

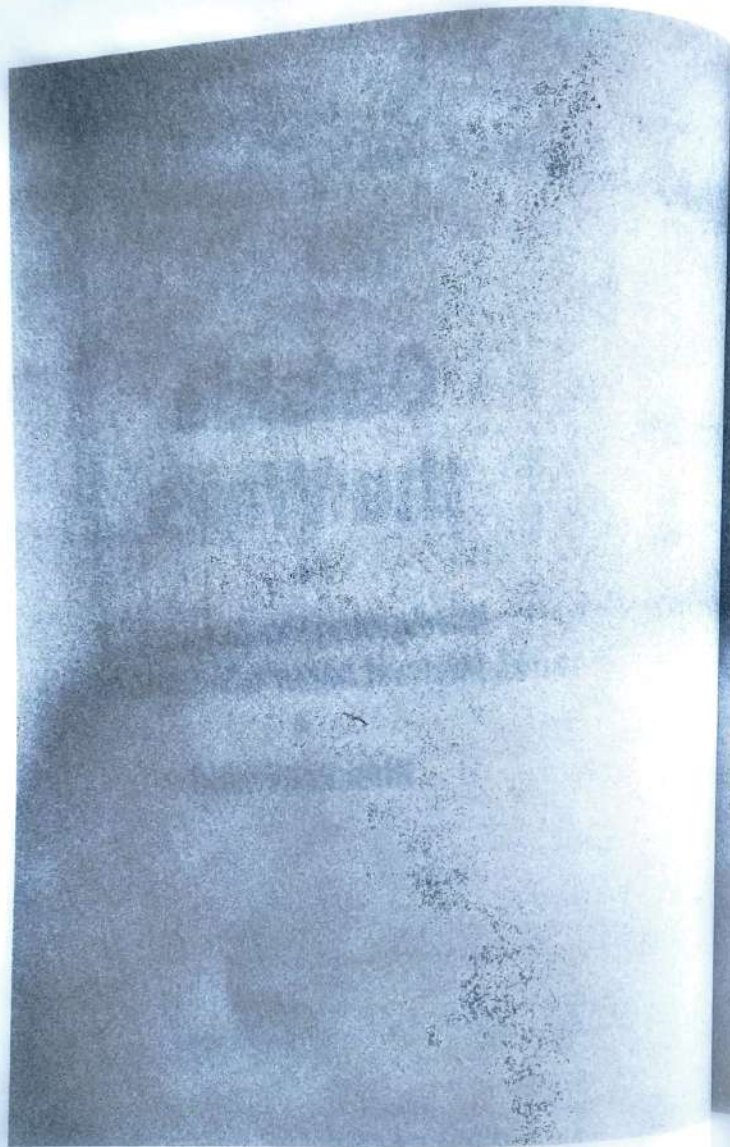
Au-delà des murs

•

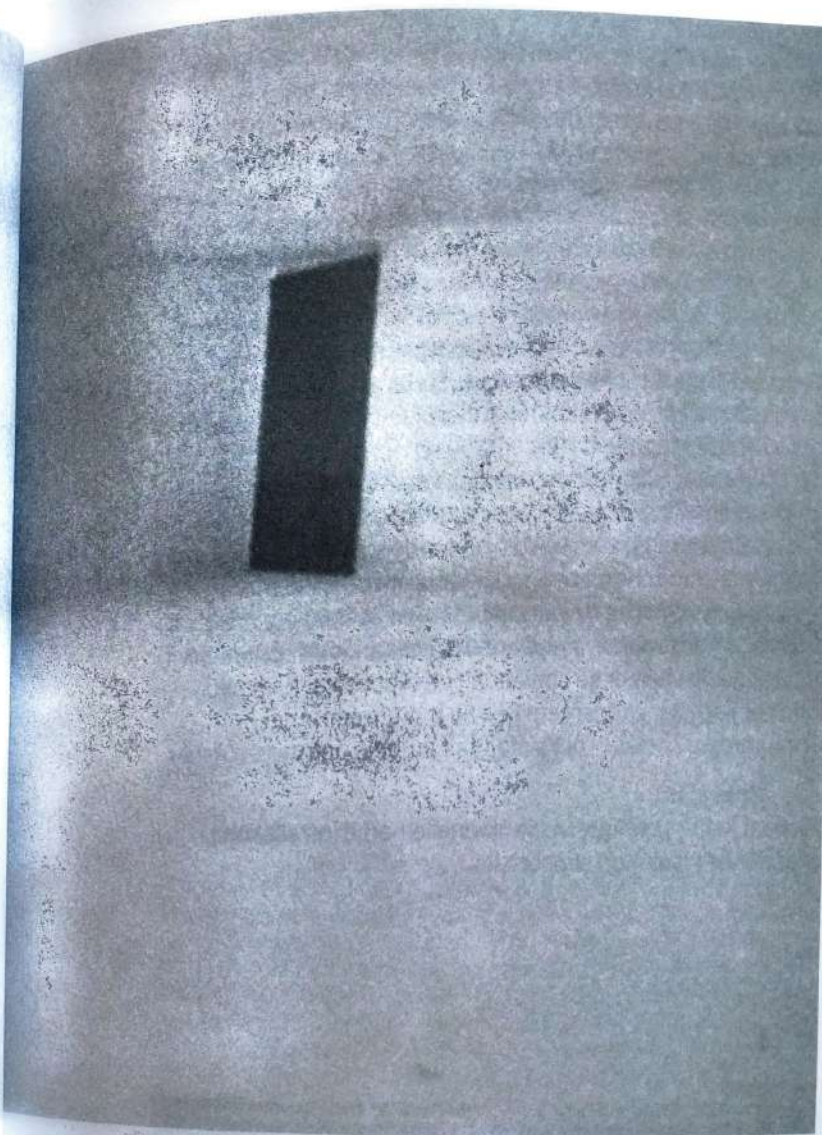
**Exploration du sensoriel
dans les situations de Michael Asher**

•

Kirsi Peltomäki



Michael Asher, *Untitled*, Museum of Modern Art, New York, NY, "Spaces"; December 30, 1969–
March 1, 1970 | 30 décembre 1969–1^{er} mars 1970; View of the installation and the south-west entry/
exit | Vue de l'installation et de l'entrée / sortie sud-ouest; Photograph by Claude Picasso |
Photographie: Claude Picasso



Résumé

Dans deux œuvres sans titres réalisées en 1969, Michael Asher modifiait l'espace inhérent au musée en apportant des ajustements à ses propriétés sensorielles. Trois modes de perception sensorielle y entraient en jeu : le tactile, le visuel et l'auditif. Majoritairement décrites à l'époque comme des environnements expérientiels dans lesquels on préparait le visiteur du musée à éprouver un certain degré d'isolation sensorielle, les analyses de leur réception mirent l'accent sur l'immersion du visiteur dans la situation, sur l'atténuation des frontières entre le soi et l'environnement, et sur la négation de la spécificité du sujet social. Dans cet essai, je prends en considération ces descriptions d'expériences sensorielles, ainsi que des scénarios alternatifs de réception impliquant des trajectoires différenciées ou temporalisées à travers les situations d'Asher, ou encore des comparaisons avec des structures théâtrales et des modes de performance selon lesquels le comportement du visiteur du musée, dans les situations d'Asher, traçait délibérément la frontière entre le « soi » et l'environnement. Dans ces scénarios de réception, la position du visiteur se constituait en réponse à la situation créée par l'artiste, intimement liée au monde sensoriel — et hautement social — qui s'étendait au-delà des murs d'Asher.

Mots-clés :

Michael Asher | critique institutionnelle | art d'installation | expérience | isolation sensorielle

Kirsi Peltomäki

Associate professor en histoire de l'art à l'université d'État de l'Oregon, est l'auteure de *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher* (MIT Press, 2010). Ses articles sur la critique institutionnelle ont été publiés dans *Art Journal*, *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism* et dans *Framework*.

The Finnish Art Review. Sa recherche analyse la formation de sujets expérientiels dans l'art, au sein de cadres institutionnels précis. Elle travaille actuellement sur une étude du tournant expérientiel de la sculpture dans les années 1970.

