

Le Jardinier constant

Zoë Gray

Tout a commencé avec un ananas. Bon, pour être honnête, il y avait aussi une pioche. Et une truelle de jardinier. C’était à l’automne 2004 et j’étais assise au milieu d’une pile de papiers dans un bureau exigu situé au numéro 3, passage des Argentiers à Bordeaux. Fred Latherrade (alias Petit Fred) me montrait un ancien catalogue de Buy-Self¹. Parmi les nombreuses propositions ludiques contenues dans ces catalogues de vente par correspondance – œuvres d’art, livres, CD, multiples – figuraient des outils apparemment anodins. Anodins, jusqu’à ce que je lise le titre sous l’image : « Truelle faite main », « Pioche faite main ». Faite main ? Ma curiosité fut piquée au vif, et c’est ainsi que s’engagea une conversation qui en général beaucoup d’autres ensuite, déclenchant des expositions et des textes, et me menant jusqu’à cet essai et ce livre, quasiment une décennie plus tard.

Les œuvres dont il est question ici ont été réalisées en 2003 par Wilfrid Almendra en collaboration avec le duo Dewar & Gicquel ; tous les trois étaient sortis de l’école des Beaux-Arts de Rennes trois ans auparavant. Ces œuvres font partie d’une série plus importante d’objets artisanaux comprenant également divers éléments de vélos BMX, tous réalisés à la main avec de l’acier². Certes, je ne sais pas grand-chose sur la façon dont sont fabriqués ces outils ou ces vélos – au grand dam de mon père designer – mais j’étais plutôt certaine que la décision de les sculpter à la main avec de l’acier était illogique, voire totalement perverse. Je fus immédiatement séduite par l’idée que ces artistes puissent consacrer autant de temps et d’effort à réaliser quelque chose qui ressemblait à s’y méprendre à un objet acheté dans un magasin. C’était comme s’ils avaient inversé le geste duchampien visant à exposer un objet ready-made. Comme je l’apprenais plus tard – lorsque j’ai présenté la pioche et la truelle dans l’exposition collective

Making is Thinking au Witte de With en 2011 – Wilfrid Almendra n’avait pas choisi ces outils par hasard. Ils font référence à deux activités qui sont et restent essentielles à sa pratique artistique : la construction et le jardinage.

Mais qu’en est-il de ce fameux ananas ? Et en quoi est-il lié à la construction et au jardinage ? La réponse se trouve dans VLZ310, la deuxième œuvre de Wilfrid Almendra qu’il m’a été donné de voir. L’élément central de cette sculpture de 2005, dont le titre s’inspire d’un modèle de tondeuse autoportée cher aux jardiniers des zones pavillonnaires, est un ananas tape-à-l’œil en céramique. Le motif de l’ananas est présent dans l’architecture européenne et les jardins depuis le XVII^e siècle. Symbole de richesse et d’hospitalité, il apparaît souvent au-dessus des balustrades, des grilles, des girouettes et des piliers de portail et confère une touche d’exotisme au bâtiment³. L’ananas démesuré de Wilfrid Almendra est posé en bas de trois marches d’escalier arrondies. Il se tient nonchalamment sur la troisième tout en empiétant sur l’espace de la seconde. Le bleu ciel éclatant et la matière plastique de ces marches évoquent les escaliers d’une piscine. Mais elles pourraient tout autant provenir du palier d’une véranda, ou encore être un ornement de jardin. Un muret sombre et lustré comme du métal, se terminant par un petit pilier de briques de la même teinte, agit comme la clôture de la composition et achève d’encadrer la figure de l’ananas sur son piédestal⁴.

J’ai repensé à cette sculpture récemment, un jour où je me trouvais dans un magasin de bricolage^{fig.c}. Elle fonctionnait comme un fragment de quartier pavillonnaire, comme une métonymie de l’aspiration à l’exotisme et du désir de se créer un petit coin de paradis au fond de son jardin. Dans cette œuvre – et dans beaucoup d’autres – Wilfrid Almendra ne cherche pas à dénigrer ces aspirations mais explore plutôt l’esthétique qui s’y joue ; une esthétique influencée par l’architecture moderniste et par les images de la prospérité américaine d’après-guerre, lorsque la vie en banlieue était considéré comme le summum potentiel de la sophistication en terme de consommation. Wilfrid Almendra ne

The Constant Gardener

Zoë Gray

It all started with a pineapple. OK, to be honest, there was a pickaxe involved too. And a garden trowel. It was the autumn of 2004 and I was sitting in a pokey office amidst piles of papers at number 3, Passage des Argentiers in Bordeaux. My companion was Fred Latherrade (aka Petit Fred), who was showing me through the back catalogue of Buy-Self¹. Amongst the many playful propositions that these mail order catalogues contained – works of art, books, CDs, multiples – were some innocuous-looking tools. Innocuous, that is, until I read their titles: *Handmade trowel*, *Handmade pick-axe*. Handmade? My curiosity was piqued and so began a conversation that has led to many more since, that has sparked off exhibitions, texts, and that brings us to this essay, and this book, almost a decade later.

The works in question were made in 2003 by Wilfrid Almendra with the duo Dewar & Gicquel, who had graduated together from the École des Beaux-Arts de Rennes three years earlier. They were part of a larger series of handmade objects that also included various elements of BMX bikes, all hand carved from steel². Now, I don’t know much about how tools, or indeed how BMX bikes are made – to the chagrin of my product designer father – but I was pretty sure that hand carving them from steel was an illogical, if not downright perverse choice. I was immediately drawn to the idea of these artists spending an inordinate amount of time and effort to make something that so closely resembled a shop-bought item. It was as if the Duchampian gesture of exhibiting a ready-made was being played out in reverse. As I later learned – when I showed the pickaxe and trowel in the group exhibition *Making is Thinking* at Witte de With in 2011 – for Almendra, the choice of these particular tools was

key. They reference two activities that remain central to his research today: building and gardening.

