

# Murs vivants

Kirsten Swenson

Même s'il ne correspond pas au concept d'« objet d'art » que nous associons au monde des musées, dessiner sur un mur est un moyen d'expression immédiat et naturel. Les enfants dessinent sur les murs, tout comme les contestataires et les artistes de rue. Les murs ont toujours été des supports d'expression artistique, depuis les parois des grottes jusqu'aux *murals* socialement engagés de Diego Rivera au XXe siècle en passant par les fresques de Pompéi, ou celles de Giotto et Michel-Ange pendant la Renaissance. Il n'est pas nécessaire que les dessins ou peintures encadrés et transportables aient une relation perceptible à une époque donnée ou à un lieu particulier ; dessiner directement sur un mur, en revanche, exige de s'impliquer dans les préoccupations rituelles et temporelles d'un environnement spécifique. Un dessin mural fait partie d'un espace intérieur (qu'il s'agisse d'un hall d'entrée, d'une nef ou d'une grotte) : il répond à une situation, à un contexte et, en retour, contribue à façonner l'environnement intellectuel et social dans lequel il s'insère.

En 1968 l'artiste Sol LeWitt décida de dessiner à même les murs de la Paula Cooper Gallery, située dans le quartier new-yorkais de SoHo où des galeries expérimentales s'installaient dans d'anciens entrepôts et bâtiments industriels. Mais comment pouvait-on acquérir une œuvre de ce type ? Dans une galerie commerciale, évidemment, il s'agissait là d'une question centrale. Lorsque le dessin fut exposé pour la première fois, la liste des prix de la galerie n'indiquait pas le montant habituel en dollars. Elle mentionnait simplement un tarif « à l'heure » pour le dessin de LeWitt. Le tarif horaire de l'artiste-travailleur déterminerait le prix de l'œuvre pour un collectionneur ou une institution souhaitant le reproduire ailleurs. Le premier dessin mural de LeWitt resta donc visible moins de quinze jours avant que le mur soit repeint. LeWitt se mit ensuite à travailler avec d'autres dessinateurs et fit exécuter ses propres dessins muraux par d'autres,

notamment certains étudiants avec lesquels il collaborait fréquemment. Désormais, grâce au précédent qu'il a ainsi instauré, l'idée de travail artistique peut être comprise comme quelque chose de collectif, voire même de transmissible.

Les dessins muraux de Peter Soriano, dont *Permanent Maintenance*, une commande réalisée pour le hall d'entrée du Colby Museum, est un exemple, rappellent la démarche de LeWitt mais l'orientent dans une autre direction : pour Soriano, le processus de production d'un dessin implique une approche beaucoup plus interconnectée et expérientielle à l'égard du site et de l'institution. Pour préparer le projet Colby, Soriano a passé des heures dans le hall du musée et dans la cour extérieure adjacente où sont exposées des sculptures. Il a développé une véritable intimité avec cet espace de transit que les étudiants et personnels de Colby se contentent généralement de traverser pour se rendre ailleurs. Le dessin (le terme est ici utilisé de manière large – une bonne part de son « dessin » est en réalité réalisée à la bombe à peinture Rust-Oleum) est une réponse éphémère et vivante à cet espace et au collège qui l'environne. Soriano a régulièrement observé le campus pendant une période de dix mois, en s'intéressant aussi bien aux repères les plus marquants qu'aux formes infrastructurelles les plus banales. La sculpture de Richard Serra 4-5-6 (2000), trois cubes en acier patinés par les intempéries qui sont devenues l'emblème de l'identité du musée, ont joué un rôle essentiel dans le dessin de Soriano, introduisant une histoire et un contenu spécifiques au sein même de *Permanent Maintenance*, depuis l'histoire de l'art et du post-minimalisme de Serra jusqu'au site du campus de Colby et la collection du Colby Museum.

La sculpture de Serra, tout comme les systèmes de climatisation, les pelouses verdoyantes, les bornes de circulation, les escaliers et les barrières, les pancartes et les bouches d'incendie, fait partie des éléments qui composent l'environnement de travail du collège, géré et entretenu afin d'assurer des conditions optimales à l'enseignement supérieur et à l'enrichissement culturel. Tous ces éléments sont autant de sources dont s'est inspiré Soriano pour composer les trois murs de *Permanent Maintenance*, dont le titre évoque le travail d'entretien continu nécessaire pour assurer le fonctionnement quotidien du campus. Ce travail concerne

les bâtiments, les véhicules, les pelouses et différents autres systèmes, dont les corps. Les relations humaines nécessitent d'être entretenues, tout comme l'érudition et les talents. L'entretien rend possible des résultats productifs. L'entretien contribue aux activités sociales et intellectuelles d'un campus : l'apprentissage, le regard, l'écriture, la recherche et le dialogue qui ensemble génèrent l'identité de Colby.

