

Claes Oldenburg & Coosje Van Bruggen
La sculpture publique, l'architecture et l'urbanisme
Claes Oldenburg & Coosje Van Bruggen
Public Sculpture, Architecture and Urbanism

Éric Valentin

Number 106, Winter 2013–2014

Espace architecturé
Architected Space

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70720ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Valentin, É. (2013). Claes Oldenburg & Coosje Van Bruggen : la sculpture publique, l'architecture et l'urbanisme / Claes Oldenburg & Coosje Van Bruggen: Public Sculpture, Architecture and Urbanism. *Espace Sculpture*, (106), 12–18.

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN

La sculpture publique, l'architecture et l'urbanisme

Public Sculpture, Architecture and Urbanism

Éric VALENTIN

Toutes les sculptures publiques d'Oldenburg et de van Bruggen sont liées à des messages de différentes natures; mais dans ce texte, c'est leur dialogue avec l'urbanisme et l'architecture que l'on souhaite résumer dans ses grandes lignes à partir de notre livre sur leurs créations¹.

En 1981, avec *Torche électrique* (*Flashlight*) installée sur le campus de l'Université de Las Vegas, le couple Oldenburg a retenu certains points de la leçon de *L'Enseignement de Las Vegas* de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Les Oldenburg défendent, comme les Venturi, l'idée d'un nouvel art symbolique populaire. Venturi a trouvé à Las Vegas des exemples stimulants d'une architecture symbolique contre le formalisme des modernistes. Les Oldenburg créent, de même, une sculpture symbolique liée à des messages sociaux et artistiques contre le formalisme artistique défendu par les disciples de Greenberg. Ils adhèrent à la critique du modernisme par les Venturi qui reprochent à celui-ci, représenté notamment par Mies van der Rohe, de s'en tenir à un symbolisme pauvre et inavoué glorifiant la technique, le travail et le monde industriel. L'emphase héroïque et anachronique des modernistes, leur goût du monumental qui se manifeste, notamment, dans les gratte-ciel, leur élitisme et leurs théories urbaines autoritaires liées à l'idéologie de la table rase font de même l'objet des objections des Venturi qui, encore sur ce point, ont l'accord des Oldenburg. Venturi essaie d'inventer une nouvelle architecture fonctionnelle et symbolique à partir des leçons du pop art de Warhol, de Lichtenstein ou d'Oldenburg. Il note, par exemple, que l'on peut utiliser en architecture des éléments ordinaires qui deviendront singuliers par un simple changement d'échelle, comme savent le faire des artistes pop tels Oldenburg ou Lichtenstein.

Cependant, le couple Oldenburg avec *Flashlight* marque aussi clairement sa différence avec le postmodernisme des Venturi. La *Torche électrique* noire, qui est l'enseigne de deux bâtiments culturels sur le campus, est posée à l'envers et éclaire faiblement le sol, en contradiction avec les lumières éblouissantes et tape-à-l'œil de Las Vegas. *Flashlight* relativise l'importance de *L'Enseignement de Las Vegas* de Venturi. La sculpture dénonce la médiocrité de l'architecture kitsch de Las Vegas et se démarque de la qualité discutabile de l'art des enseignes. Elle s'oppose à l'apologie, par les Venturi, du laid et de l'ordinaire en architecture. Les Oldenburg certes érigent des objets ordinaires dans l'espace public, mais il s'agit de révéler le grotesque contemporain qui n'accorde plus aucune place au sublime et laisse proliférer une insignifiance généralisée.

L'ordinaire devient critique avec les Oldenburg, et les sculptures ne s'en tiennent jamais à un simple diagnostic négatif sur les sociétés contemporaines. L'objet quotidien et utilitaire à grande échelle dans leurs sculptures acquiert une richesse sémantique, et la forme transfigure la vulgarité de l'objet. Le duo Oldenburg, de même, refuse la réhabilitation du conventionnel et du familier en architecture que défendront les Venturi. Créer des objets à grande échelle, ce sera parfois les rendre sidérants et merveilleux, comme le font les Oldenburg avec des sculptures telle *Bottle of notes* (1993)².