But what of this infamous pineapple? And what is its connection to building and gardening? The answer is *VLZ310*, the next work by Almendra that I encountered. The central feature of this 2005 sculpture, named after a model of ride-on-mower so beloved of suburban gardeners, is a gaudy ceramic pineapple. Pineapples have been a feature of European architecture and garden design since the seventeenth century. Symbols of wealth and hospitality, they often appear atop balustrades, railings, weathervanes and gateposts, lending an exotic air to any building.³ Almendra’s oversized pineapple sits nonchalantly on the bottom of three curved steps, biting into the second. Their vivid blue colour and plastic finish bring to mind the steps descending into a swimming pool, but they could also be steps to a porch, or an ornamental garden feature. A dark wall with a metallic sheen ending in a short column of bricks provides the hard edge to the composition, framing the pineapple figure on its pedestal.⁴

I was reminded of this work recently when visiting a DIY store^{fig.c}. It functions as a slice of suburbia, as a metonym for aspirations to exoticism, for the desire to create a small patch of paradise in one’s own backyard. In this work – and in many that followed – Almendra’s aim is not to belittle such aspirations, but to explore the aesthetic that is at work here, one influenced by modernist architecture and by images of post-war American prosperity, when suburban living was projected as the height of consumer sophistication. However, the modernism that interests Almendra is not “high” modernism, but rather the Pseudo-modernism described by Owen Hatherley in his book *A Guide to the New Ruins of Great Britain*: “a Modernism without the politics, without the utopianism, or without any conception of the polis; a Modernism that conceals rather than reveals its functions; Modernism as a shell.”⁵ It is the filtered down and bastardized aesthetic of Modernism that fascinates this artist. But I am skipping ahead of myself, as in fact



s’intéresse pas tant au modernisme « noble » qu’au pseudo-modernisme décrit par Owen Hatherley dans son livre *A Guide to the New Ruins of Great Britain* : « Un modernisme dénué de politique, d’utopie, ou sans aucune présence de la polis ; un modernisme qui masque plus qu’il ne révèle ses fonctions ; un modernisme semblable à une coquille⁵. » C’est la version abâtardie et diluée de l’esthétique moderniste qui fascine cet artiste. Mais je brûle les étapes. D’ailleurs, Wilfrid Almendra les brûle aussi avec la réalisation de cette pièce, car il allait d’abord falloir qu’il digère un autre champ de références.

VLZ310 fut réalisée par Wilfrid Almendra à l’occasion de son exposition personnelle intitulée *Rock Garden* au FRAC Aquitaine de Bordeaux en 2006. Étaient également présentées *Goodbye Sunny Dreams*, *Backflip dans un hangar* (datant toutes les deux de 2006) et une série de sculptures murales constituée de caisses de guitare en bois peintes à la bombe dans des tons acidulés. Il s’agissait en réalité de copies faites main de modèles classiques de guitare comme la Gibson SG ou la Fender Jaguar, rendues silencieuses par l’absence de corde (*Handmade Guitar Bodies*, 2004, en collaboration avec Dewar & Gicquel)⁶. La partie centrale en bois de *Backflip dans un hangar* rappelle également la caisse fracturée d’une guitare électrique. Il en émerge des excroissances phalliques semblables à des cristaux, ainsi qu’une forme énigmatique en métal ressemblant à un garde-boue de moto écrasé. Des tentacules en toile de jean rembourrée serpentent sur le sol et montent le long du mur adjacent, comme des traces de pneu ou des flammes venant lécher le bâtiment.

Des images évoquant le feu de façon plus directe apparaissent dans *Goodbye Sunny Dreams*, qui malgré son titre emprunt de mélancolie est en réalité assez optimiste. Également conçue comme une sculpture au sol, elle est constituée d’une grande forme argentée réalisée en aluminium poli miroir et ressemblant à une proue de bateau. Celle-ci repose sur une sorte de radeau en bois exotique faisant vaguement penser à une planche de surf. Des formes en fer forgé dessinent des flammes dans l’air et la forme argentée est ornée de quatre sphères de la taille de boules de bowling qui se regroupent autour d’elle comme une joyeuse constellation de lunes en orbite.

Comme l’ananas de VLZ310, les sphères sont recouvertes d’une mosaïque de feuilles cuites et émaillée à la main. Le choix de ce matériau et de cette technique renvoie aux origines portugaises de l’artiste et à l’omniprésence dans l’architecture portugaise des *azulejos*, des carreaux peints en céramique⁷. Posés sur les murs et les sols, à l’intérieur comme à l’extérieur, ces carreaux représentent souvent, et non sans kitsch, des scènes historiques ou des motifs décoratifs. Wilfrid Almendra avait déjà fait un usage personnel des *azulejos* avec *Wahiawa* (2004), une grande sculpture en forme de vague recouverte d’un carrelage blanc illustré de dessins au feutre émaillable représentant des feuilles, des fruits et des légumes aux dimensions disproportionnées. Dans *Wahiawa* comme dans *Goodbye Sunny Dreams*, il utilise des matériaux de construction courants – le bois, le métal et la céramique – pour créer des formes surréalistes dont la signification demeure délibérément ambiguë⁸.

Il existe plusieurs points communs entre les œuvres de Wilfrid Almendra durant cette période et les sculptures de Robert Grosvenor, en particulier les pièces monumentales que ce dernier a réalisées au milieu et à la fin des années 1990⁹. Comme l’écrit Klaus Ottmann dans le catalogue sur son travail datant de 2005, les objets de Robert Grosvenor sont « espègles, capricieux, ou malicieusement réfléchis » et témoignent de la « préférence [de l’artiste] pour la richesse plutôt que pour la clarté du sens¹⁰ ». Klaus Ottmann ajoute que Robert

was Almendra when he made this piece, for he had another frame of references to work through first.

VLZ310 was produced for his solo exhibition *Rock Garden* at the FRAC Aquitaine in Bordeaux in 2006. Alongside it were presented *Goodbye Sunny Dreams*, *Backflip dans un hangar* (both 2006), and a wall-mounted sequence of wooden guitar bodies sprayed in candy colours, carved copies of classic models such as the Gibson SG or the Fender Jaguar, rendered silent by the absence of strings (*Handmade Guitar Bodies*, 2004, made with Dewar & Gicquel)⁶. The central wooden shape of *Backflip dans un hangar* also resembles the fractured body of an electric guitar, from which emerges a crystal-like grouping of phallic protrusions, and an enigmatic metal form that looks like a flattened motorcycle mudguard. Tentacles of padded denim snake across the floor and creep up the adjacent wall, like tyre tracks or flames licking at the building. More literal fire imagery appears in *Goodbye Sunny Dreams*, which despite its rather melancholic title is actually rather upbeat. Also a floor-based piece, it features a large silver form made from polished aluminium that resembles a ship’s prow, which sits on a raft of exotic driftwood as if atop some approximation of a surfboard. Wrought iron shapes draw graphic flames in the air and the silver form is adorned by four spheres, each roughly the size of a bowling ball, which cluster around it like a festive constellation of orbiting moons.

