

claes oldenburg

Claes Oldenburg, *catalogus nr. 472*, édité à l'occasion
de l'exposition monographique *Claes Oldenburg*
au Stedelijk Museum, janvier 1970, Amsterdam.
Typographie de Wim Crouwel.

Claes Oldenburg

Soft scissors

lifting scale.
ferences of
expansion of
t, like an
naturalistic

In soft objects, the expressionism is 'built in'. But the effect need not be seen as expressionistic. Once the room-space is established, the mass of air and light is taken into account, and the 'skin' of the subject is thinned to give the illusion of participating in the whole space (though the effect is gravity). The model of the animate body with its interchange through the skin with its surroundings, is combined with the inanimate subject. The soft sculpture are therefore not objects in the sense of the hard and isolated objects of the Dada or Surrealist period . . .

1968

Soft Scissors 1968 (nr. 118)



Claes Oldenburg, *catalogus nr. 472*, édité à l'occasion
de l'exposition monographique *Claes Oldenburg*
au Stedelijk Museum, janvier 1970, Amsterdam.
Mise en page de Wim Crouwel & Jolijn van de Wouw.
Bibliothèque Thibaud Melitz

Prétextes

JOY DES HORTS

À l’occasion de la rétrospective de l’artiste Pop Claes Oldenburg en 1969 au MoMa, et en guise d’introduction à son œuvre, la critique d’art Barbara Rose inaugure le catalogue d’exposition sous forme de charade :

“WHAT IS BOTH HARD AND SOFT? WHAT CHANGES, MELTS, LIQUEFIES, YET IS SOLID? WHAT IS BOTH FORMED AND UNCONFORMABLE? STRUCTURED AND LOOSE? PRESENT AND POTENTIAL?”

La bonne réponse s’ensuit sur près de 200 pages, donnant lieu à l’un des premiers essais critique d’Oldenburg. Identifié, avec Andy Warhol ou Roy Lichtenstein, comme l’un des représentants essentiels du pop art américain, Claes Oldenburg est aujourd’hui un artiste reconnu et apprécié. Pourtant, si ses œuvres sont immédiatement identifiables — cerises géantes et autres tartes à la crème cyclopécennes réalisées en collaboration avec son épouse Coosje Van Bruggen — ses pièces d’une efficacité visuelle redoutable s’inscrivent dans un discours complexe. En convoquant à la fois le détachement laconique et l’humour caractéristique au pop art, Oldenburg aurait-il inventé un art grand public, cet « art conceptuel pour les masses » dont parle David Robbins ? Retour sur le parcours non-exhaustif d’un artiste à la fois héros et bouffon de sa propre farce.

Subjuguer le quotidien

« I am the art of underwear and the art of taxicabs. I am for the art of ice-cream cones dropped on concrete. I am for the majestic art of dog-turds, rising like cathedrals. » déclare Claes Oldenburg dans son manifeste « Je suis pour un art » (1961). Cette allégation ne surprendra pas les promeneurs tombés par hasard nez à nez avec la *Bicyclette ensevelie* (1990), bien connue des parisiens du parc de la Villette. Chaque rencontre avec l’une de ses œuvres est réjouissante : c’est une même simplicité, un même impact immédiat qui s’imposent dans un premier temps. Mais des années avant de se tourner vers l’acier et l’aluminium, l’artiste, âgé aujourd’hui de 90 ans, innovait avec des matériaux davantage évolutifs et créait des installations basées sur des environnements réels, allant du carton froissé à la toile imbibée de plâtre et peinture. Ces premières œuvres sont concomitantes avec son arrivée dans le Lower East Side des années 55. Dans le journal qu’il tient régulièrement, Oldenburg décrypte à la fois la fascination pour la nouveauté de ses sujets pop et l’incompréhension de la spécificité de leur forme, face à un expressionnisme abstrait encore en vogue. Il se consacre alors à observer l’environnement qui l’entoure, dominé à l’époque par la pauvreté, le trafic, le travail,

Claes Oldenburg, *catalogus nr. 472*, édité à l’occasion de l’exposition monographique *Claes Oldenburg* au Stedelijk Museum, janvier 1970, Amsterdam. Mise en page de Wim Crouwel & Jolijn van de Wouw.