Dans deux œuvres sans titres réalisées en 1969, Michael Asher modifiait l'espace inhérent au musée en ajustant ses propriétés sensorielles. Trois modes de perception sensorielle entraient en jeu dans le processus : le tactile, le visuel et l'auditif. Ces deux œuvres partageaient leur situation de pièces autonomes. La première était présentée comme exposition monographique au Museum of Art de La Jolla, en Californie ; la seconde faisait partie d'une exposition collective intitulée *Spaces* au Museum of Modern Art de New York. Ces œuvres, à l'époque majoritairement décrites comme des environnements¹ visant un certain degré d'isolation sensorielle chez le visiteur du musée (que l'effet soit réussi ou non), soulèvent aussi la question de savoir si ces confrontations expérientielles avaient forcément le caractère « immersif » qu'on leur prêtait en général, ou si des conventions et des relations sociales entraient également en jeu, reconfigurées par la présence, et en réponse, aux frontières entre le soi, les autres et la situation.

L'œuvre d'Asher au Museum of Art de La Jolla se constituait d'une pièce qui avait été physiquement transformée en une situation sensorielle uniformisée. La galerie était un espace totalement fermé à l'exception d'une ouverture servant d'entrée et de sortie ; Asher y avait installé une épaisse moquette d'intérieur de couleur blanche (qualifiée de « tapis » par un critique, qui l'associait aux maisons préfabriquées [Garver, 1970 : 76]), de l'isolation phonique dans les murs et des panneaux absorbants au plafond. Une pièce adjacente contenait le matériel produisant le son — oscillateur audio, amplificateur et haut-parleurs produisant un son constant, à faible volume, décrit comme un « bruit de fond ». La description que donne l'artiste de son œuvre indique un schéma de distribution acoustique, qui différencie les niveaux sonores selon le contact du son avec les matériaux physiques déployés dans l'espace : le son était absorbé par la moquette et renvoyé en écho (et donc amplifié) par les panneaux en plaques de plâtre peints en blanc qui recouvraient les murs de la pièce. Ces deux réactions audibles aux conditions matérielles imposées par l'espace modelaient la distribution spatiale du son et les niveaux d'audibilité l'accompagnant : les bruits les plus forts (en comparaison des autres) se trouvaient vers les coins de la pièce les plus éloignés de l'entrée, tandis que l'on trouvait les moins audibles au centre de la pièce, en s'éloignant au maximum des murs. La lumière provenant de sources existantes était également redirigée vers le centre de cette pièce autonome².

Sept semaines plus tard, l'œuvre d'Asher pour l'exposition *Spaces* fut ouverte au Museum of Modern Art. Pour celle-ci, Asher avait construit deux murs pour créer une pièce indépendante et rabaissé le plafond à environ deux mètres cinquante. Là encore, toutes les surfaces étaient peintes en blanc. Il y avait deux embrasures ouvertes sur la pièce, et l'espace était également équipé d'une moquette blanche et d'isolation phonique dans les murs et le plafond, rendant la pièce parfaitement imperméable au son, mis à part

1. Asher insistait sur le fait qu'il préférait parler de « situations » plutôt que d'« environnements » (Ballatore, 1974 : 16).

2. Ma description de cette œuvre se base sur un rapport d'Asher.

aux niveaux des deux ouvertures (Asher, 1983b : 24). Il n'y avait pas d'éclairage supplémentaire, ni aucun matériel pour générer ou amplifier du son ; seuls la lumière et les sons ambiants provenant de l'extérieur de l'espace construit par Asher filtraient à travers les deux ouvertures³. Comme dans l'œuvre de La Jolla, les intensités sonores et lumineuses variaient selon un schéma spatial spécifique, avec une atténuation progressive à mesure que l'on se rapprochait du centre de la pièce ou des coins éloignés des ouvertures. En d'autres termes, les ajustements apportés à l'espace faisaient osciller le volume des sons ambiants de part et d'autre du seuil d'audibilité, faisant s'entrecroiser la dimension spatiale et la dimension temporelle du mouvement du visiteur dans la galerie.