La nature installationnelle de *Permanent Maintenance* – œuvre à la dimension de son environnement, adaptée aux dynamiques spatiales et sociales du lieu – crée une situation, y compris pour les spectateurs qui ne chercheraient pas explicitement à se confronter aux murs inscrits et bombés qui les entourent. Imaginez une jeune femme dans le hall, penchée sur son écran d'ordinateur, ne prêtant aucune attention à son environnement. Eh bien, elle est quand même « connectée ». Elle fait littéralement partie du dispositif ou du système imaginé par Soriano, le cordon d'alimentation de son ordinateur constituant une extension linéaire du dessin dans la troisième dimension (le rendant du même coup sculptural, même si l'artiste tourne désormais le dos à la sculpture). Une plaque indiquant la petite pièce dans laquelle sont entreposés les produits et ustensiles de l'entretien permanent devient un élément essentiel de la composition, tout comme la poignée de la porte du débarras et la porte elle-même. Où s'arrête le dessin ? Tel un organisme, il est intégré à l'architecture. Sur les trois murs de *Permanent Maintenance*, les lignes portent en elles leur prolongement dans l'espace, à l'intérieur du hall et au-delà. Les formes qui délimitent 4-5-6 s'appuient au sol, mais ailleurs, des lignes vont converger dans l'ouverture située juste après un encadrement de porte. Des lignes diagonales rouges partent du pied du mur et grimpent jusqu'à l'angle formé par le mur et le plafond, suggérant ainsi une extension infinie.

Monolithique, imposante par ses dimensions et le matériau utilisé, 4-5-6 devient à la fois un exemple à réitérer et quelque chose contre quoi réagir. La forme rectilinéaire visible dans la cour est rendue en trois tracés différents. Le tracé à la bombe de peinture rouge est celui de Soriano tel qu'il a « imaginé les dimensions de l'œuvre de Serra vue de face <sup>1</sup> ». Le tracé orange traduit l'estimation des mêmes dimensions par Taylor Schilting, étudiant en art à Colby. Le rectangle brun, enfin, correspond aux

dimensions exactes d'un des côtés des blocs d'acier de Serra : 121 x 182 cm. Au travers de cet exercice, Soriano établit 4-5-6 en tant qu'unité de mesure interne à *Permanent Maintenance* : le bloc de Serra ajuste le dessin à l'échelle de son environnement immédiat. L'artiste et l'étudiant tracent des contours approximatifs de la sculpture. Les dimensions peuvent être fixes, mais l'échelle est toujours relative. La masse permanente et occluante de la sculpture de Serra est transcrite dans des contours hésitants qui enregistrent l'acte temporel de la perception.

Le 4-5-6 de Serra est le seul élément physique du campus que la plupart des spectateurs reconnaîtront en regardant *Permanent Maintenance*. Soriano a révélé dans un entretien que de nombreux phénomènes observés sur le campus, jusqu'à une congère (2015 a enregistré des chutes de neige record dans la région), comptaient parmi les sources qui avaient inspiré son travail. Cependant, des références aussi spécifiques échapperont à la plupart des observateurs, même si elles orientent l'œuvre sur les plans spatial et temporel.

Soriano est parvenu aux formes de *Permanent Maintenance* en cartographiant, reflétant et délimitant certains aspects du campus de Colby, et en le faisant au travers d'un marquage apparemment irrationnel et intuitif qui n'est que vaguement lié à des systèmes de représentation. Dans tout le dessin, les signes graphiques de l'artiste semblent fondés sur des langages visuels conçus pour éviter l'ambiguïté : plans architecturaux, marques de géomètres, schémas mécaniques. Cependant les spectateurs qui se confronteront à *Permanent Maintenance* découvriront que la frustration est une condition de l'œuvre. Enigmatiques, les marques et notations superposées (flèches, croix, pointillés) paraissent claires et directes. Tenter de suivre ces signes, toutefois, c'est se heurter inévitablement à un fouillis d'information perdue, de directives impossibles à suivre, d'irréparable intentionnalité. Dans le même temps où Soriano invoque les systèmes causaux, la productivité et l'optimisme de la construction, il sape le fonctionnalisme implicite des langages visuels schématiques dont il emprunte les éléments. Au premier abord, les systèmes qu'il évoque concernent les opérations mécaniques du campus de Colby. Mais plus largement, ils renvoient aux structures institutionnelles, aux systèmes

éducatifs et peut-être même à l'expansion et à la modernisation permanentes des campus universitaires américains.