There are several parallels between Almendra’s works of this period and the sculptures of Robert Grosvenor, particularly the large-scale sculptures of the mid to late 1990s.⁹ As Klaus Ottmann writes in the 2005 catalogue of his work, Grosvenor’s objects are “playful, capricious or mischievously thoughtful,” displaying the artist’s “preference for richness rather than clarity of meaning.”¹⁰ Ottmann continues that Grosvenor has a “genuine respect of and attraction to the vernacular, that which is neither sublime nor beautiful, yet represents perhaps the most original contribution of American culture to the history of art and architecture.”¹¹ For Almendra, the vernacular is also



Grosvenor a un « vrai respect et une vraie attirance pour le vernaculaire, qui sans être sublime, ni beau, représente sans doute la contribution la plus originale de la culture américaine à l'histoire de l'art et de l'architecture¹¹ ». Pour Wilfrid Almendra, le vernaculaire occupe également une place essentielle. Dans son travail, il s'agit en revanche de sa propre culture vernaculaire, celle d'un artiste français et d'un Européen. Dans le même catalogue, Ulrich Loock décrit la pratique de Robert Grosvenor d'une manière également applicable à celle de Wilfrid Almendra : « [Robert Grosvenor] tient à construire ses sculptures lui-même : s'il travaille à la façon d'un artisan, c'est qu'il résiste à l'idée que l'activité artistique puisse être une pratique purement conceptuelle et froidement dissociée d'une quelconque exécution artisanale¹². »



Dans *Goodbye Sunny Dreams, Backflip dans un hangar* et dans la sculpture de la même période intitulée *Fugazi* (2007) – en référence au groupe de post-hardcore américain – il y a certains motifs qui évoquent les peintures customisées des motos et des hot rods. Cette esthétique liée à la culture motard est visible dans des œuvres plus tardives, comme *Le Flamboyant* (2008), présentée lors de *Cuts Across the Land*, la première exposition personnelle de Wilfrid Almendra à la Cosmic Galerie à Paris en 2008¹³. Avec ses franges en cuir, ses étoiles et ses rayures de drapeau américain, cette pièce flirte avec l'Americana. Cependant, pour Wilfrid Almendra, la question n'est pas seulement d'intégrer des références à la culture de masse dans des artefacts culturels « élitistes ». Il s'agit plutôt d'explorer ce qu'il appelle « la pratique du garage », à savoir

la manière dont les gens expriment leur créativité en bricolant leur voiture, en repeignant leur moto, ou en décorant leur jardin¹⁴. Comme l'a écrit Mathilde Villeneuve à l'époque : « En s'appropriant les stéréotypes de pratiques amateur diverses – surf, équitation, moto, parmi tant d'autres – il élabore des œuvres hybrides qui délient à l'infini leurs multiples scénarii¹⁵. »

La sculpture *Cascais*, réalisée en 2008, est sans doute l'hybride le plus abouti que Wilfrid Almendra ait réalisé à cette période. Empruntant son titre à une station balnéaire portugaise située près de Lisbonne, connue pour son circuit de motocross, cette grande sculpture blanche reprend la forme de la baie. La surface de l'œuvre est peinte de motifs évoquant les chicanes d'une course de voiture ou encore les décorations aérodynamiques des casques de moto. Sa couleur rappelle les bâtiments blanchis à la chaux de Cascais, tandis que sa forme s'inspire d'une architecture bien plus spécifique : celle d'Antti Lovag (né en 1925). Architecte du Palais Bulles à Théoule-sur-Mer près de Cannes (1975), Antti Lovag a créé une architecture en forme de dôme qui intègre la présence de plantes au sein de ses formes ondulées. En hommage à Antti Lovag, la sculpture de Wilfrid Almendra est ponctuée d'un parterre où pousse une fougère. Elle est circonscrite par des constructions humaines, comme une plante abandonnée sur un rond-point. Sa présence confère à cette pièce une double temporalité, où la vitesse de ces voitures de course imaginaires est contrebalancée par la lenteur de la croissance végétale.

Tout en poursuivant son exploration des références à « la pratique du garage », Wilfrid Almendra accorde à partir de ce moment-là une importance croissante à l'architecture et aux architectes. Prenons par exemple *Grand Opus* (2009), une sculpture composée d'un grand plan oblique en morceaux d'ardoise reposant dans un équilibre précaire sur une forêt de pieds en fer à béton. La forme de la sculpture provient de l'intérêt de Wilfrid Almendra pour les projets de l'architecte dandy Roger Le Flanchec (1915-1986) qui associait les préceptes du Corbusier avec les matériaux vernaculaires de sa Bretagne natale. Si le motif créé par les ardoises

central, although it is his own vernacular as a French artist and as a European that is referenced. In the same catalogue, Ulrich Loock writes of Grosvenor's working process, which is comparable to Almendra's: "[Grosvenor] insists on building his sculptures himself: he may work like a commissioned craftsman, but he resists the definition of artistic activity as a purely conceptual practice that can be cleanly separated from craftsmanlike execution."¹²

In Almendra's *Goodbye Sunny Dreams, Backflip dans un hangar* and in the related sculpture *Fugazi* (2007) – named after the American post-hardcore band – there is an air of the rebel without a cause. Certain motifs – such as the aforementioned flame effect – evoke the custom paint jobs of motorbikes and hot rods. This biker aesthetic is visible in subsequent works such as *Le Flamboyant* (2008), shown in *Cuts Across the Land*, Almendra's first solo show at Cosmic Galerie, Paris in 2008.¹³ The piece flirts with Americana, featuring stars-and-stripes and leather tassels. However, for Almendra it is not simply a question of incorporating "low" culture references into "high" cultural artefacts, but of exploring what he calls "la pratique du garage" [garage practice], the way that people express their creativity through tinkering with their cars, painting their motorbikes, or decorating their gardens.¹⁴ As Mathilde Villeneuve wrote of his sculptures at the time: "By appropriating the stereotypes of various amateur practices – surfing, horse riding, motocross, among many others – he



develops hybrid works that unfold their many scenarios into infinity."¹⁵

Almendra's 2008 sculpture *Cascais* is perhaps his most successful hybrid from this period. Named after a coastal town close to Lisbon, known for its famous motorcycle track, the large white sculpture echoes the shape of its bay. The work's painted finish evokes the chicanes of a racecourse or the go-faster stripes on a motorcycle helmet. Its colour recalls the whitewashed buildings of Cascais, while its shape is indebted to a more particular architecture: that of Antti Lovag (b.1925). Designer of the Palais Bulles [Bubble Palace] at Théoule-sur-Mer near Cannes (1975), Lovag is the creator of a dome-like architecture that incorporates organic growth into its undulating forms. In homage to Lovag, Almendra's streamlined sculpture is punctuated by a flowerbed, in which grows a fern. Like a plant marooned on a roundabout, the fern is hemmed in on all sides by man-made constructions. Its presence brings a dual temporality to the piece, where the speed of imagined cars rushing by is counterbalanced by the slowness of the plant's growth.

