

La pertinence postmoderne des *objets spécifiques* de Donald Judd et de Claes Oldenburg

Claude-Maurice Gagnon

D'où venons nous, que sommes-nous, où allons-nous?

Volume 7, numéro 2, hiver 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9880ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, C.-M. (1991). La pertinence postmoderne des *objets spécifiques* de Donald Judd et de Claes Oldenburg. *Espace Sculpture*, 7 (2), 10–13.

UNE CITATION CONSIDÉRÉE COMME (PRÉ)TEXTE

Les questions formulées par Paul Gauguin, il y a près d'un siècle, dans le titre de son tableau symboliste *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, étaient conduites par une réflexion ontologique sur le sens de la vie et de la destinée humaine, ainsi que sur la fonction de l'art et de l'artiste, devant cette réalité à représenter.¹

Claude-M. Gagnon

LA PERTINENCE POSTMODERNE DES *OBJETS SPÉCIFIQUES* DE DONALD JUDD ET DE CLAES OLDENBURG

Par le biais de la citation, opération postmoderne par excellence consistant en l'appropriation, la décontextualisation, le transcodage d'une proposition syntaxique/sémantique déjà établie dans un contexte particulier et sa transposition dans un autre, ce numéro de la revue *ESPACE* actualise ces questions que j'aborderai plutôt comme un (pré)texte.

Ceci dit, deux d'entre elles retiennent mon intérêt, soit *D'où venons-nous?* et *Où allons-nous?*, non pas tant pour leur aspect philosophique, mais pour le rapport qu'elles me permettent d'établir avec l'espace/temps de l'histoire de l'art, à l'intérieur duquel nous avons basculé du modernisme vers le postmodernisme. Dans la mesure où je suis préoccupé par la saisie des conditions de production qui ont encouragé ce passage, mon propos portera sur la relecture d'un de ces moments transitoires, c'est-à-dire celui traversé par l'entrée en scène des *Objets spécifiques* définis par Donald Judd, lesquels adressent une critique à l'endroit de la "spécificité" moderniste de Greenberg. Dans ce sens, je privilégierai les objets minimalistes de Judd et les objets pop d'Oldenburg.²

APERTURA

Au début des années soixante, on remarque que plusieurs artistes pop et minimalistes, le plus souvent issus d'une pratique de la peinture et aux prises avec l'idéologie de l'avant-garde qui survalorise les notions de progrès, nouveauté, invention et rupture, se sont dirigés, catégoriquement, vers la construction d'objets marqués par la volumétrie. D'une part, du côté des artistes pop, chez Oldenburg, Segal et Wesselman par exemple, ce détournement peut s'expliquer par la leçon de Rauschenberg qui, dans les années cinquante, ayant exploité les limites du modernisme pictural par la réalisation de ses monochromes blancs et noirs, s'est ensuite détourné de la peinture vers la construction proto-pop

de tableaux-objets et/ou d'assemblages. D'autre part, suivant les sillons tracés par Stella, certains artistes minimalistes comme Judd, Flavin et Le Witt, ont pu être plus sensibles aux rapports transdisciplinaires qui se dégagent des *Black Painting*, dont la planéité de la surface monochrome, garantie par la superposition mécanique de bandes égales, est trahie par la volumétrie très affinée du cadre. Par ce détournement, ces artistes cherchaient, volontairement et massivement, à transgresser les

diktats greenbergiens, à revendiquer, pour leurs oeuvres hybrides, ce statut d'objet qui les rapprocherait de l'objet arbitraire, ainsi qu'à entrer dans l'axe postmoderne qui est celui de la transdisciplinarité.

DONALD JUDD, SES BOÎTES ET SON TEXTE *SPECIFIC OBJECTS*

Aux prises avec deux pratiques, celle de l'art et de la critique, Donald Judd s'oppose à définir sa démarche artistique et la création qui en découle dans les catégories de la peinture et/ou de la sculpture. De fait, il s'oppose à toute classification trop restrictive qui viendrait perturber la spécificité de ses objets et celle des objets réalisés par les artistes auxquels il s'intéresse en tant que critique.