Claes Oldenburg, *Soft Washstand*, 1966.
Extrait de Claes Oldenburg, *catalogus nr. 472*,
Stedelijk Museum, janvier 1970, Amsterdam.

et l'économie monétaire. Et tandis que des artistes tels Warhol ou Lichtenstein s'inspirent des médias populaires, l'ancien illustrateur du *City News Bureau* de Chicago élève au rang de muse les objets délaissés du quotidien : hamburgers, ventilateurs électriques ou autres ustensiles défraîchis qu'il assemble à partir de cartons et de bois collés, grossièrement peints. *Mug* (1960) ou *Two Girl dresses* (1961) en sont symptomatiques. Au même moment en Europe, Jean Fautrier ou Jean Dubuffet explorent eux aussi un style à rebours des valeurs esthétiques traditionnelles.

Côté imagerie, la nouveauté du pop est de représenter le monde tel qu'il est. Si Oldenburg tient sur lui un discours parfois critique, il est aussi fasciné par l'énergie de ces formes nouvelles simplifiées, efficaces, voire agressives, développées par une société publicitaire du tout-image. Ayant rejeté toutes formes d'abstraction pourtant en vogue à ce moment, Oldenburg cherche une alternative à la peinture figurative. Il la trouve en la figure incarnée de *Ray Gun*, sorte d'alter ego de l'artiste. Né de l'imaginaire des anti-héros de ses contemporains – ceux, pathétiques, de Samuel Beckett ou renouant avec l'acceptation pessimiste de Jean-Paul Sartre ou Alain Robbe-Grillet – *Ray Gun* (littéralement « pistolet à rayon ») ne semble guère menaçant. Sa forme boursouflée, composée de fragile papier mâché, ressemble davantage à un sèche-cheveux fossilisé qu'à une arme. Il a toutefois été conçu dans un esprit d'assaut, parodie des épopées de série B d'aliens zigouillés à coup de canon laser. *Ray Gun* va tout d'abord être utilisé dans les nombreux happenings auxquels Claes Oldenburg participe et qui se multiplient à cette époque à New York. George Brecht, Jim Dine, Dick Higgins et Allan Kaprow, des artistes de la même génération qu'Oldenburg, éprouvent alors le besoin de sortir du contexte d'un cadre artistique connoté (ateliers, galeries, musées) pour se réappropriier la vie urbaine. Les *Environments* naissent, à mi-chemin entre le ready-made et l'intervention plastique, dans lesquels les matériaux éphémères (carton, papier, tissu, cellophane, etc.) sont les composants essentiels de cette réflexion autour de l'espace d'art total.

Début 1960, *Ray Gun* fait partie d'un environnement plus ambitieux intitulé *The Street* (1959). Le visiteur, invité à déambuler entre les sculptures en plâtre du clochard de *Big Man* (1960), ou des visages grimaçants de *Big Head* ou *Gong*, (1959), découvre pêle-mêle cartons, journaux et autres vrai-faux détritres en toile de jute, recouverts de suie et de peinture. Oldenburg tente ici de dépeindre le panorama immersif d'une ville agitée et l'existence marginale des classes dépressives. À la sortie de cette installation qui jette les fondements d'un art baptisé plus tard « Pop urbain » par l'artiste, les spectateurs se voyaient attribuer un million de dollars en devise *Ray Gun* pour acquérir les œuvres en plâtre qui la composent. Des rues défraîchies d'une ville chaotique, Oldenburg se replie en 1961 sur l'espace semi-privé du magasin. Tandis que *The Street* fonctionnait comme une alternative à l'espace de la galerie traditionnelle, en éliminant la distinction entre grand art et art mineur, galerie et brocante, *The Store* est composé de sculptures peintes de couleurs vives et de reliefs en mousseline plâtrée conçus pour évoquer une économie d'abondance, saturée de produits commerciaux alléchants et d'aliments dégoulinants. Placées sous le signe de l'assemblage, les sculptures bariolées deviennent des versions appauvries des choses désirées par le grand public : paquet de cigarettes, paire de bas rouge, hamburger-frites couvert de peinture brillante et criarde de style clairement expressionniste. On dénote déjà le caractère théâtral de ces pièces, dans une relation qui s'établira par la suite de facto entre le spectateur et les sculptures dites *soft* de l'artiste : « Les sculptures sont littéralement sorties des *Environments*. Les pièces avaient cette présence dramatique, cette qualité théâtrale qu'elles projetaient vers le dehors ».