Whilst Almendra would continue to explore references to "la pratique du garage," from this point onwards, the importance of architecture and of architects would grow in his practice. Take, for example, *Grand Opus* from 2009, a sculpture featuring a sloping plane of tessellating slates that teeters on a forest of legs. The work is inspired by the designs of French dandy architect Roger Le Flanchec



de *Grand Opus* est tiré de la façade de villa construite par Le Flanchec, la référence va au-delà d'une citation formelle. Ce qui l'attire chez Roger Le Flanchec, c'est la façon dont il reliait systématiquement ses constructions à leur site, adaptant ses conceptions à chaque contexte et utilisant des matériaux dont la présence était immédiatement visible dans le paysage environnant. *Grand Opus* inclut la présence d'un agave, poussant nonchalamment dans l'ardoise et ponctuant la composition avec exotisme. Un procédé similaire est utilisé par Wilfrid Almendra dans l'œuvre à plus grande échelle *New Babylon* (2009) qui fut la pièce centrale de son exposition personnelle GO au FRAC des Pays de la Loire. Un cyprès solitaire semble pousser de la partie de la sculpture posée au sol pour transpercer une forme anguleuse suspendue au plafond. Dans une œuvre d'extérieur intitulée *The Last Evidence* (2009), deux cyprès poussent sur une plateforme rectangulaire recouverte de carreaux en terre cuite. Les cimes des arbres se rejoignent et s'entrelacent pour former une arche¹⁶. Dans ces deux œuvres, Wilfrid Almendra utilise le cyprès comme emblème de

la nature domestiquée. Symbolisant traditionnellement le passage de la terre au ciel, les cyprès sont très souvent plantés dans les cimetières, et d'un point de vue formel, *The Last Evidence* s'inspire certainement des monuments funéraires¹⁷. Dans *New Babylon*, cependant, l'arbre évoque davantage l'arbuste isolé des jardins des pavillons de banlieue. Cette impression est renforcée par trois ardoises, dans l'angle intérieur de l'installation, agencées comme un chemin de dalles sur une pelouse.

L'œuvre emprunte son titre au projet de ville utopique *New Babylon* (1959-1974) conçu par Constant Nieuwenhuys et jamais réalisé. Lorsque j'ai récemment demandé à Wilfrid Almendra ce qui le fascinait tant chez Constant, il m'a répondu : « C'est le conflit ou la contradiction entre sa vision imaginaire et idéalisée de notre mode de vie futur et la situation telle qu'elle est aujourd'hui¹⁸. » L'image que Constant avait de la ville était nomade ; les modules d'habitation pouvaient s'y déplacer librement, émancipant les citadins des structures contraignantes de la vie urbaine. « De nos jours, la campagne est peuplée de ces modules, mais sous la forme de maisons individuelles qui sont l'accomplissement de l'idée de Constant sous sa forme la plus banale. Dans ses projets, Constant considérait la délocalisation comme un moyen de se libérer, mais la société a trouvé cette délocalisation restrictive, si bien que les architectes essayent aujourd'hui de faire revenir les gens en ville¹⁹. » Wilfrid Almendra poursuit : « C'est comme si ce que nous voyons aujourd'hui était l'ombre de la ville nomade idéalisée de Constant, flottant au-dessus du paysage sur lequel elle projette ses contours²⁰. »

(1915-1986), who aimed to combine the precepts of Le Corbusier with the vernacular materials of his native Brittany. The motif created by the slates of *Grand Opus* is taken from the façade of a villa he built, but for Almendra the reference goes beyond one formal citation. What draws him to Le Flanchec is the way that the architect always connected his buildings to their site, adapting his design to fit each context and using materials that were visible in the immediate surroundings. *Grand Opus* features a solitary agave growing nonchalantly out of the slate construction, like an exotic punctuation mark. Almendra employs a similar device in the larger work *New Babylon* (2009), which was the central piece of his solo show *GO* at the FRAC des Pays de la Loire. A lone cypress emerges from its floor-based form, and pierces an angular shape suspended from the ceiling. In an outdoor work titled *The Last Evidence* (2009), two cypress trees emerge from a rectangular platform covered in terracotta tiles. The tops of the trees are joined together, so that they grow into one another, forming an arch.¹⁶ In both works, Almendra uses the cypress tree as an emblem for tamed nature. Traditionally symbolizing the passage from earth to heaven, cypresses are often planted in cemeteries, and *The Last Evidence* certainly draws upon funerary monuments in its formal inspiration.¹⁷ In *New Babylon*, however, the tree evokes an isolated shrub on a suburban patio, an impression reinforced by the three slates that appear in the inner angle of the work, placed like stepping-stones across a lawn.

Almendra's piece borrows its title from Constant Nieuwenhuys' unrealized designs for a utopian city: *New Babylon* (1959-1974). When I asked Almendra recently what exactly it was that he found so fascinating about Constant, he replied: "It is the clash or the contradiction between his imagined, idealized view of how we would be living in the future, and how the situation actually is today."¹⁸ Constant's image of the city was a nomadic one, in which modules for living could move around freely, liberating city dwellers from the restrictive structures of urban life. "Nowadays, the countryside is teem-

ing with such modules, but in the form of detached houses that are like the realization of Constant's idea but in the most banal fashion. In his designs, he was seeking a liberation through delocalization, but actually society has found that this delocalization is a limitation and architects are trying to bring people back into the cities."¹⁹ Almendra continues: "It is as if what we see now is the shadow of Constant's idealized nomadic city, floating above the landscape onto which it casts its outline."²⁰

In Almendra's *New Babylon*, a misshapen star is suspended from a chain and floats horizontally, punctured by the vertical column of the cypress. One point of the star form is made from carefully joined strips of mahogany, while the rest has been covered in stucco plaster. This material references the plaster used in Constant's architectural maquettes, but in Almendra's hands it becomes rough stucco, laid on thickly with a trowel, suggesting the peaked icing on a wedding cake. As with his citation of *azulejos*, with this material he is referencing a common form of interior and exterior design, a cheap decorative surface that is often found in suburban houses and gardens, covering a shed or decorating a ceiling (as is the case in the artist's own working space). The base of *New Babylon* is an L-shaped structure consisting of several white wooden platforms of differing sizes and heights, like empty plinths awaiting a shop display. Their proportions are taken from the floor plan of a typical "Maison Bouygues", whose English equivalent might be a Barratt Home or Wimpey model.²¹ These villas – now uniformly sold and constructed across France, regardless of differences in local landscape, architectural traditions or building materials – have taken the principles of modernist architecture and standardized them to the point of triviality.²²