La transfiguration surréaliste du quotidien n'a pas été oubliée

All of Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen's public sculptures are linked to messages of various sorts; however, in this text, it is their dialogue with urbanism and architecture that we seek to summarize, drawing on our book about their artistic work.¹

In 1981, with the work *Flashlight* installed on the University of Las Vegas campus, Oldenburg and van Bruggen applied some of the points expounded in Robert Venturi and Denise Scott Brown's *Learning from Las Vegas*. Like Venturi and Scott Brown, Oldenburg and van Bruggen defended the idea of a new popular symbolic art. For Venturi and Scott Brown, Las Vegas provided stimulating examples of a symbolic architecture in opposition to the formalism of the modernists. Likewise, Oldenburg and van Bruggen created a symbolic sculpture tied to social and artistic messages that took a stance against the artistic formalism defended by Clement Greenberg's disciples. They share Venturi and Scott Brown's critique of modernism, notably represented by Mies van der

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Flashlight*, 1981. Acier peint à la laque polyuréthane / Steel painted with polyurethane enamel. H.: 11,73 m x diam. 3,2 m. Collection University of Nevada, Las Vegas. Avec l'aimable autorisation / Courtesy the Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, © 1981.



Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Gartenschlauch (Garden Hose)*, 1983. Acier peint à la laque polyuréthane/Steel painted with polyurethane enamel. Approx. 557,4 m². Robinet/faucet: 10,8 x 2,7 x 2,2 m); boyau/hose: 125 m x 0,5 m diam. Collection Stühlinger Park, Freiburg im Breisgau, Germany. Copyright 1983 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.





par les Oldenburg. En défendant le conventionnel en architecture, Venturi inaugure le postmodernisme architectural le plus conservateur, qui rompt avec l'expérimentation et la création pour répondre aux attentes populistes d'un public conformiste. Les Venturi ont bien vu qu'une société des loisirs avait succédé au monde industriel et rendu obsolète la valorisation puritaine du travail et de l'industrie par les modernistes. Mais leur complaisance à l'égard des loisirs de Las Vegas n'est pas suivie par les Oldenburg. Dans un dessin de 1975, l'artiste pop a associé avec ironie sa *Batcolumn* de Chicago au style Las Vegas. La *Batte* est liée en effet au jeu et au divertissement, mais en tant que matraque à grande échelle, elle indique aussi que les loisirs peuvent être mortifères et dangereux.

En 1976, la sculpture en béton *Pool Balls*, installée à Münster, en Allemagne, associe pareillement le jeu et la violence³. Il s'agit de boules de billard à grande échelle qui peuvent être aussi vues comme des boulets de canons. Oldenburg rejoint la critique acerbe de la société des loisirs à laquelle se livre Wolf Vostell avec ses œuvres utilisant le béton. La *Flashlight*, réglée sur «l'idéal du noir» adornienn, ne rejoint pas le goût du consensus qui se fait entendre dans le livre original et marquant des Venturi sur la capitale des jeux. En 1982, une sculpture du couple Oldenburg est érigée près de la Maison Esters réalisée par Mies van der Rohe à Krefeld. Il s'agit d'un autoportrait de van Bruggen, sous une forme semi-abstraite qui est pensée en partie comme une objection à la pensée de Mies. On reconnaît dans l'œuvre l'intérêt que les Oldenburg ont porté au livre de Venturi, intitulé *De l'ambiguïté en architecture*, qui défend l'idée d'un art paradoxal et riche en significations contre le silence sémantique du modernisme de Mies.