Dès 1962, Judd procède à la construction volumétrique d'*objets spécifiques*. Picturalisés et fixés contre le mur comme des tableaux, ces objets de contre-plaqué, toile galvanisée, aluminium, cuivre, laiton, plexiglass, acier et/ou béton, aux formes géométriques élémentaires et symétriques, s'affirment comme des structures aux surfaces planes et non tactiles, sont projetés dans l'espace du spectateur comme des sculptures. Bien que Judd ait réalisé des pièces tridimensionnelles placées au sol, je parle ici surtout des cubes, des piles et des boîtes accrochées au mur, lesquelles sont quelquefois divisées pour mieux rendre compte de leurs structures volumétriques, ouvertes ou vides. Tous ces objets, parfois élaborés à partir d'une combinaison de matériaux industriels, sont peints avec un minimum de couleurs (jamais plus de deux, et il en est ainsi pour la combinaison des matériaux) et sont disposés dans une organisation spatiale prônant les enchaînements sériels d'une même forme géométrique, sa répétition, soit par le biais de la juxtaposition horizontale ou de la superposition verticale, ce type de dispositif et/ou de mise en scène marquant la

tension structurale de l'oeuvre. Le passage radical de Judd à la tridimensionnalité, la picturalisation non gestuelle de ses objets en couleurs brillantes et leur extrême concision formelle s'alliant à la froideur des matériaux industriels, sont des facteurs qui contribuent à renforcer leur autonomie, leur acuité visuelle, de même que leur caractère artificiel et qui permettent au spectateur de les percevoir en tant

qui sont communs à presque toutes.»⁵

Dans ce texte, Judd procède à l'établissement d'un bilan repérant les principaux artistes et les principales conditions ayant participé ou prévalu à la venue de ces *objets spécifiques*. Il relève les readymade de Duchamp, les moulages de Johns intégrés à ses tableaux, les assemblages de Rauschenberg, les champs de couleurs

réalisation des *objets spécifiques*, leurs structures ouvertes et vides, comme les boîtes de Judd par exemple, sont d'autres facteurs de parenté syntaxique avec les oeuvres tridimensionnelles de Duchamp et des Constructivistes. Somme toute, parce que ces objets n'ont plus à obéir aux limites de la spécificité imposée par le modernisme greenbergien, toutes les conditions de production leur sont possibles. Ainsi, ils peuvent, comme le précise Judd, avoir n'importe qu'elle forme et entretenir des «relations avec le mur, le sol, le plafond, la pièce, l'extérieur ou n'en pas avoir»⁷, et du point de vue de leur perception par le regardeur, leur qualité majeure est d'être reçus comme totalité.



Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble* / ensemble de chambre à coucher, 1963. Bois, vinyle, métal, fourrure artificielle, tissu et papier. Courtoisie du Musée des Beaux-Arts du Canada.

que totalité, comme l'espace *all over* des *dripping* de Pollock, par exemple.³

La publication, en 1965, de son texte *Specific Objects*⁴, venait en quelque sorte appuyer théoriquement sa propre pratique artistique tout en supportant celle de nombreux artistes qu'il ralliait à sa perspective. De fait, il s'agit d'un essai majeur sur les démarches et créations de cette avant-garde, laquelle est allée au-delà des conventions du modernisme institutionnalisées par Greenberg, marquant ainsi la fin d'un règne autoritaire et la mort symbolique de son patriarcat.

