, Corbu ou Mendelsohn, mais il n'avait rien à voir avec de l'éclectique<sup>7</sup>. » (Le mot « éclectique » était à l'époque synonyme d'un mélange de styles architecturaux variés ou souvent vieillots qui était tout sauf « moderne ».) C'est ainsi que les idées défendues par le programme des Case Study Houses circulèrent dans le monde entier, sans se limiter aux visiteurs des maisons du Sud de la Californie. Au total, vingt-six maisons et appartements furent construits et seules dix propositions restèrent à

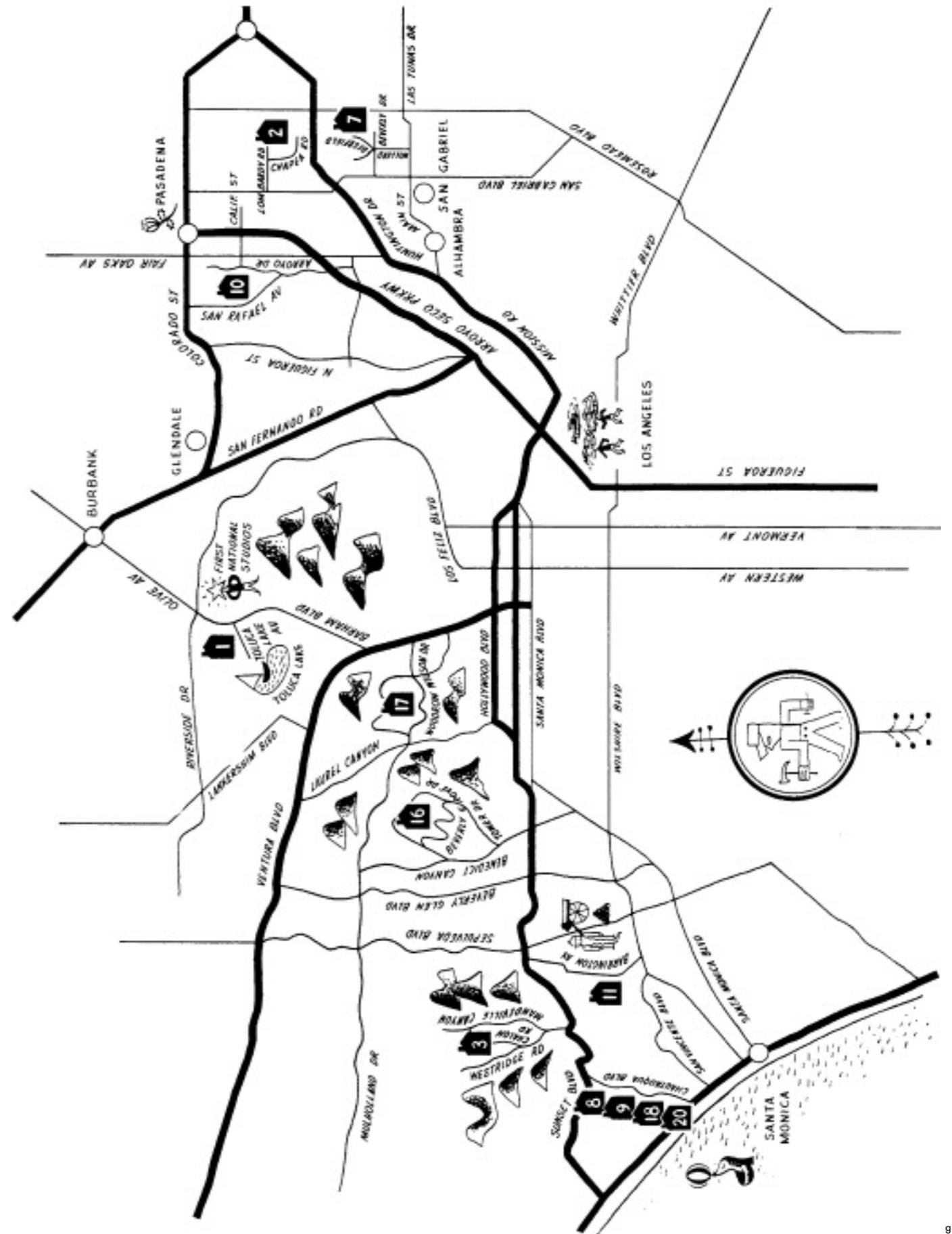


Los Angeles has long been characterized as a cultural wasteland, and contrarily as a land of opportunity, the last frontier. In Los Angeles, the shine of the new supplants the patina of the old and cultured elsewhere. When American expatriates and socialites Sara and Gerald Murphy traveled to California in 1928 so he could consult on a Hollywood picture then under development, they were accosted by the “cuteness” and vacuity of the area. “I don’t demand good art of a country,” grumbled Gerald, “but when they can’t cook a decent meal or sell a vegetable with any taste to it, then something’s up...”<sup>4</sup> (The Murphys had, most notably, been friends and supporters of several artists working in Paris in the 1920s, many of whom visited their residence, Villa America, in Cap-D’Antibes on the French Riviera, including Zelda and F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Dorothy Parker, John Dos Passos, Pablo Picasso and many other.) This harsh judgment isn’t far removed from the continuing and more recent assessments that the city of Los Angeles is a “La-La-Land,” the state of California a “kooky” counterpart to the cultural suave of the East Coast.<sup>5</sup> And yet, California was a land of experimentation and openness. The site of a burgeoning art, music and cultural scene in the 1950s and 1960s, today, Los Angeles has ascended to an international art center. The Case Study Houses program was one element of the creative energy that infused the greater Los Angeles area in the second half of the twentieth century, and laid the groundwork for this fruitful history, exported and emulated for good or ill.<sup>6</sup>

*Arts and Architecture* magazine began as a regional rag before John Entenza purchased it in 1938, and he