Avec le *Tampon encreur* à Cleveland (*Free Stamp*, 1983-1991), les Oldenburg poursuivent leur critique des gratte-ciel. Initialement, le *Tampon* devait être la sculpture ornant le gratte-ciel néo-Art-déco de la Standard Oil au cœur de la ville. L'œuvre fut conçue spécialement pour ce site. Elle fut finalement refusée par le commanditaire qui pressentit, entre autres,

Rohe, faulting it for being confined to a sparse and unacknowledged symbolism that glorifies technology and the industrial world. Further targets of Venturi and Scott Brown's objections are the heroic and anachronistic bombast of the modernists, their taste for the monumental, notably expressed in skyscrapers, their elitism and their authoritarian urban theories tied to the ideology of the tabula rasa; a critique with which Oldenburg and van Bruggen also agree. Venturi and Scott Brown attempted to invent a new functional and symbolic architecture in drawing from the ideas of Warhol, Lichtenstein and Oldenburg's pop art. For instance, Venturi and Scott Brown observe that one can use ordinary elements in architecture that become singular through a simple change in scale, a technique that pop artists such as Oldenburg and Lichtenstein adroitly applied.

Nevertheless, with *Flashlight* Oldenburg and van Bruggen clearly indicated their departure from Venturi and Scott Brown's postmodernism. The black *Flashlight*, which is the beacon of two cultural buildings on the campus, is placed upside down and lights the ground faintly, thus countering the flash and glare of the Las Vegas lights. *Flashlight* relativizes the importance of Venturi and Scott Brown's *Learning From Las Vegas*. The sculpture denounces the mediocrity of Las Vegas' kitsch architecture and is set apart from the dubious art of signboards. It opposes Venturi and Scott Brown's praise of the ugly and ordinary in architecture. Oldenburg and van Bruggen, of course, erected ordinary objects in public space, but this is to reveal the contemporary grotesque that spreads a generalized insignificance and leaves no place for the sublime.

The ordinary becomes critical with the artist duo and the sculptures go beyond a mere negative diagnostic of contemporary society. The everyday and utilitarian object, which is rendered in a large-scale in their sculptures, acquires a semantic richness, its form transforming the object's ordinariness. Likewise, Oldenburg and van Bruggen reject Venturi and Scott Brown's position regarding the rehabilitation of the conventional and familiar in architecture. Creating large-scale objects sometimes involves rendering them in a staggering and wonderful manner, as Oldenburg and van Bruggen did with sculpture, such as *Bottle of Notes* (1993).²

The surrealist transfiguration of the everyday is something the artist duo has not forgotten. In defending the conventional in architecture, Venturi and Scott Brown inaugurated the most conservative form of architectural postmodernism, one that breaks with experimentation and creation to meet the populist expectations of a conformist public. Venturi and Scott Brown rightly observed that the leisure society that followed in the wake of industrial society had rendered obsolete the modernists' puritan valorizing of work and industry. But their complacency in regard to Las Vegas leisure is not something that Oldenburg and van Bruggen adhere to. In a 1975 drawing, the pop artist ironically associated his Chicago *Batcolumn* with the Las Vegas style. The *Batcolumn* is in fact linked to gambling and entertainment, but as a large-scale bat, it also signals that leisure can be deadly and dangerous.

In 1976, *Pool Balls*, the concrete sculpture displayed in Münster (Germany), similarly associates gambling with violence.³ This work consists of large-scale pool balls, which can also be viewed as cannonballs. Oldenburg here partakes in the caustic critique of the leisure society that Wolf Vostell put forth with his works in concrete. *Flashlight*, which is guided by Adorno's "ideal black," is not in keeping with the consensus of taste that was put forward in Venturi and Scott Brown's original and influential book on the gambling capital. In 1982, an Oldenburg and van Bruggen

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Batcolumn*, 1977. Acier et aluminium peint à la laque polyuréthane/Steel and aluminum painted with polyurethane enamel. H.: 29.5 m x diam. 3 m; base 1.2 x 3.1 m. Collection Harold Washington Social Security Center, Chicago, Illinois. Copyright 1977 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

→ Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Binoculars*, 1991. Cadre d'acier. Extérieur: béton et ciment plâtre recouvert de peinture élastomère; intérieur: gypse de plâtre/Steel frame. Exterior: concrete and cement plaster painted with elastomeric paint. Interior: gypsum plaster. 13,7 x 13,4 x 5,5 m. Élément central d'un édifice conçu par/Central component of a building designed by Frank O. Gehry and Associates, 340 Main Street, Venice, California. Copyright 1991 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

→ Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Free Stamp*, 1991. Acier et aluminium peint à la laque polyuréthane/Steel and aluminum painted with polyurethane enamel. 8,8 x 7,9 x 14,9 m. Collection Willard Park, Cleveland, Ohio. Copyright 1991 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

l'opposition des artistes au trust des Rockefeller. *Free Stamp* contient une satire de la réhabilitation américaine des centres-villes dominés par les emblèmes architecturaux de la bureaucratie capitaliste. Le postmodernisme dans l'architecture des gratte-ciel a apporté peu d'éléments nouveaux; son symbolisme revendiqué se révèle aussi pauvre que le symbolisme inavoué des modernistes. *Free Stamp* indique que le neutre et le conformisme se sont imposés dans les centres-villes réhabilités, administrés et surveillés. La sculpture exhibant le mot *free* signale que la liberté n'est plus au programme de l'urbanisme contemporain et que la liberté créatrice de la sculpture publique est menacée par les commanditaires. Comme souvent dans les sculptures des Oldenburg, on peut entrevoir plusieurs objets. Le *Tampon* peut être vu comme un champi-

sculpture was erected in Krefeld close to the Esters House designed by Mies van der Rohe. It is a self-portrait of van Bruggen in a semi-abstract form that was conceived of in part as an objection to Mies' thought. One can detect the duo's interest in Robert Venturi's book *Complexity and Contradiction in Architecture*, which defends the idea of a paradoxical and meaning-filled art against the semantic silence of Mies' modernism.

With the Cleveland *Free Stamp* sculpture (1983-1991), the artists pursued their critique of skyscrapers. At first, *Free Stamp* was intended to be a sculpture adorning the neo Art Deco of the Standard Oil skyscraper in the city's downtown. The work was specifically designed for this site. But in the end, the sponsors refused it, sensing, among other things, the artists' opposition to the Rockefeller Trust. *Free Stamp* comprises a satire

on the American restoration of downtown city centres, which are dominated by the architectural emblems of capitalist bureaucracy. The postmodernist architecture of skyscrapers has added few new elements; its avowed symbolism turns out to be as poor as the unavowed symbolism of the modernists. *Free Stamp* indicates that neutrality and conformism have gained the upper hand in restored, administered and monitored downtowns. The sculpture, which displays the word "free," signals that freedom is no longer on the program of contemporary urbanism and that the creative freedom of public sculpture is threatened by its sponsors. As is often the case in Oldenburg and van Bruggen's sculpture the work can be seen in several ways. The *Free Stamp* can be viewed as a mushroom: a large-scale fungus that threatens the architectural site, or as a fitting reminder of nature within Cleveland's urban grid, all the while lying on its side in front of a skyscraper that blindly sings the praises of rationalism.

But the *Free Stamp* is also an electric light bulb that parodies the electric extravaganza of skyscrapers and their pseudo rationality. This calls for a comparison between the duo's analysis of skyscrapers and Dutch architect Rem Koolhaas' diagnostic of Manhattan. Since the 1960s, Oldenburg has taken an interest in Salvador Dalí, creating drawings of an edible and soft architecture. Dalí is also Koolhaas's major reference in *Delirious New York*; in Madelon Vriesendorp's illustrations for the Dutch architect's book, the skyscraper's libidinal component is clearly foregrounded, as it is in Oldenburg and Dalí's drawings. Like Oldenburg, Koolhaas points out that the functionality and rationality of the skyscraper are simulacra and that its appearance is usually off-putting, as though its scale were a challenge to any aesthetic. According to the architect's particularly brilliant analysis, the skyscraper in fact is subject to continuous change behind its façade; its inte-