Il y a sous cette opposition théorique menée par Judd à l'endroit de Greenberg, la manifestation d'un désir oedipien de tuer le père (désir auquel tout "bon" fils est un jour confronté), désir oedipien dis-je, qui poussé par une quête d'identité et d'affirmation de soi, viserait la mise en abîme de l'édifice du modernisme greenbergien, par un rejet systématique des catégories artistiques traditionnelles de la peinture et de la sculpture, lesquelles sont substituées par l'apparition d'objets hybrides dont la spécificité est d'être transdisciplinaire, ce que le modernisme ne peut évidemment accepter. Ainsi, si la spécificité telle que décrite par Greenberg correspond à l'ancrage d'une oeuvre dans sa discipline propre, la spécificité prônée par Judd vise justement ce décloisonnement et favorise les rapports transdisciplinaires entre la peinture et la sculpture, c'est-à-dire qu'elle promeut un art dont la spécificité serait à placer sous l'égide de l'impureté, de l'hybridité, et de l'hétérogénéité : «La moitié ou plus des oeuvres nouvelles les meilleures ces dernières années ne sont ni de la peinture ni de la sculpture. Généralement, elles se rattachaient, de près ou de loin, à l'une ou à l'autre. Les oeuvres sont diverses et beaucoup de ce qu'elles contiennent qui n'est ni de la peinture ni de la sculpture, est également divers. Mais elles présentent quelques traits

monochromes de Klein apposés sur des bas-reliefs, etc., lesquels seraient, selon lui, des "commencements", des créations exemplaires ayant servi d'influence aux *objets spécifiques* des Frank Stella, Claes Oldenburg, George Segal, Michael Snow, Dan Flavin, etc. Judd définit ces *objets spécifiques* par leur rapport à la tridimensionnalité qui, tout en éliminant le problème de l'illusionnisme n'en fait pas pour autant des sculptures. Ainsi, ce n'est surtout pas en tant que sculptures que ces *objets spécifiques* sont considérés, mais plutôt en tant qu'oeuvres tridimensionnelles ayant «quelque chose d'un objet, d'une chose simple», ou encore en tant qu'oeuvres tridimensionnelles ouvertes, c'est-à-dire «en extensions plus ou moins environnementales»⁶. D'une part, l'identification et/ou l'intention de rapprochement de ces *objets spécifiques* aux objets arbitraires rappelle la référence à la culture de masse et, du même coup, aux readymade duchampiens; tandis que, d'autre part, l'extension structurelle de l'oeuvre tridimensionnelle dans l'espace implique une préoccupation évidente, dès le moment de sa conception, face aux conditions physiques et spatiales du lieu dans lequel cette oeuvre sera montrée; enfin, cela présuppose également la conscience d'une relation d'interaction entre l'oeuvre et l'espace dans lequel elle est placée et sur lequel elle intervient, ni plus ni moins comme un agent de transformation du site. Si ces préoccupations face à la présentation et à l'emplacement de l'oeuvre tridimensionnelle ne sont pas sans rappeler celles des Constructivistes et de Duchamp, la question de l'extension dans l'espace n'est pas sans rappeler elle aussi la mise en espace à l'horizontale et/ou la structure élargie de l'ensemble environnemental de Brancusi, exécuté à Tingu Jiu (1938), composé de *La Porte du Baiser*, de *La Table du Silence* et de *La Colonne sans fin*. De même, l'utilisation et la picturalisation de matériaux industriels servant à la

CLAES OLDENBURG OU LA TRANSFORMATION DU RÉEL EN SIMULACRE

«Si je ne pensais pas contribuer à élargir les frontières de l'art, je ne continuerais pas à travailler.»⁸ (C. Oldenburg) Venant d'abord de la peinture, puis ayant contribué à l'art du happening et de la performance, avec ses amis George Brecht, Jim Dine, Dick Higgins et Allan Kaprow, stimulé comme ces derniers par une réflexion sur l'espace total, Oldenburg s'est concentré par la suite, dans son oeuvre pop, à la fabrication d'objets inusités ainsi qu'à la création d'environnements cherchant, par le traitement des trois dimensions et la projection de qualités volumétriques (que n'offre pas la peinture), une approche plus concrète et plus immédiate de la représentation.