Le cadre esthétique produit par la qualité de ces deux espaces se caractérisait par des variations minimales dans les sensations visuelles, tactiles et auditives, et par une gamme tout aussi limitée de couleurs, de textures, de détails et de formes. Les deux situations étaient dotées d'ouvertures qui permettaient d'entrer et de sortir facilement (il n'y avait pas, par exemple, les doubles rideaux qui sont devenus la norme ces dernières années dans les installations vidéo pour les isoler spatialement). Mais pour le reste, elles étaient toutes deux conçues comme des espaces autonomes au sein desquels le degré et le type d'exposition sensorielle avait été déterminé par l'artiste. On n'y trouvait aucun objet d'art distinct du reste, mais un espace harmonisé, multi-sensoriel, dans lequel le musée proposait à ses visiteurs d'« entrer », du moins dans le cas de La Jolla, un par un, et après avoir enlevé leurs chaussures (Garver, 1970 : 75)⁴.

Les visiteurs des espaces institutionnels accueillant les œuvres de La Jolla et de *Spaces* y trouvaient les conditions nécessaires à une expérience de concentration. Autour de 1969, les réactions critiques immédiates tendaient à associer ces œuvres à l'expansion de l'art dans l'espace (un phénomène alors encore récent dans les expositions grand public), ou à les prendre comme illustrations du potentiel expérientiel de l'art. Même si ces deux lectures semblent indiquer de plus larges développements dans les arts, elles minimisaient sans raison certains aspects majeurs des œuvres multi-sensorielles d'Asher. L'interprétation spatiale risque d'occulter les autres dimensions sensorielles si soigneusement intégrées dans ces situations, à moins de reconnaître explicitement que l'expérience de l'espace ne se réduit pas à ses composantes visuelles (ou optiques). La notion d'expérientialité est ici tout aussi complexe si l'on prend en considération les différents cadres discursifs où se trouvaient placées les œuvres d'Asher au moment de leur exposition. Et comment tenter de comprendre ces situations aujourd'hui, alors qu'elles furent démantelées après le temps qui leur était imparti par la durée

3. Asher indique qu'il avait été envisagé auparavant d'inclure des équipements techniques pour générer de la lumière et du son mais que cela avait été abandonné en cours de montage ; l'information donnée à ce sujet par le catalogue de *Spaces* étant inexacte (Asher, 1983b : 30).

4. « Entrer » était l'un des termes utilisés par le Museum of Art de La Jolla sur le carton d'invitation de l'exposition d'Asher (Peltomäki, 2010 : 22).

de l'exposition (dans ces cas précis, de sept à huit semaines)?

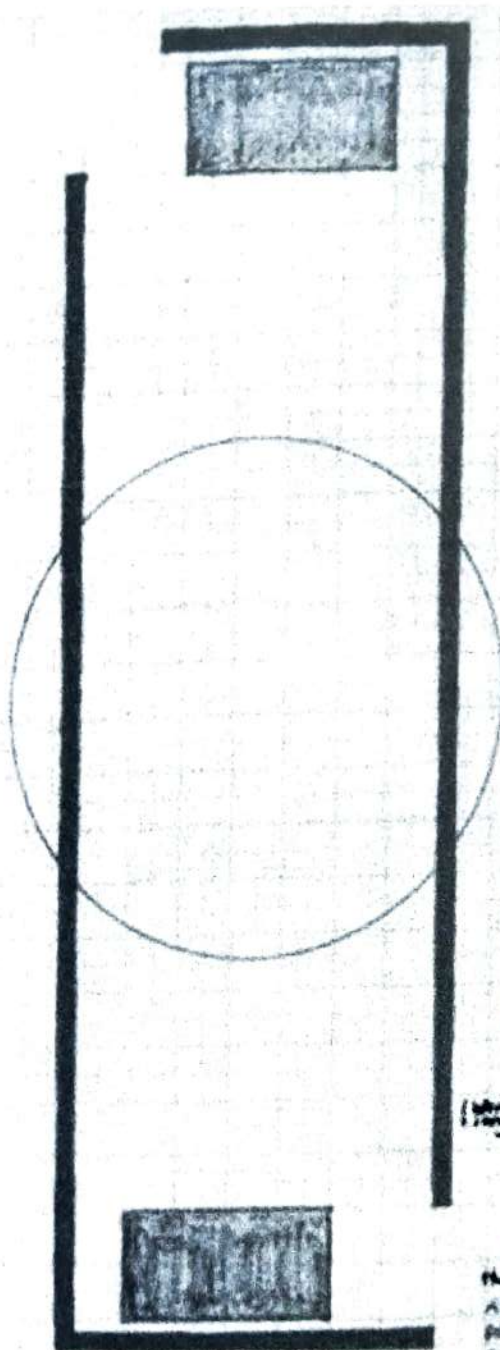
Les commentaires critiques de 1969 donnent de l'expérientialité des œuvres multi-sensorielles d'Asher des lectures immersives mais également individualisées, même si elles manifestent une plus large tendance à considérer le processus de réception comme un état d'immersion dans lequel le visiteur (ici pris tout à la fois comme spectateur et auditeur) est traité comme un support vierge, ouvert et réceptif au déploiement de l'expérience, non influencé par des attitudes ou des schémas comportementaux liés à d'autres aspects de la vie humaine. Si de tels préjugés sur la réception sont un lieu commun dans de nombreuses branches de la critique et de la théorie de l'art, ils sont particulièrement saillants lorsqu'il s'agit d'arts qui mettent en avant des éléments sensoriels. Brandon W. Joseph relève un préjugé similaire quant à la réception de l'art sonore contemporain lorsqu'il note que « l'on considère souvent que son impact émotionnel influence les récepteurs » par une occultation pure et simple du monde social, « sans que n'entrent en jeu de connaissances artistiques, sociales, historiques ou critiques » (2013 : 283)⁵.