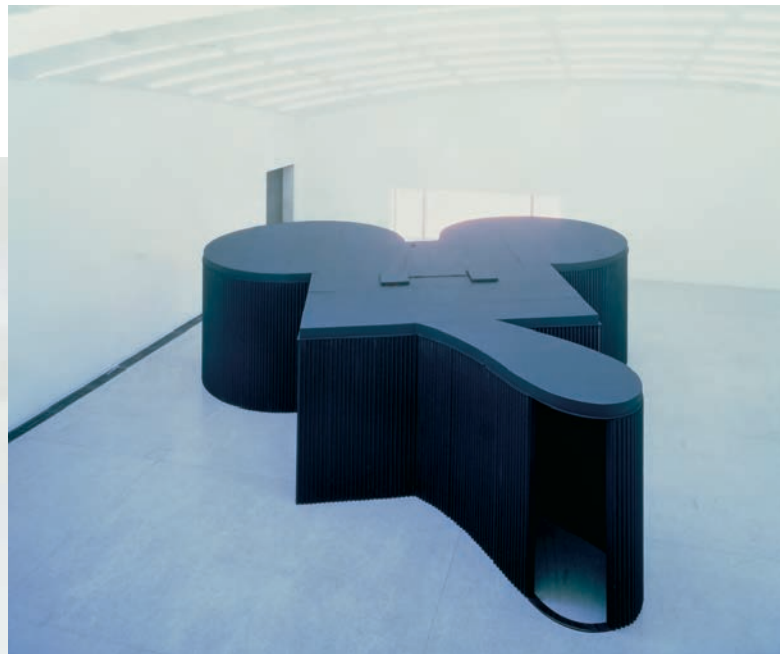
gnon : une moisissure à grande échelle qui menace le site architectural ou un rappel opportun de la nature au sein de la grille urbaine de Cleveland et devant un gratte-ciel qui est un hymne aveugle au rationalisme.

Mais le *Tampon* est aussi une ampoule électrique qui parodie la féerie électrique des gratte-ciel et leur pseudo-rationalité. La confrontation de l'analyse des gratte-ciel par les Oldenburg avec le diagnostic de Rem Koolhaas sur Manhattan s'impose. Dès les années 1960, Oldenburg s'était intéressé à Salvador Dalí en réalisant des dessins d'édifices correspondant à une architecture comestible et molle. Dalí est, de même, la référence artistique majeure de Koolhaas dans *New York délire*; dans des œuvres de Madelon Vriesendorp, illustrant le livre de l'architecte néerlandais, la composante libidinale du gratte-ciel est bien établie, comme elle l'est dans des dessins d'Oldenburg ou de Dalí. Koolhaas, comme les Oldenburg, signale que la fonctionnalité et la rationalité du gratte-ciel sont des simulacres et que son apparence est le plus souvent rébarbative, comme si son échelle était un défi à toute esthétique. Le gratte-ciel, selon l'analyse particulièrement brillante de l'architecte, est, en fait, sous sa façade immuable, sujet à des transformations incessantes de ses intérieurs subordonnés à la mode, à l'affairisme et aux progrès du fonctionnalisme. Le gratte-ciel est une marchandise, un objet de consommation, un édifice comestible et cannibale qui s'autodévore en permanence.

Koolhaas est fasciné par la congestion urbaine de Manhattan et son urbanité spécifique se cristallisant dans certains gratte-ciel luxueux qui sont des villes verticales plus que des édifices. Les

rions are subordinated to fashion, corporate racketeering and the progress of functionalism. The skyscraper is a commodity, a consumer object, an edible and cannibalistic building that is continuously devouring itself.

Koolhaas is fascinated by Manhattan's density and its specific urban identity, being crystallized in certain luxurious skyscrapers that are more like vertical cities than buildings. In this case, Oldenburg and van Bruggen do not adhere to the architect's fascination for an architectural and urban fantasy to be created through technical means. In following a Dalí-inspired program, the Manhattan architects have fully expressed their delusions of grandeur and luxurious hedonism under the guise of the skyscraper's rationality. The skyscraper's puritan appearance can, according to Koolhaas, hide a libidinal and delirious interior, one that is often fragmented and chaotic. According to the architect, the boundlessness of these skyscrapers is the product of a phantasmagoria that is fascinating in its own right. Guided by Dalí's gaze, this analysis of Manhattan turns the monstrous into something seductive. On the other hand, the artist duo looks at the city through the eyes of Louis-Ferdinand Céline and Federico García Lorca. It is the unimaginable brutality of the megalopolis and its towering buildings that is recounted in *Journey to the End of the Night*. As for Lorca, he discovered New York during the