Ces objets, que Judd considère comme des *objets spécifiques*, renouent pourtant avec une iconicité anthropomorphique que l'expressionnisme abstrait avait évacuée, refoulée, puisque Claes Oldenburg s'inspire de produits alimentaires (cornets de crème glacée, hamburger, gâteaux, légumes, sandwiches, viandes, etc.) et d'objets arbitraires de la culture de masse utilisés dans le quotidien, comme des pièces de mobilier ou de vêtement. En renouant avec la figuration qu'il joute à des formules stéréométriques, plus souvent actualisées dans la sculpture abstraite, Oldenburg conçoit des structures



▲
Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble / ensemble de chambre à coucher*, 1963. Bois, vinyle, métal, fourrure artificielle, tissu et papier. Courtoisie du Musée des Beaux-Arts du Canada.

amorphes et met l'accent sur la gravité. Ainsi, plusieurs de ses objets, immédiatement identifiables, sont mous, en vinyle, cousus, aux textures brillantes, aux couleurs criardes, à l'aspect informe, et peuvent être suspendus ou encore tout simplement s'écrouler au sol, d'où cette remise en question de la notion de gravité dans son rapport à la tridimensionnalité.⁹ En ce sens, le poids et le volume de ces objets sont déterminés par la pesanteur du matériau extérieur (le vinyle) et la présence du kapoc ou de l'air introduits à l'intérieur de la forme. Dû à la facilité d'identification de l'objet, à son grossissement tridimensionnel, à l'exaspération de son acuité visuelle par le choix des couleurs et des matériaux, et à la possibilité, pour le spectateur, d'explorer ses qualités tactiles, ce dernier reçoit l'oeuvre dans toute sa totalité, l'absorbe toute entière, reconnaissant en elle l'indice d'un hypersigne, malgré son affaissement, malgré sa structure tridimensionnelle non habituelle.

Les *objets spécifiques* d'Oldenburg, lesquels ne sont ni de la peinture ni de la sculpture, sont très proches de l'objet arbitraire, du non-art, tout en n'en étant pas. Un des environnements de Claes Oldenburg, intitulé *La chambre à coucher* (1963) illustre exemplairement ce rapport ambigu art/non-art et/ou *objet spécifique*/objet arbitraire sous-jacent à la théorie juddienne et soulève la problématique du rapport de l'*objet spécifique* au simulacre et à l'artifice.

Claes Oldenburg exploite, dans la présentation de ses objets tridimensionnels réunis dans *La chambre à coucher*, une véritable mise en scène du quotidien et du banal qui traverse la société de consommation américaine. Leur regroupement dans l'espace délimité de la galerie, utilisé ici comme matériau, contribue à la dimension de théâtralité qui se dégage de l'environnement dans lequel l'artiste réactualise les aspects particulièrement spectaculaires du goût américain pour l'ameublement produit industriellement, son design et ses formes géométriques, ses textures artificielles, recréant le faux-semblant de ces intérieurs stéréotypés où règnent le conformisme et l'opulence, et qui sont décorés comme pour faire l'objet d'une photographie de magazine d'aménagement intérieur ou de publicité pour un marchand de meubles. 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. Partant de leur rapport à la réalité, ces objets tridimensionnels sont ici déréalisés par un traitement formel qui cherche intentionnellement à les modifier, à les transformer, ou mieux, à les déformer en usant d'une mise en perspective fautive, non régulière, et/ou en exagérant les formes originales de l'objet réel. Ainsi, ils s'affirment donc comme des révélateurs, des archétypes d'une culture donnée, et leur déformation formelle ne vient qu'accentuer l'effet de simulation, de faux et d'artifice qui les oppose au réel, tout en le rappelant.