Côté forme, structure et abstraction : l'insistance d'Oldenburg, dès les années 1960 et ce jusqu'à aujourd'hui, sur l'objectif d'unification de l'œuvre, place non seulement le sujet au second plan, mais le fait immédiatement disparaître à la fois comme prétexte (« ce que je fais, c'est donner une forme ») et dans le temps (« Les significations du pop art sont instantanées et ne sont pas supposées durer pour détourner du contenu formel »). Ainsi, le Pop art d'Oldenburg se définirait comme une stratégie dissimulant derrière son sujet le travail formel, proche des recherches de ses contemporains et notamment des minimalistes. *Pool chapes* (1964) ou *Giant Pool Balls* (1967) sont symptomatiques de cette recherche de Gestalt, tout comme *The Bedroom Ensemble* (1963), où l'artiste délaisse le plâtre et la peinture pour explorer les modalités du vinyle. A contrario de l'expressivité des sculptures de *The Street* ou *The Store*, les objets de *Bedroom Ensemble* provoquent des sensations de distance ou d'étrangeté. Conçue comme une chambre kitsch de motel et décorée d'une parodie de tableau moderne à la Pollock, l'installation anticipe le *Furniture art* de Richard Artschwager ou John Armleder, avec son mobilier faussé par une perspective à point de fuite unique. S'inspirant de l'intimité et du caractère privé du foyer, Oldenburg en reconstitue un fragment dont le décor figé, statique, témoigne d'une projection de l'artifice et du narcissisme inhérent à l'*American Way of Life*.

Poétique du Mou

Si les œuvres de Claes Oldenburg sont immédiatement reconnaissables et d'une efficacité visuelle redoutable, celui qui ressent le besoin de creuser un peu s'apercevra assez vite que l'efficacité Pop n'est pas la seule donnée en jeu, et que sa démarche réunit en une savante alchimie des directions multiples, entre valorisation esthétique de ce qui, a priori, ne le mérite guère et dévaluation réglée des emblèmes du Bel Art. Son œuvre repose ainsi sur une logique de curseur, oscillant entre la construction d'une image-signe hyperpuissante et sa dégradation, autorisant ainsi un large spectre de lectures.

La première technique d'épuisement de l'image réside dans les matériaux employés : c'est à partir des années 1960 qu'Oldenburg tourne sa pratique vers des matériaux mous et malléables (tissu, mousse, toile, vinyle) pour représenter des objets « en dur », issus du quotidien. Si, dans l'histoire de l'art, la première apparition d'une sculpture molle est le *Pliant de Voyage* de Marcel Duchamp en 1916¹, Oldenburg s'est davantage inspiré d'éléments plus concrets. Alors invité à exposer à la Green Gallery de New York à l'automne 1962, un problème apparaît :

¹ Auquel on serait tenté de penser qu'Oldenburg rend hommage dans sa *Soft Airflow*, scale 1, version vinyle (1965).

comment remplir les centaines de mètres cubes de la galerie avec la maigre production de sculptures plâtrées de *The Store* ? C’est en découvrant les concessions automobiles et la façon dont elles sont présentées dans les vitrines de la 57^{ème} avenue qu’il décide d’agrandir les pièces de *The Store* à l’échelle de voitures. Le plâtre ne permettant pas de sculptures aussi grandes, l’artiste se tourne vers d’autres matériaux industriels, économiques et proches de l’esthétique pop : la mousse et le tissu rempli de Kapok. À l’agrandissement de ses œuvres s’ajoute donc un changement de matière première. Les premières sculptures dites *soft* dont *Floor Cone*, *Floor Cake*, *Soft Calendar* sont des formes pleines et moelleuses, aux couleurs criardes et à la planéité affichée. Le réel auquel il fait référence est immanquablement reconnaissable et l’effet comique résulte de l’inadéquation totale de l’objet à sa fonction, en raison de sa déstructuration et son aspect mou — l’artiste gardant généralement quelques parties solides par contraste et pour accentuer l’effet de désarticulation (paradoxalement, le beurre dur de *Soft Baked Potato*, *Open and Thrown*, 1970) ou démontrer l’affaissement par la suspension (*Soft Viola*, 2002).