←←
Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, 1966.
 101/120, 1968. Latex moulé peint à la laque polyuréthane, feutre, moule acrylique, 21 lithographies offset sur papier, valise de voyage recouverte de tissu/Cast latex painted with colored polyurethane, felt, cast acrylic, twenty-one offset lithographs on paper, cloth-covered traveling case. Genoux/Two knees: 38.1 x 15,2 x 14 cm ch/ea.; stand: 2,5 x 40,6 x 26,7 cm; impressions/prints: 40,6 x 26,7 cm; valise (fermée)/case (closed): 29,2 x 43,2 x 19,1 cm. Édition/ Edition: 120 (10 EA/AP). Collection Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen (3 examples labeled: AP, 101/120 and [unmarked: a Trial proof according to CO 8/4/09].) Copyright 1968 Claes Oldenburg.



←
 ←
Claes OLDENBURG,
Mouse Museum,
 1965-1977. Bois et aluminium ondulé, présentoirs en plexiglas avec 385 objets, son/Wood and corrugated aluminum, plexiglas display cases with 385 objects, sound. 2,6 x 9,5 x 1,0 m. Collection Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Vienna, Autriche/Austria. Prêté par/On loan from the Austrian Ludwig Foundation. Copyright 1965-1977 Claes Oldenburg.



Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Pool Balls*, 1977. Béton armé/Reinforced concrete. 3.5 m diam. ch/ea. Collection Aaseeterrassen, Münster, Germany. Copyright 1977 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

Oldenburg, ici, ne suivent plus l'architecte et son admiration pour une technique architecturale au service du fantasme. Ce qui intéresse Koolhaas dans l'architecture de Manhattan, c'est la conquête de l'irrationnel et du fantastique architectural et urbain au moyen de la technique; en suivant un programme dalinien, les architectes de Manhattan ont, sous le couvert de la rationalité du gratte-ciel, donné pleine expression à leur délire des grandeurs et à leur hédonisme luxueux. L'apparence puritaine du gratte-ciel peut, selon Koolhaas, dissimuler un intérieur libidineux et délirant, souvent fragmenté et chaotique. Le hors échelle de ces gratte-ciel, selon l'architecte, est le produit d'une fantasmagorie elle-même fascinante. La lecture de Manhattan à l'aide du regard de Dalí rend séduisant le monstrueux. En revanche, les Oldenburg regardent la ville avec les yeux de Louis-Ferdinand Céline et de Federico García Lorca dans *Un poète à New York*. C'est la brutalité inimaginable de la mégapole et de ses édifices déments qui est enregistrée dans le *Voyage au bout de la nuit*. Quant à Lorca, il découvre New York durant la crise de 1929 et pense la ville sous le signe de la fange, du sang et de la cendre. Les Oldenburg associent le gratte-ciel à la pulsion de mort. Cela est manifeste, par exemple, dans un dessin de 1971 qui compare le gratte-ciel à un cimetière vertical ou dans un collage de 1968 qui associe le John Hancock Center à une statue funéraire d'un cimetière de Chicago. Ce qui est finalement occulté dans *New York délire*, c'est la violence de la mégapole que Mendelssohn et Le Corbusier avaient su voir et dénoncer.

Les Oldenburg ont manifesté un intérêt tout particulier pour l'architecture de Frank O. Gehry en collaborant notamment à la réalisation d'une agence de publicité à Los Angeles (Chiat/Day Building, 1991). Ils créent la partie centrale du bâtiment en lui donnant la forme d'une paire

de lunettes, en référence à la crise de 1929 and, in *A Poet in New York*, reflects on the city, depicting the mire, blood and ashes. Oldenburg and van Bruggen associate the skyscraper with the death drive. This is made manifest in a 1971 drawing that compares the skyscraper to a vertical cemetery, and in a 1968 collage that intermingles the John Hancock Center and a funerary statue in a Chicago cemetery. What finally is overshadowed in *Delirious New York* is the violence of the megalopolis, which Mendelssohn and Le Corbusier knew how to see and denounce.