Almendra's sculpture embraces both the absurdity of modernist architecture's aspirations and the individual follies of the modest house owner, a line of thinking further developed in his 2009 series *Killed in Action (Case Study Houses)*. Like the basic structure of *New Babylon*,

Dans *New Babylon*, une étoile aux formes irrégulières est suspendue à une chaîne et flotte horizontalement. Elle est perforée par la colonne verticale du cyprès. L'une des pointes de l'étoile a été soigneusement fabriquée avec des plaques d'acajou, tandis que le reste est recouvert de crépi. Ce matériau est une allusion au plâtre que Constant utilisait dans ses maquettes, mais entre les mains de Wilfrid Almendra, il devient du stuc brut, appliqué à la truelle en couches épaisses, et évoquant les picots d'un glaçage de pièce montée. Comme avec la citation des *azulejos*, ce matériau renvoie à une technique de construction très répandue, à l'intérieur comme à l'extérieur. Elle sert à réaliser des surfaces décoratives bon marché dans les maisons et les jardins des quartiers pavillonnaires, et permet par exemple couvrir un abri de jardin ou de décorer un plafond (ce qui est d'ailleurs le cas de l'espace de travail de Wilfrid Almendra). La partie au sol de *New Babylon*, en forme de L, est constituée de plusieurs plateformes de bois peint en blanc dont la taille et la hauteur varient. Elles font penser à des présentoirs de magasin en attente d'articles. Leurs formes reproduisent le plan de masse d'une « maison Bouygues » standard²¹. Ces maisons, désormais construites uniformément un peu partout en France, sans égard pour les différences locales de paysage, de tradition architecturale ou de matériau de construction, ont repris les principes de l'architecture moderniste en les standardisant de façon triviale²².

La sculpture reflète à la fois l'absurdité des aspirations de l'architecture moderniste et les folies individuelles des petits propriétaires ; une réflexion que l'artiste prolongera dans sa série de 2009 *Killed in Action* (*Case Study Houses*). Comme pour *New Babylon*, la forme de base de chacune de ces dix œuvres est empruntée au plan de masse d'une maison spécifique. Toutefois, Wilfrid Almendra s'octroie plus de liberté avec ses références et crée des sculptures murales en haut et bas-relief qui intègrent d'autres éléments provenant de dessins d'architectes²³. Les plans originaux sont issus d'une expérience architecturale parrainée par le magazine américain *Art & Architecture* visant à faire construire des maisons modernes et abordables pour répondre au boom immobilier

d'après-guerre. Parmi les trente-cinq « Case Study Houses » commandées, vingt-cinq furent construites entre 1945 et 1966, principalement sur la côte Ouest des États-Unis, à proximité de Los Angeles. Ce sont les dix projets avortés qui ont inspiré à Wilfrid Almendra la série intitulée *Killed in Action*, à la fois en référence à la nature inaboutie de ces projets et aux soldats morts au combat, jamais revenus pour s'y établir. Pour moi, ces œuvres contiennent une mélancolie qui coupe court à l'optimisme « papier glacé » de cette architecture d'après-guerre, suggérant le schisme inévitable entre les projets d'architectes et la façon dont les individus habitent vraiment leur environnement et le modifient.

Dans chaque pièce de cette série, Wilfrid Almendra transforme des détails architecturaux précis en formes abstraites. Dans *Killed in Action* (*Case Study House #5, Whitney R. SMITH*), les formes de cette maison ouverte – composée de plusieurs pavillons vitrés – sont transformées en éléments d'étagère en mélaminé laqué (typiques des intérieurs des années 1960) qui sont reliés entre eux par une bande de ciment érodé. Cette référence à la décoration intérieure évoque le « design total » des « Case Study Houses », qui intégraient à leurs projets une esthétique de vie totale. C'est une maison préfabriquée en béton conçue pour des zones semi-rurales qui a inspiré *Killed in Action* (*Case Study House #27, CAMPBELL and WONG*). Pour réaliser cette œuvre, Wilfrid Almendra a utilisé plusieurs matériaux de récupération : la base en bois vert a été réalisée avec des éléments en bois de châtaigner, vieux de plus d'un siècle, issus de la porte d'entrée de sa maison familiale au Portugal ; les pyramides en ciment – imitant les toits en pente du projet d'origine – ont été réalisées avec les montants de porte d'une maison d'un lotissement ouvrier ; et le « chemin » reliant les unités entre elles a été créé à partir du caoutchouc d'un tapis roulant provenant d'une usine Michelin désaffectée des environs. À travers ses références aux matériaux, Wilfrid Almendra établit un lien entre une architecture à la fois extrêmement personnelle et des courants de pensée plus larges sur l'habitat et le travail qui se sont développés en Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale.



the basic form of each of these ten pieces is taken from the floor plan of a house. However, here Almendra uses the reference more freely, creating wall-relief that integrate other elements from the architects' drawings.²³ The original designs were part of an architectural experiment sponsored by the American magazine *Arts & Architecture* that aimed to build modern and affordable housing for the post-war housing boom. Of the thirty-five Case Study Houses commissioned, twenty-five were built between 1945 and 1966, predominantly on the West Coast of the USA close to Los Angeles. The ten unrealized designs inspired *Almendra's* series, which he named *Killed in Action* in reference to the unfinished nature of the projects and to the soldiers who did not return home to take up residence in these imagined houses. In these works, I sense a melancholy that undercuts the glossy optimism of this post-war architecture, a product of the perhaps inevitable schism between architects' plans and the way in which people actually inhabit and alter their surroundings.

In each work of the series, Almendra transforms specific architectural details into abstract forms. In *Killed in Action* (*Case Study House #5, Whitney R. SMITH*), the shapes of this open house – a collection of glazed pavilions – are transformed into shelf-boxes made from cheap lacquered wood (typical of 1960s' interiors) and connected by a crumbling cement band. The reference to interior decoration made by this work



recalls the “total design” of the Case Study Houses, which incorporated an entire aesthetic for living. A prefabricated concrete house designed for semi-rural areas was the inspiration for Almendra's *Killed in Action* (*Case Study House #27, CAMPBELL and WONG*), a work that he constructed using a range of found materials: the green wooden base is made from the front door of his family house in Portugal, a piece of chestnut over a century old; the cement pyramids – which mimic the pitched roofs of the original design – are taken from the gateposts of a worker's house; and the “pathway” between the units is made from the rubber of a conveyor belt taken from the disused Michelin factory that was located next door. Through his material references, Almendra forges a link between an architecture that is at once highly personal and connected to the broader currents of labour and housing that have developed in Europe since the end of the Second World War. While the scope of Almendra's archi-