quickly grew it into a magazine that exported ideas around the world. “By the end of the 40s, [*Arts and Architecture*] was known and respected in Europe, Japan, South America and at home; it was the only magazine in the U.S. which devoted its pages exclusively to modern work – a word which underwent changes in meaning but was clear at the time; it might be Wrightian or Wurster or Harris or Corbu or Mendelsohn modern, but it was unmixed with eclectic.”<sup>7</sup> (“Eclectic” was a byword for the sundry or old-fashioned architectural styles that were anything but “modern.”) And so the ideas in the Case Study Houses (CSH) program were exported around the world, not just to the crowds who visited the homes in Southern California and beyond. In total, twenty-six houses and apartments were built, and ten proposals remained unrealized. The plans for the latter made their way into Almendra’s imagination, resulting in his aforementioned series *Killed in Action (Case Study Houses)*. In these works, Almendra has used various materials to build assemblages that articulate elements of the original project proposals and floor plans. Each work in the series is unique in material and feel, in response to the project itself, whether through rebar or concrete, wood or sheet metal, high-keyed metallic panel or knobby stones suggesting pyramids-cum-gabled roofs. This series seems at once a recuperation of the modernist utopia of the Case

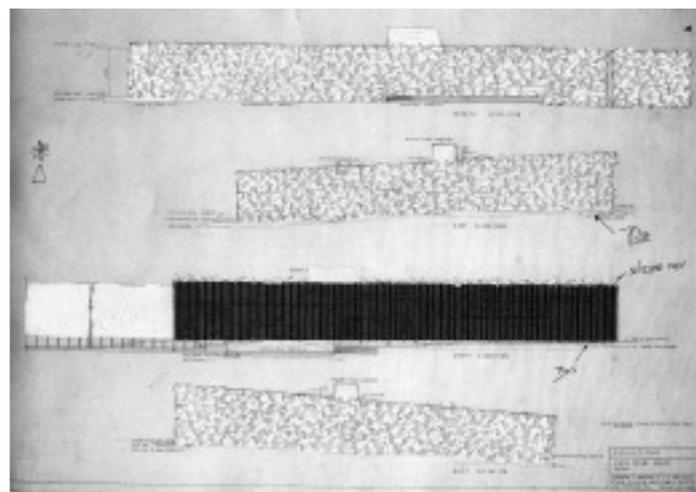


l'état de projet. Ces dernières se sont frayées un chemin dans l'imaginaire de Wilfrid Almendra et ont donné lieu à la série mentionnée précédemment : *Killed in Action (Case Study Houses)*. Dans ces œuvres, Wilfrid Almendra utilise différents matériaux pour construire des assemblages combinant certains éléments des projets d'origine et de leurs plans de masse. En réponse au projet lui-même, chaque œuvre de la série est unique en terme de matériaux et d'effet, que ce soit grâce à l'utilisation d'armatures en fer, de béton, de bois ou de tôle, de métal profilé ou de pierres bosselées créant des toits à pignon de forme pyramidale. Cette série semble être à la fois une réappropriation de l'utopie moderniste des Case Study Houses et une lamentation sur la faillite de ce rêve et de ses objectifs (un échec non seulement pour ces maisons individuelles, économiques, de qualité et conçues sur mesure par de petites agences d'architecture, mais aussi pour la société où ces maisons auraient pu exister et prospérer). Les images de ces projets, plus fluides que les contraintes et les objectifs du programme, ont voyagé partout dans le monde. Elles sont aujourd'hui parvenues jusqu'à Wilfrid Almendra, qui a réussi à les métamorphoser et à en relayer le sens.