Oldenburg and van Bruggen showed a strong interest in Frank O. Gehry's architecture, notably by collaborating on his design of an advertising agency in Los Angeles (Chiat/Day Building, 1991). They designed the central part of the building giving it the shape of a pair of binoculars (*Binoculars*, 1991). They thus quote commercial California architecture, these small buildings in the shape of objects that have almost completely vanished and that Reyner Banham considered as one of the ingredients of Los Angeles' distinctive city spirit. The artist duo formally improved this type of building, making it genuine architecture rather than a temporary structure, giving it a significance that goes far beyond the functional symbolism of commercial architecture. The binoculars, which are placed upside down, are a symbol of blindness.

It is not about celebrating the visionary talents of advertising. What is suggested is sightlessness, notably that of those concerned with Los Angeles' urbanism. The binoculars are the triumphant and ironic door into the advertising agency's parking lot. The architecture here is subjected to the omnipresent rule of car pollution, something that Lewis Mumford had already observed in his time when he denounced the systematic manner in which Los Angeles was being invaded by highways

de jumelles (*Binoculars*, 1991). Ils citent ainsi l'architecture commerciale californienne, ces petits édifices en forme d'objets qui ont presque entièrement disparus et dont Reyner Banham avait fait l'un des ingrédients du génie du lieu de Los Angeles. Les Oldenburg améliorent sur le plan formel ce type d'édifice, en font une véritable architecture et pas seulement un abri temporaire, et le dotent d'une riche signification qui dépasse de très loin le symbolisme fonctionnel de cette architecture commerciale. La paire de jumelles posée à l'envers est un symbole de cécité.

Il ne s'agit pas de célébrer les dons visionnaires de la publicité. Ce sont des aveuglements qui sont suggérés, ceux de l'urbanisme de Los Angeles notamment. La paire de jumelles est la porte triomphale et ironique du parking de l'agence de publicité. L'architecture est ici soumise au règne omniprésent de la pollution automobile, comme l'avait déjà remarqué Lewis Mumford qui dénonçait, en son temps, le système envahissant des autoroutes et des parkings dans Los Angeles. La paire de jumelles aveugle suggère les difficultés de s'orienter dans une ville dont l'extension cancéreuse supprime tout repère, comme l'avait signalé Kevin Lynch. En apparence exclusivement pittoresque et ludique, le bâtiment des Oldenburg ressemble à un blockhaus sans ouverture sur le monde extérieur. Les projets d'architecture des années 1960 de Claes Oldenburg, dans un style brutaliste, réapparaissent ici. L'édifice est ambivalent. Humoristique, il oscille entre une architecture populaire liée au plaisir et une architecture agressive liée à la guerre. La composante hallucinatoire de l'objet à grande échelle correspond au contexte d'Hollywood avec ses chimères. Dans un collage des années 1960, Oldenburg avait associé une paire de jumelles à un entrejambe et à un édifice. À Los Angeles, la paire de jumelles est anthropomorphe. Le corps qui est le refoulé de l'architecture transparait. L'éros hante le bâtiment. Si l'on est attentif à l'aspect éléphanter de *Binoculars*, on découvre une architecture zoomorphe. Les Oldenburg rejoignent des caractéristiques de l'architecture de Gehry. Dans le sillage du *Mouse Museum* d'Oldenburg, l'architecte réalisera une architecture mimétique avec le restaurant Fishdance à Kobe (1986), par exemple, ou avec l'intérieur de la DG Bank à Berlin (2001).

À Prague, Gehry, inspiré par *London Knees* (1966) d'Oldenburg, réalisera un édifice lié à l'éros (Nationale-Nederlanden Building, 1996). La secrète connivence entre Gehry et les Oldenburg réside finalement dans leur désir de libérer l'art et l'architecture de leur subordination au rationalisme. Une même inspiration carnavalesque et jubilatoire les associe. Deux œuvres sont emblématiques de cette affinité. En 2004, Gehry réalise une œuvre dionysiaque, l'Hôtel Marques de Riscal (Elciego, Espagne) qui est un superbe exemple de déconstruction solaire. Cet hôtel a son écho dans une sculpture publique des Oldenburg installée à Freiburg im Breisgau : *Gartenschlauch* (1983) qui est un hommage rabelaisien au vin, à la danse, au mouvement, au jeu sans limite, à la liberté, à la tolérance et à la souplesse⁴. L'architecture sculpturale de Gehry s'inspire parfois de la sculpture symbolique des Oldenburg qui, à sa manière, déconstruit l'architecture et l'ouvre sur des possibilités inédites. ←