Dans cet environnement, l'influence du ready-made sur les *objets spécifiques* d'Oldenburg ne serait pas à considérer du point de vue de leur fabrication puisque, par définition, le ready-made est déjà fait, mais plutôt dans sa reconstitution artistique d'un simulacre de l'objet arbitraire "anartistique", soit par ce rapport intégratif de l'art et du non-art que la théorie de la spécificité, développée par Judd, encourage. Ainsi, dans cette mise en scène du banal, qui proclame l'objet arbitraire comme modèle de référence à simuler par le biais de l'objet d'art, Oldenburg reprendrait cette notion de beauté d'indifférence amenée par Duchamp et contribuerait, par le fait même, suite à l'intensité de la représentation expressionniste qui l'a précédée, à désacraliser et à anéantir une conception surfaite et hyperromantique associant l'art au sublime et à la pâmoison ou encore, l'envisageant comme une incarnation de la relation mystique et extatique qu'entreprendrait l'artiste avec l'univers, comme le veut le mythe.

ÉPILOGUE

Somme toute, la pertinence postmoderne des *objets spécifiques* de Judd et d'Oldenburg réside dans la déstabilisation des doctrines modernistes de la *pureté* et de la *spécificité* telles que dictées par Greenberg, dans la valorisation de l'impureté et de la transdisciplinarité par l'intégration de l'hybride et de l'hétérogène, la démythification d'une définition excessivement sentimentale de l'art et de ses fonctions, sa rupture avec une esthétique de la contemplation, supplantée par une banalisation de l'art, sa chosification même, positions critiques qui, dans les années quatre-vingt, seraient encore des plus actuelles, comme en témoigne l'oeuvre éminemment postmoderne d'un Jeff Koons... ♦

- 1 À propos de l'oeuvre picturale de Paul Gauguin et des peintres symbolistes qui lui étaient contemporains, je renvoie le lecteur à ma thèse de maîtrise : Représentation du rapport femme/homme dans la peinture *Eve bretonne* de Paul Gauguin, département d'anthropologie, Université Laval, 1985; ainsi qu'à mon article "Éloge machiste de la putain dans la peinture *Eve bretonne* de Paul Gauguin", in *Anthropologie et sociétés* (Correspondances : la construction de l'objet esthétique), vol. 10, no. 3, 1986, pp. 107-122.
- 2 Pour une analyse hyperefficace sur la question des *objets spécifiques* de Judd dans leur rapport d'opposition à la *spécificité* et à la *pureté* greenbergienne, je tiens à mentionner l'essai très stimulant de Thierry De Duve, "Le monochrome et la toile vierge", paru dans son récent ouvrage *Résonances du ready-made*, Éd. J. Chambon, Nîmes, 1989, pp. 193-279; essai qui a, en quelque sorte, orienté ma réflexion.
- 3 Dans l'entrevue de Bruce Glaser avec Judd et Stella, cette problématique de la construction de l'espace en tant que totalité est justement abordée et distinguée de l'organisation spatiale des peintures géométriques européennes qui misent sur la notion d'équilibre et sur les relations entre les diverses parties de l'oeuvre. Là-dessus, voir Glaser, B., "Questions à Stella et Judd", in Gintz, Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éd. Territoires, Paris, 1979, pp. 53-64.
- 4 "Specific Objects" est d'abord paru dans *Arts Yearbook*, 8, 1965. J'ai utilisé la traduction française de Claude Gintz reprise dans son ouvrage cité plus haut, pp. 65-72.
- 5 Op. cit., p. 65.
- 6 Op. cit., p. 68.
- 7 Op. cit., p. 70.
- 8 Claes Oldenburg cité par Lucy R. Lippard, in *Le Pop Art*, Éd. F. Hazan, Paris, 1969, p. 111.
- 9 Comme l'a posé Benjamin H. Buchloh dans son texte "Construire (l'histoire de) la sculpture", paru in Rowell, Margit, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp. 254-274. Duchamp, avec ses *Trois Stoppages-Étalon* (1913-1914), fut un des premiers artistes de la "sculpture" contemporaine, avec les Constructivistes, à questionner la question de la gravité. Chez Oldenburg, un pareil souci n'est pas sans rapport avec l'influence de ceux-ci.