Le projet de maison Greenbelt, conçu avec un jardin intérieur par l'architecte Ralph Rapson dans le cadre du programme des Case Study Houses, était l'un des « six meilleurs projets qui ne fut pas réalisé parce qu'il était en rupture avec la tradition, ou aurait été trop onéreux à construire, mais [qui] a néanmoins exercé une énorme influence sur les projets futurs<sup>9</sup> ». Dans

les dessins de la maison Greenbelt, le propriétaire est représenté en train de saluer sa famille depuis un hélicoptère qui survole la maison, tandis que sa femme étend le linge dans la cour. Entre les mains de Wilfrid Almendra – dans la pièce intitulée *Killed in Action (Case Study Houses #4, Greenbelt House, Ralph RAPSON)*, sans doute la plus sinistre et aussi la plus directe de la série – on a l'impression que les hélices métalliques de l'hélicoptère percent les deux bâtiments principaux de la maison. Elles évoquent également le symbole de la marque de voiture Mercedes, qui est peut-être la seule référence dont se souviendrait un spectateur qui n'aurait jamais vu les plans du projet Greenbelt. Le symbole de la marque et le symbolisme qui y sont attachés sont pourtant les signes de la maîtrise de Wilfrid Almendra quant au message polysémique contenu dans l'œuvre : le succès commercial de l'objet produit en série (que ce soit une voiture de luxe ou une maison de lotissement) écrase et vide à la fois cette petite maquette de l'hyper-efficacité et de la fonctionnalité idéalisées par le programme des Case Study Houses.

La série *Basement (2010)* est composée de sculptures murales qui répondent plus spécifiquement à l'architecture des maisons de constructeurs standard qui ont succédé à l'esthétique moderniste du programme des Case Study Houses (au sens propre comme au sens figuré). Ces œuvres reproduisent l'empreinte et la topographie aux contours bien nets des plans architecturaux, sous la forme de moulages en plâtre ou en béton (dont certains incluent des



Study Houses and a lament on the failed dream and objective of the program (a failure not only for affordable, custom-built, quality single-family homes designed by small architecture offices, but for the society in which such houses could exist and flourish). The fluidity of the images for these proposed projects, however, far exceeded the confines and goals of the program, having traveled around the world and now to Almendra, who has successfully transmogrified and retransmitted them.

Architect Ralph Rapson's Greenbelt House for the CSH program, which incorporated an interior garden, was one of "six excellent early projects, not executed because [it] broke with tradition, or would have been too costly to build, [which] exercised, nevertheless, an enormous influence on future design."<sup>8</sup> The drawings for the Greenbelt House show the homeowner, a father, waving to his family from aloft in a helicopter while his wife hangs clothes on a line in the yard below. In Almendra's hands – in the work titled *Killed in Action (Case Study Houses #4, Greenbelt House, Ralph RAPSON)*, perhaps the most sinister or literal work in the series – the silver trefoil blades of the helicopter seemingly pierce through two main pavilions of the house. Moreover, they call to mind the corporate symbol of the Mercedes-Benz automobile, which may be the only reference that a viewer unfamiliar with the drawing for the Greenbelt project could walk away with. Yet

this corporate symbol and symbolism is a sign of Almendra's multivariate message and savvy, as the commercial success of the mass-produced object (whether a luxury car or a tract home) overwhelms and eviscerates the small-scale model of super-efficiency and functionality idealized by the CSH program.

Almendra's *Basement* series (2010) is comprised of wall-sculptures that respond more specifically to the mass-produced house designs that succeeded the modernist aesthetics of the CSH program (literally and figuratively). These works iterate the footprint and topographies of hard-edged architectural plans, and are realized in plaster or concrete casts (some include sky blue swimming pools). They are at once visually satisfying in their self-contained confidence, and solemn, mounted on slabs of dark, gritty asphalt. (This base material may be the basement or foundation referenced by the series' title.) They are totems, small-scale monuments to modernism, talismanic references to the standard housing models that define much of our experience in terms of "home" out West. To hang them on the wall is akin to the gold or platinum record, here a prized home played out in developments across the land.

The Case Study Houses program was one of many experiments in architecture and urban or suburban planning of the 20<sup>th</sup> century in the USA and Europe. On the opposite end of the spectrum from the CSH program – with its emphasis on