Éric VALENTIN est maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne (France). Habilité à diriger des recherches en esthétique, il est titulaire d'un doctorat de philosophie de l'Université Panthéon-Sorbonne et docteur en histoire de l'art contemporain. Auteur de deux livres sur Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, il prépare un ouvrage sur Joseph Beuys intitulé *Art, politique et mystique*.

and parking lots. The blind binoculars evoke the difficulty of finding one's way in a city whose cancerous sprawl leaves one without bearings, as Kevin Lynch has pointed out. Looking ironic and ludic, Oldenburg and van Bruggen's building resembles a blockhouse without an opening to the exterior world. Claes Oldenburg's 1960s architecture projects of a brutalist style reappear here. The building is ambivalent. This humorous construction oscillates between popular architecture, linked to pleasure, and an aggressive architecture linked to war. The hallucinatory component of the large-scale object corresponds to the Hollywood context and its illusions. In a 1960 collage, Oldenburg associated binoculars with a crotch and a building. In Los Angeles the binoculars are anthropomorphic. The body that is repressed by architecture shows through. Eros haunts the building. In paying careful attention to the elephantine aspect of *Binoculars*, one discovers zoomorphic architecture. Oldenburg and van Bruggen here share some of the characteristics of Gehry's architecture. In the wake of Oldenburg's *Mouse Museum*, the architect designed a mimetic architecture for the Fishdance Restaurant in Kobe (1986) for example, and for the interior of the DG Bank in Berlin (2001).

In Prague, drawing inspiration from Oldenburg's *London Knees* (1966), Gehry designed a building linked to Eros (Nationale-Nederlanden Building, 1996). The secret complicity between Gehry and Oldenburg and van Bruggen ultimately resides in their desire to liberate art and architecture from their subordination to rationalism. They share the same carnivalesque and celebratory inspiration. Two works are emblematic of this affinity. In 2004, Gehry created a Dionysian work, Hotel Marques de Riscal (Elciego, Spain), which is a superb example of solar deconstruction. This hotel is an echo of the duo's public sculpture *Gartenschlauch* (*Garden Hose*) (1983) in Freiburg im Breisgau, which is a Rabelaisian homage to wine, dance, movement, unhindered play, freedom, tolerance and flexibility.⁴ Gehry's sculptural architecture at times is inspired by the symbolic sculpture of Oldenburg and van Bruggen, which, in its way, deconstructs architecture and clears the way for new possibilities. ←

Translated by Bernard SCHÜTZ

Éric VALENTIN is a lecturer at the Université de Picardie Jules Verne (France). He holds a PhD in philosophy from the Université Panthéon-Sorbonne as well as a doctorate in contemporary art history, and he is qualified to supervise research in aesthetics. He is the author of two books on Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen and is currently preparing a book on Joseph Beuys titled *Art, politique et mystique*.

NOTES

1. Voir/See Éric Valentin, *Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen. La sculpture comme subversion de l'architecture*, Dijon, France, Les presses du réel, 2012.
2. Pour l'étude de cette sculpture, voir/ For a study of this sculpture, see Éric Valentin, « Oldenburg et Boccioni, échos fin de siècle de l'avant-gardisme », *Ligeia*, Paris, 1998, n° 21, p. 27-38.
3. Sur *Pool Balls*, voir / On *Pool Balls*, see Éric Valentin, « Les ombres de la mémoire », *Recherches en esthétique*, n° 3, septembre 1997, Fort de France, IUFM des Antilles et de la Guyane, p. 109-118.
4. Pour l'étude de cette sculpture, voir/ For a study of this sculpture, see Éric Valentin, *Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen. La sculpture comme subversion de l'architecture*, op. cit. p. 49-70.