

Le jardinier constant



The Constant Gardener



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-Sellf!. Parmi les nombreuses propositions ludiques contenues dans ces catalogues de vente par correspondance – œuvres d’art, livres, CDs, 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 fonctionne 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 d’autres qui l’ont suivie – 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 termes de consommation. Wilfrid

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-Sellf!.¹ 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: *Handcrafted trowel*, *Handcrafted pickaxe*. Handcrafted? 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 steel.² 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 readymade 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



Almendra ne 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 constituées 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 cordes (*Handmade Guitar Bodies*, 2004, en collaboration avec Dewar & Gicquel⁶). La partie centrale en bois de *Backflip dans un hangar* rappelle également la caisse fracturée d’une guitare électrique. Il en émerge des excroissances phaliques 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 bastardisent l’aesthétique de modernisme que Klaus Ottmann ajoute que Robert

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 émaillées 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 « espiègles, 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 & Gicquel⁶). 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.

Like the pineapple in VLZ310, the spheres are covered in a mosaic of hand-fired and glazed ceramic leaves. Almendra’s choice of this material and technique was influenced by his Portuguese background, specifically by the omnipresence in Portuguese architecture of painted ceramic tiles known as *azulejos*.⁷ Applied to walls and floors, both internally and externally, they often illustrate historical scenes or feature decorative imagery, not without a whiff of kitsch. Almendra had previously employed his own version of *azulejos* in *Wahiawa* (2004), a large wave-like form covered in white tiles that feature felt-tip drawings of oversized leaves, fruit and vegetables. In both *Wahiawa* and *Goodbye Sunny Dreams*, he uses common building materials – wood, metal, ceramic – to create surreal forms, whose meaning remains deliberately ambiguous.⁸

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