Si le champ des références architecturales de Wilfrid Almendra s'est élargi à partir de 2009 pour inclure des figures comme Constant, Le Corbusier, ou les architectes des « Case Study Houses », la présence de l'architecture vernaculaire demeure un élément central à sa pratique, et tout particulièrement la façon dont celle-ci recoupe ce qu'on pourrait appeler l'Architecture avec un grand A. Si Wilfrid Almendra partage, par exemple, certains points communs avec Cyprien Gaillard – ils ont aussi la même galerie et ont fait quelques voyages ensemble – à la différence de celui-ci, l'essentiel de son travail ne se concentre pas uniquement sur l'échec de l'architecture utopique. Les ruines de la modernité contenues et reflétées par les grands projets architecturaux ne le fascinent pas, et l'objet de son travail ne réside pas non plus dans l'étude de la modification du paysage urbain, l'esthétique des quartiers pauvres, ou encore les politiques qui sont à l'origine de leur construction et de leur abandon. Le vocabulaire de Wilfrid Almendra reste plutôt focalisé sur l'espace suburbain, ou le péri-urbain/semi-rural, sur les zones d'habitation situées entre les grandes surfaces de périphérie, les friches industrielles réhabilitées, les « ceintures vertes » détruites et les zones pavillonnaires de plus en plus étendues. De ce point de vue encore, son travail possède un point commun avec celui de Robert Grosvenor, dont les installations créent « un espace intermédiaire, ni identifiable ni inconnu, ni familier ni étrange, qui n'est pas sans rappeler l'espace suburbain qui prolifère entre les villes et la campagne²⁴ ».

en parpaings revêtus d'un enduit beige, qui dominent le marché de l'immobilier dans les zones périurbaines. Ces maisons sont le sujet de sa série *Basement* (2010), où il utilise une structure similaire à celle de *Killed in Action* (*Case Study Houses*), sauf que la palette de couleurs et les matériaux ont été simplifiés. Wilfrid Almendra a réalisé douze *Basements*, chacune portant en sous-titre le nom de la maison indiqué par le plan de masse qui lui correspond : *Concerto, Évolution, Idylle, Prélude, Transcendant, Privilège, Essentielle, Urba, Romance, Futura, Référence et Évasion*. La base de chaque pièce est constituée d'un morceau d'asphalte découpé à même la route passant devant une maison du même nom. Wilfrid Almendra a retourné ce morceau, révélant un envers constitué de pierres goudronnées sur lequel il a greffé un moulage en béton du plan de masse de la maison²⁵. Il se dégage de ces œuvres une beauté énigmatique, qui d'un point de vue formel, renvoie à la peinture abstraite mais évoque également le paradoxe ironique qui relie la quête de quelque chose d'unique et la réalité de ces maisons en forme de portrait-robot.

Lorsqu'il parle de son travail, Wilfrid Almendra cite souvent les statistiques voulant que les trois quarts des Français aspirent à vivre dans une « maison individuelle » avec un jardin. Ce qui le frappe, c'est la contradiction entre le désir d'habiter dans une maison individuelle et l'uniformité de ces constructions achetées sur catalogue,

tectural references began to expand around 2009 to include figures such as Constant, Le Corbusier and the creators of the Case Study Houses, vernacular architecture has remained at the core of his practice, particularly in the way that it intersects with what we might call Architecture with a capital A. Despite sharing certain areas of interest with artist Cyprien Gaillard, for example, with whom he has travelled on several occasions, the crux of Almendra's work does not rest – as Gaillard's does – on the failure of utopian architecture. He is not entranced by the ruins of modernity encapsulated in large architectural master plans. Nor is his focus the changing face of the urban landscape, the aesthetic of the inner cities or the politics behind their construction and abandonment. Instead, his vocabulary remains concerned with the suburban, or the peri-urban/semi-rural, the housing estates between the out-of-town supermarkets, the regenerated brown-field sites or the built-upon “green belts,” the increasingly omnipresent “zones pavillonnaires” (as they are charmingly called in French). In this way, his work again shares a reference point with Robert Grosvenor, whose installations create “a space that is in-between, neither recognizable nor unknown, neither familiar nor strange, not unlike the ever-sprawling suburban space between cities and the countryside.”²⁴



k

When talking about his work, Almendra often cites the statistic that three quarters of all Frenchmen (and, presumably, French women)

would like to live in a “maison individuelle,” a detached house with its own garden. What he finds remarkable is the contradiction between the aspiration to residential individuality and the uniformity of the catalogue-bought, breeze block constructions coated in beige plaster that dominate the suburban housing market. Such houses are the subject of his *Basement* series (2010), which employ a similar structure to the *Killed in Action* (*Case Study Houses*) while using a more simplified palette of colours and materials. Almendra has made twelve *Basements*, each of which is subtitled with the name of the house whose floor plan it depicts: *Concerto, Évolution, Idylle, Prélude, Transcendant, Privilège, Essentielle, Urba, Romance, Futura, Référence, and Évasion*. The ground of each piece is a slice of tarmac, cut directly from the road outside the house of the same name. Almendra then turns over the slice of tarmac, revealing a rough underside of tar-blackened stones, into which he inserts a scale model of the floor plan, moulded in concrete.²⁵ The works have an enigmatic beauty, formally referencing abstract painting while highlighting the ironic paradox between the quest for uniqueness and identikit reality of suburban homes.

A closely related series, Almendra's *Concrete Gardens* (2010), harks back to *VLZ310* in its adaption of garden ornament into work of art. However, with this series, Almendra does not make the works himself but appropriates them from unsuspecting owners, swapping the battered statuettes that he finds for brand new versions. With these borrowed masterpieces of mass-produced sculpture – be they fawns, cherubs, nymphs or eagles – Almendra walks a fine line between admiration and derision. Intrigued by the wear-and-tear that they exhibit, by their patina and by the motivation of their owners in purchasing them, he juxtaposes their moss- and lichen-covered surfaces of crumbling concrete with pristine plinths of marble. In an inversion of the museological convention of placing valuable sculptures on cheaply produced plinths – some of which were even traditionally painted to resemble marble – Almendra exhibits these artistically “worthless” sculptures on expensive plinths.²⁶

When talking about his work, Almendra often cites the statistic that three quarters of all Frenchmen (and, presumably, French women)

de ces chefs-d'œuvre de la sculpture fabriquée en série – faons, chérubins, nymphes ou aigles – Wilfrid Almendra parvient à atteindre un équilibre subtil entre admiration et dérision. Intéressé par ces sculptures qui portent sur elles les stigmates du temps et de l'usure, ainsi que par les raisons qui ont poussé leurs propriétaires à les acheter, Wilfrid Almendra dispose ces statuettes couvertes de mousse, de lichen et de ciment érodé sur des socles en marbre flambant neufs. Il inverse la convention muséologique visant à placer des sculptures de valeur sur des socles bon marché – dont certains sont même peints pour ressembler à du marbre – et expose ces sculptures dénuées de toute « valeur » artistique sur des socles coûteux²⁶.