Pour Soriano, la traduction de l'expérience haptique – le mouvement du corps à travers le temps et l'espace – en expression graphique a été le résultat d'une évolution intuitive qui a commencé à l'époque où il créait encore des sculptures (voir l'essai d'Elizabeth Finch). Cette traduction procède d'une compréhension de la sculpture minimaliste et post-minimaliste apparue dans les années 1960, qui a transformé les espaces au travers d'« interventions » souvent subtiles : des formes pouvaient être placées dans des lieux improbables, étendues à terre (mise à plat), posées dans un coin ou à la base d'un mur, placées de façon à bloquer le regard et le déplacement dans l'espace. Le 4-5-6 de Serra est un exemple de ces dernières. Ces œuvres ont été conçues avec la claire conscience que le mouvement du corps et les caprices de la perception étaient la condition même de l'expérience visuelle de l'œuvre par le spectateur. Comme l'a déclaré un jour le sculpteur Carl Andre : « Pour moi, la sculpture idéale est une route<sup>2</sup>. » Dans une voiture en mouvement, une route n'est pas observée d'un point de vue unique et stationnaire, mais se révèle progressivement, au fil d'un mouvement continu. Les dessins muraux de Soriano donnent cette impression d'une perception hautement individualisée et perceptive de l'espace au travers du mouvement, de la réflexion et de l'imagination. En tant que dessins muraux, ils modifient l'espace qui les entoure, en deviennent partie intégrante et font des murs une présence active dans l'environnement. Entre ces murs ainsi activés, l'espace ouvert du hall devient lui-même une partie du champ de l'installation de Soriano. Tout comme l'idée d'Andre d'une sculpture comme route, l'œuvre de Soriano saisit une réalité en mouvement, oscillant entre l'affirmation de l'ordre inhérent à tout système rationnel et le domaine moins ordonné de l'expérience subjective.

A strictement parler, *Permanent Maintenance* ne peut être ni déplacée ni préservée ; en fait, pour la réinstaller, il faudrait la refaire entièrement. L'acquisition du dessin par le musée s'est accompagnée de la remise par Soriano d'un carnet d'instructions détaillées en vue d'une éventuelle recréation future de *Permanent Maintenance*, réalisée par d'autres personnes

que lui. L'œuvre peut être rééditée entièrement ou en partie seulement, ses dimensions adaptées à d'autres murs. Certains éléments reproduiront fidèlement ceux de l'installation originale, tandis que d'autres devront être recréés en suivant les instructions fournies par Soriano. L'erreur est recherchée, et la subjectivité autorisée dans certaines circonstances : « L'erreur humaine est très fréquente dans ce projet. Les nombres sont constamment lus ou inscrits de manière erronée. L'installateur devra souvent prendre des décisions subjectives », note Soriano dans le guide accompagnant son œuvre<sup>3</sup>. Les futures installations de *Permanent Maintenance* ne seront donc pas de simples copies de celle qu'il a réalisée à Colby, mais reflèteront les décisions de nouveaux dessinateurs, conférant ainsi à l'œuvre un statut historique et sujet à mutations.

En 2009, dans son essai « Why Would Anyone Want to Draw on the Walls ? », l'artiste Mel Bochner s'interrogeait sur l'émergence, dans les années 1960, du dessin mural en tant que forme artistique ayant des implications radicales. « L'élimination de l'objet a été le résultat d'un désir de créer une expérience non médiatisée, concluait-il. En effaçant l'espace entre l'œuvre et le spectateur, un dessin mural nie le fossé entre temps vécu et temps pictural, permettant ainsi à l'œuvre d'aborder des questions philosophiques, sociales et politiques plus larges<sup>4</sup>. »

Bochner et ses contemporains cherchaient à contourner ou à percer « l'épaisseur obstinée de la troisième dimension ». Le dessin mural recelait la possibilité d'une authentique immédiateté : devenir partie intégrante de l'espace où la vie se déroule en annulant la distance entre la vie et l'art. De la même façon, l'engagement vivant dont a fait preuve Soriano à Colby en dessinant sur les murs se manifeste plus dans le temps vécu que dans la distanciation picturale. Ces murs sont des murs vivants, ils forment un site non seulement d'entretien permanent mais aussi de renouvellement.

(Traduit de l'anglais par Gilles Berton)

1. Peter Soriano, *Permanent Maintenance*, carnet 1, 2015. Collection du Colby Museum of Art.

2. Carl Andre, "Entretien avec Phyllis Tuchman", *Artforum* 8, n° 10 (juin 1970), p. 56.

3. Soriano, *Permanent Maintenance*, carnet 1.

4. Mel Bochner, « Why Would Anyone Want to Draw on the Walls ? », *October* 130 (automne 2009), p. 140.