Si Barbara Rose parle de « physicality, concreteness, presence » de la sculpture *soft*, cela est peu perceptible sur les reproductions. Il faut alors imaginer la sensualité, l’aspect théâtral dû aux dimensions gigantesques et l’accrochage spécifique des œuvres, pour comprendre à quel point leur confrontation avec le spectateur est volontairement heuristique, de façon immédiate et globale par la tentative de l’atteindre dans sa présence corporelle. On remarque d’ailleurs chez Oldenburg un effet d’élévation dans de nombreuses sculptures : les quilles de bowling de *Flying Pins* (2000), ou encore les clubs et balles de golf de *Golf/Typhoon* (1996). Cependant, ce désir de lévitation n’est jamais pleinement vécu, et apparaît fréquemment contrarié, soit par la présence d’un élément (faussement) à moitié enfoui (la boule de bowling de *Flying Pins*) ; soit par un effet d’inversion qui amarre irrémédiablement l’action au sol : c’est la cravate renversée de Francfort, c’est le cornet de glace écrasé sur le toit d’un immeuble de Cologne (*Dropped Cone*, 2001), c’est encore la flèche pointée vers le sol de *Cupid’s Span* (2002). Si le deuxième facteur d’épuisement du sujet réside dans la remise en question de sa présentation, c’est que, traditionnellement, la sculpture dans l’histoire de l’art tend à souligner sa résistance à la gravitation. La notion de structure interne, d’une ossature sous-jacente à laquelle se rattache la musculature demeure liée à la représentation du corps humain. Ici, nulle évocation de ce dernier. Dans la mesure où il est saisissable, le corps humain d’Oldenburg (imaginé sous la forme d’objet — le *Giant Ice Bag* ne se gonfle et dégonfle-t-il pas comme un gigantesque poumon à l’aide d’un système hydraulique sophistiqué ?) se propose toujours de façon fragmentaire, abandonné, vulnérable par la déstructuration, ou par le choix de la partie du corps, sexuelle (les bourses du *Dormeyer Mixer*, 1965) ou viscérale (les boyaux du *Giant Soft Fan*, 1966). De la même manière les appétissants gâteaux de *The Store* se cachent derrière une vitre et le glaçage douteux en vinyle de *Floor Cake* (1962) annule toute gourmandise. Entre frustration et mise à distance du contact, l’œuvre d’Oldenburg apparaît continuellement écartelée entre la lévitation et la flaccidité, entre l’envol et la chute.

Peu connus du grand public, les œuvres qui découlent de la dernière stratégie d’épuisement de l’image sont issues de la série *Le Foyer*, que Claes Oldenburg entreprend lors d’un séjour à Los Angeles en 1963. Apparaît une transition thématique de *The Street* à la sphère privée du *Foyer* en passant par l’espace semi-public de *The Store*. Il commence à s’emparer d’objets caractéristiques de la vie moderne, téléphone, W.-C., ventilateur, ou interrupteur, qu’il décline ensuite en plusieurs échelles,

couleurs et différentes versions : celle « dure » ou hard, évoque des maquettes d’objets et des formes ébauchées ; la version « molle » ou *soft* en vinyle, imitant les matériaux froids des objets tels que la porcelaine, la bakélite ou encore le métal ; et enfin la version « fantomatique » ou *ghost* soit le patron de l’objet dévidé, comme une peau de St Barthélémy s’abandonnant à son propre poids. L’expérience de ces différentes versions est autant visuelle que parcellaire, et les vues se succèdent : faces, plongées, contre-plongées sur des objets mous sans structure, sans cohérence apparente et fuyantes, mais en réalité parfaitement pensées pour disperser leurs échos. Dans la version *soft* de *Pay Téléphone* (1963), les coutures et orifices sont soulignés et mettent en évidence l’apparence érotisée de l’objet mais également sa mise à distance par l’aspect brillant et lisse du vinyle. Le froissement de sa version *ghost* lui confère quant à lui une grande vulnérabilité, comme si l’on atteignait l’ultime enveloppe, la plus fragile. À travers cette série, Oldenburg parcourt un cycle d’ordre vital des objets de consommation : après une première phase d’énergie et d’activité représentée par une version dure, le sujet se dégrade en s’amollissant, et ce jusqu’à sa mort, pour achever son cycle dans une phase de décomposition où sa matière s’efface au profit de l’idée². Ces versions d’un seul et même objet contribuent à l’effacement du sujet et à une forme d’abstraction, chacun de ces états correspondant à l’évolution de la matière vers l’entropie finale.