Deux autres sculptures de Wilfrid Almendra incorporent également le socle dans leur composition : *While Waiting for the Revolution I & II* (2010). Ces sculptures jumelles fonctionnent comme le positif et le négatif l'une de l'autre. Elles se composent toutes deux d'une forme ronde, semblable à un entonnoir, posée sur un socle en parallélépipède triangulaire. Cette partie triangulaire évoque des formes récurrentes chez Constant, notamment les structures qu'il a conçues pour les enfants. La partie supérieure reprend la forme d'un château d'eau qui se trouve en face de l'atelier de Wilfrid Almendra à Cholet. Sa présence fortement sculpturale avait attiré l'attention de Wilfrid Almendra, lui rappelant les formes géométriques souvent utilisées par Constant pour *New Babylon*²⁷. Un des deux entonnoirs est composé d'un contreplaqué recouvert d'une lasure acajou et évoque les pavillons des premiers gramophones²⁸. L'autre

est en béton coffré et identique aux joints près à celui en acajou. La forme en bois est posée sur un socle en béton, et inversement, la forme en béton est posée sur un socle en bois. Ce dernier a été fabriqué avec des planches recyclées de palettes et le socle en béton a été coffré avec ces mêmes planches, ayant laissé leurs empreintes en négatif. Ce type de coffrage en béton a été utilisé par Le Corbusier, notamment dans sa Cité radieuse (Marseille, 1952), et est ensuite devenu l'emblème visuel de l'architecture moderniste d'après-guerre²⁹. Dans ce diptyque aux formes simples, Wilfrid Almendra condense tout un ensemble de références, associant les idées utopistes de Constant à celles de l'architecture moderniste du Corbusier, et à l'architecture pavillonnaire de son environnement immédiat³⁰.

En réfléchissant à cette « condensation » dans l'œuvre de Wilfrid Almendra, j'ai repensé au livre d'Owen Hatherley sur l'architecture britannique contemporaine paru en 2011, et à ce qu'il écrit sur le récent développement immobilier à Glasgow, notamment les lotissements « Mondrian » construits par Holmes Partnership. Cet ensemble architectural est pour lui un concentré de préention et de fadeur : « C'est un parfait exemple de pseudo-modernisme, un ensemble de blocs ornés de motifs à la Mondrian et disposés comme les impasses à Basingstoke où l'espace public inutile sert de parking sauvage³¹. » L'une des dernières séries de Wilfrid Almendra, *Model Home (Sonata)* (2012), joue avec le fait que les compositions de Mondrian ont été tellement citées et parodiées qu'elles sont utilisées aujourd'hui comme une métonymie de l'art abstrait et de l'avant-garde en général. *Sonata* est une référence discrète aux titres musicaux donnés par Mondrian à ses compositions inspirées par le jazz. Cette série de pièces murales se compose d'éléments et de matériaux provenant d'une maison-témoin. Adoptant le principe du vitrail, Wilfrid Almendra insère du verre renforcé, coloré ou dépoli (alternant avec des panneaux de plâtre, de bois, ou de crépi granité) dans des cadres métalliques faits à partir de mains courantes ou encore des grilles anti-intrusion qui protègent les fenêtres des sous-sols. Cette référence



Two other sculptures by Almendra also incorporate the plinths on which they stand as an integral part of their composition: *While Waiting for the Revolution I and II* (2010). These twin sculptures act as the positive and negative of one another. Both feature a round funnel-like shape atop a tall triangular plinth. The triangular section is a reference to the recurring basic shapes found in Constant's designs, particularly in his structures for children. The uppermost form is taken from a water tower that stands opposite Almendra's studio in Cholet. The shape caught his attention for its strong sculptural nature and reminded him of the observatories designed by Constant as part of *New Babylon*²⁷. One funnel is made from plywood and painted with a mahogany varnish, conjuring up early gramophone horns²⁸. The other is made of cast concrete, the seams of the mould identical to the joins in the wood. The wooden form stands on a concrete plinth, while the concrete forms stands on a wooden plinth. The latter is made from recycled palettes, and the concrete plinth was cast using the same boards, revealing in its surface their negative imprint. Such *béton brut* was notably employed by Le Corbusier in his Cité radieuse (Marseille, 1952), and has become visual shorthand for post-war modernist architecture²⁹. In this duo, Almendra condenses a wealth of references into two simple forms, bringing together the utopian ideas of Constant with the modernist architecture of Le Corbusier and the suburban architecture of his immediate surroundings³⁰.



In considering this condensation in Almendra's work, I am reminded again of Owen Hatherley's 2011 book on contemporary British architecture. Writing of recent housing developments in Glasgow, he describes the "Mondrian" development by Holmes Partnership as the encapsulation of pretension and blandness: "This is a truly perfect example of Pseudomodernism, a series of blocks decorated with 'Mondrian-inspired' patterns, arranged like a Basingstoke cul-de-sac, the ineffectual public space littered with cars."³¹ Almendra's recent *Model Home (Sonata)* series (2012) plays with the way in which Mondrian's compositions have become so widely quoted and parodied that they are now used as a metonym for abstract art and for avant-gardism in general. *Model Homes (Sonata)* – its subtitle referencing the musical titles given by Mondrian to his jazz-inspired compositions – is a sequence of wall-mounted pieces. Almendra inserts reinforced, coloured or frosted glass – interspersed with panels of plaster, wood and pebble-dash – into metal frames taken from a stair-rail and the security grills of basement windows. With the reference to stained glass, he incorporates a cheap religious aspect into the work, like an

au vitrail introduit une dimension religieuse légère, comme un autel ironique à l'architecture domestique. L'histoire des matériaux utilisés va à rebours de la logique de l'abstraction formelle. Ils proviennent tous d'une maison-témoin abandonnée et avalée par une zone industrielle, maison dont l'histoire témoigne de l'écroulement du marché de l'immobilier, du renouvellement des modèles standards en fonction des besoins, et plus largement, de la fin de la maison individuelle comme emblème d'un rang social et d'une certaine aisance.

Depuis 2010, Wilfrid Almendra a voyagé loin de sa France natale, dans des villes construites dans les déserts d'Abou Dhabi ou du Texas, et dans les nouveaux espaces urbains expérimentés par le gouvernement chinois. Ses rencontres avec l'architecture et l'urbanisme du Moyen-Orient et de l'Asie ont conduit à la réalisation d'une grande installation intitulée *Yellow River* (2011), qui fut exposée pour la première fois au Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon à Sérignan. Empruntant son titre à l'un des plus grands fleuves de Chine, qui se trouve être aussi l'un des plus pollués au monde, cette œuvre explore les questions de contrôle et d'élitisme dans l'aménagement urbain. Lors de sa visite dans la ville chinoise d'Ordos, en 2011, Wilfrid Almendra a été frappé par la forte présence policière dans cette ville conçue pour accueillir deux millions d'habitants, mais qui n'en comptait alors que 30 000³². Construite par le gouvernement chinois pour accueillir les peuples nomades de Mongolie intérieure, cette ville peut être considérée comme le résultat de la tentative cynique de couper toute une population de ses terres ancestrales (qui se trouvent être d'une grande richesse minérale), ou encore d'offrir à cette population un cadre de vie plus « moderne », sédentarisé et standardisé, par rapport à son ancien mode de vie plus individualisé. « Ce qui m'a frappé dans cette ville », a expliqué l'artiste à son retour, « c'était à quel point ces maisons ressemblaient à celles qu'on peut voir dans les villes de banlieue américaines et européennes. Pourtant, cette architecture universalisée s'est avérée trop chère pour les gens à qui ces constructions étaient destinées³³ ». Wilfrid Almendra met en parallèle cette ville peu

peuplée avec une autre, située à Abou Dhabi, et encore en cours de construction : l'éco-cité de Masdar. « À Masdar, par comparaison, c'est précisément le coût très élevé de la vie sur place qui attirera les habitants. La population locale ne sera pas en mesure d'y acheter un logement ; la ville va attirer des capitaux et une population venus d'ailleurs. Cette ville est conçue pour une élite, elle est un laboratoire pour le futur, une ville « propre » à laquelle seuls les super riches pourront accéder³⁴. »

Yellow River développe une pratique souvent utilisée par Wilfrid Almendra qui consiste à utiliser une image en deux dimensions (souvent un projet de plan de masse, ou ici, la vue aérienne d'une ville) comme le point de départ d'une œuvre en trois dimensions. Formellement réminiscent de l'installation de Bruce Nauman intitulée *Black Stones Under Yellow Light* (1987), cette œuvre est à la fois sombre et séduisante. Elle se compose de blocs de béton relativement bas surmontés de plaques d'innox poli miroir dans lesquelles se reflètent l'image des visiteurs ainsi qu'une grande main surplombant toute la pièce. Cette installation fut présentée pour la deuxième fois, accompagnée de la série des *Basements*, à l'occasion d'une exposition personnelle, elle aussi intitulée *Yellow River*, à la galerie Bugada & Cargnel en 2012. La critique d'art Claire Moulène décrit ainsi l'exposition : « Dix-neuf tonnes donc, c'est le poids du plan de masse de la future cité écologique de Masdar, à Abou Dhabi, qui trône au centre de la salle. Recouverts de plaques en Innox qui évoquent les panneaux photovoltaïques et la promesse d'autonomie énergétique faite par le cheikh Mohammed ben Zayed Al Nahyane et Norman Foster – l'architecte star en charge du projet – les trente-six éléments en béton armé qui le composent sont autant de pavés dans la mare des fantasmes urbanistiques. Sous un soleil de plomb (nous sommes dans le désert des Émirats et sous les spots puissants qui permettent aux travailleurs philippins de bâtir, jour et nuit, cette cité du futur qui devrait voir le jour en 2020) se dresse l'ombre portée de la main de Chandigarh, ici reproduite en bois³⁵. » La main à laquelle il est fait allusion est le symbole de la ville en partie imaginée par Le Corbusier ; la première ville

ironic shrine to domestic architecture. The history of the materials that he uses undermines the logic of formal abstraction. They all come from a display home that has since been abandoned and swallowed up by an industrial zone, the house's history indicative of the collapse of the housing market and – more widely – of the demise of the detached house as the epitome of social comfort and standing.

Since 2010, Almendra's travels have taken him far beyond his native France, from the desert cities of Abu Dhabi and Texas, to the urban experiments of the Chinese government. His experience of architecture and city planning in the Middle East and the Far East led to the creation of a large installation titled *Yellow River* (2011), first exhibited at the Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon in Sérignan. Taking its name from one of China's largest rivers, also one of the world's most polluted, the work explores questions of control and elitism in urban planning. Visiting Ordos in China, Almendra was struck by the overwhelming police presence in a city that was designed to house some two million people but which – when he visited in 2011 – counted some thirty-thousand inhabitants.³² Constructed by the Chinese government to house the nomadic people of Inner Mongolia, the city could be seen as a cynical attempt to detach an entire population from its ancestral lands (which also happen to be rich in fossil fuels and minerals), or as an effort to offer them a "modern," standardized way of living to replace their ancient, unique one. "What was striking about the city," explained the artist upon his return, "was the extent to which the



houses in it resembled suburban houses in America or in Europe. This universalized architecture was nevertheless too expensive for the people it was built for."³³ Almendra contrasts this sparsely inhabited city with another in Abu Dhabi, the eco-city of Masdar, currently under construction. "In Masdar, by comparison, the expense of living there is precisely what will attract inhabitants. The local population will not be able to afford it, but the city will attract money and inhabitants from elsewhere. It is a city for the elite, a laboratory for the future, a 'clean' city that only the super-rich will be able to afford."³⁴

Yellow River develops Almendra's practice of using a two-dimensional image (often the blueprint of a floor plan, here the aerial view of a city) as the basis for a three-dimensional work. Formally reminiscent of Bruce Nauman's 1987 installation *Black Stones Under Yellow Light*, this bleak but seductive piece comprises low-level concrete blocks with a mirrored stainless steel surface, in which the visitor is reflected together with a large hand that stands over the work. It was shown for a second time in his 2012 solo exhibition at Bugada & Cargnel, eponymously titled *Yellow River*, which also featured his *Basements*. Art critic Claire Moulène described the show: "Nineteen tons is the weight of the plan of the future ecological city of Masdar, in Abu Dhabi, which dominates the centre of the gallery. Covered in sheets of stainless steel that evoke the solar cells and the promise of energy autonomy made by the Sheikh Mohammed bin Zayed Al Nahyan and Norman Foster – the star architect in charge of the project – the thirty-six units in reinforced concrete that comprise the work set the cat amongst the pigeons of urbanist fantasies. Under a blazing sun (we are in the desert of the Emirates and under the powerful floodlights that allow the Filipino workers to construct, night and day, this city of the future that should see completion in 2020) a shadow is cast of the hand of Chandigarh, here reproduced in wood."³⁵ The hand of which she writes is the symbol of the city designed – in part – by Le Corbusier, the first city planned in India after its independence in 1947, at a time of great social change. For Almendra,