Paradoxe et humour

Il lui a fallu aller jusqu’au paradoxe pour démontrer à la fois la prégnance et la fragilité des archétypes de *l’American Way of Life*. Prouver à la fois son incroyable présence visuelle et le vide sidérant qu’elle recouvre. Aller jusqu’au paradoxe, et en démontrer enfin le comique dans des projets monumentaux. C’est pendant la gestation de ses sculptures « molles » qu’Oldenburg commence à entrevoir la possibilité d’exposer ses objets de consommation dans des espaces publics. Il tire ses sources des ballons gigantesques des défilés de Macy’s lors de Thanksgiving mais également des travaux d’architectes de la fin du XVIII^e siècle tels qu’Étienne Boullée, Claude-Nicolas Ledoux ou encore Jean-Jacques Lequeu, dont il a étudié les dessins en travaillant à la bibliothèque de Cooper Union. De ses voyages fréquents en avion également, il imagine des objets hors d’échelle et des angles surprenants : « Le monde lui-même est maintenant un objet du point de vue des voyageurs de l’espace. Je me suis dit qu’il serait bon d’avoir un grand lapin de la taille d’un gratte-ciel en centre-ville, dont on

apercevrait les oreilles depuis la banlieue. » Malheureusement, ce projet n’a jamais vu le jour, le site initialement choisi par Oldenburg ayant été racheté par le Playboy Club, empêchant ainsi toute érection de léporidé géant à cet endroit précis. À la suite de cette anecdote, il conçoit dès 1965 ses premiers projets utopiques pour l’espace public : apparaît une série d’esquisses de monuments imaginés pour New York, Londres et Los Angeles tels que *Giant Teddy Bear* (1965) au beau milieu de Central Park ou *Ball* (1967) sur la Tamise. Les premières commandes se manifestent alors. L’occasion pour l’artiste de mettre en pratique son adage : « L’humour est la seule arme de survie ». Car si le banal est la matière de prédilection d’Oldenburg, c’est en refaçonnant les bribes de notre quotidien qu’il leur confère un sens nouveau et une relation inattendue avec l’espace. Avec un sens unique de la transgression, il extrait ses objets triviaux de leur contexte pour les convertir en sculptures monumentales installées au sein des paysages urbains et auxquelles le public peut librement se confronter. L’exagération des dimensions et la banalité des sujets amènent le visiteur à réfléchir sur les rapports qu’il entretient avec eux, mais également à son environnement direct. Déterminé à imprégner ses sculptures d’un contenu social et politique (plus ou moins masqué), Oldenburg conçoit ses monuments comme une satire de la banalité de la vie quotidienne et son absurdité. C’est le cas de *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (1969) gigantesque tube de rouge à lèvres dressé sur des chenilles de pelleteuse érigé à l’université de Yale à la polarité douteuse. À la fois machine de guerre ensanglantée et symbole de féminité, ce mariage de l’érotisme et de la guerre tourne en dérision la puissance des États-Unis, au sein de l’un de ses plus prestigieux établissements, tout en dénonçant l’éducation paritaire dudit établissement, les femmes n’étant admises à Yale qu’en 1969. Pourtant, si l’ordinaire devient critique dans ses œuvres monumentales, les sculptures ne s’en tiennent jamais à un simple diagnostic négatif sur les sociétés contemporaines. L’objet quotidien et utilitaire à grande échelle acquiert une richesse sémantique, dont la forme transfigure la banalité de l’objet.

² « Son âme [...] monte au paradis des objets » explique Oldenburg.

art conceptuel pour les masses

CLAES OLDENBURG