Sans tomber dans l'essentialisme historique, de telles notions d'immédiateté, d'impact direct et d'immersion sont largement mises en évidence dans les débats sur l'art des années 1960 et 1970, et notamment dans les considérations critiques suscitées par *Spaces*. Je ne veux pas ici soutenir que les critiques d'art accueilleraient forcément favorablement de telles tendances, mais plutôt attirer l'attention sur l'appareil conceptuel qu'ils utilisaient pour donner du sens à des expositions comme *Spaces*. Dans cette optique, plusieurs critiques ont invoqué la notion d'« isolation sensorielle » dans leurs analyses des transformations spatiales des galeries par les artistes. Dans son article sur *Spaces*, la critique américaine Dore Ashton compare les installations à des « expérimentations autour de l'isolation sensorielle » et décrit un « sentiment d'isolement », une « sensation océanique sans bornes » pour parler des œuvres d'Asher et de Larry Bell (1970 : 118). Le discours d'Ashton attribue à l'expérience du visiteur une qualité immersive. Pour Ashton, les effets « des stimuli lumineux et sonores minimaux » dans l'œuvre d'Asher pour *Spaces* positionnent « le sujet dans une condition de suspension », et elle avance que « tout le monde fait probablement l'expérience d'une sensation d'infinité de l'espace » dans les espaces d'Asher et de Bell (*ibid.*). Une telle immersion se retrouve associée par Ashton à une perte des frontières entre le soi et l'environnement, où les stimuli multi-sensoriels présents dans les installations imprègnent le visiteur au point de compromettre l'intégrité du sujet, jusque là donnée comme pleine et stable⁶.

La notion d'isolation sensorielle est davantage articulée par le critique et commissaire italien Germano Celant dans un article de 1975, « Artspaces ».

5 L'exposé de Joseph établit des parallèles entre la réception institutionnelle de l'art sonore et une observation de Martha Rosler sur la manière dont l'histoire de l'art a pu affirmer, en se concentrant sur certaines

propriétés au détriment d'autres, que l'art vidéo n'appartenait « pas à l'histoire sociale mais à l'histoire de l'art » (Rosler, 1990 : 42-43, citée par Joseph, 2013 : 283).



A HALLWAY 22 FT. LONG
CONTAINING 2 AULIC (HALL)
ROCKS OF THE DREAGER (HALL) SERIES
AT EACH END MONITORING 2
SOME WAVE OSCILLATIONS NEARBY
AT 50 H.B.

FORMULA FOR DETERMINING THE
WAVELENGTH OF A SOUND AT A
GIVEN FREQUENCY:

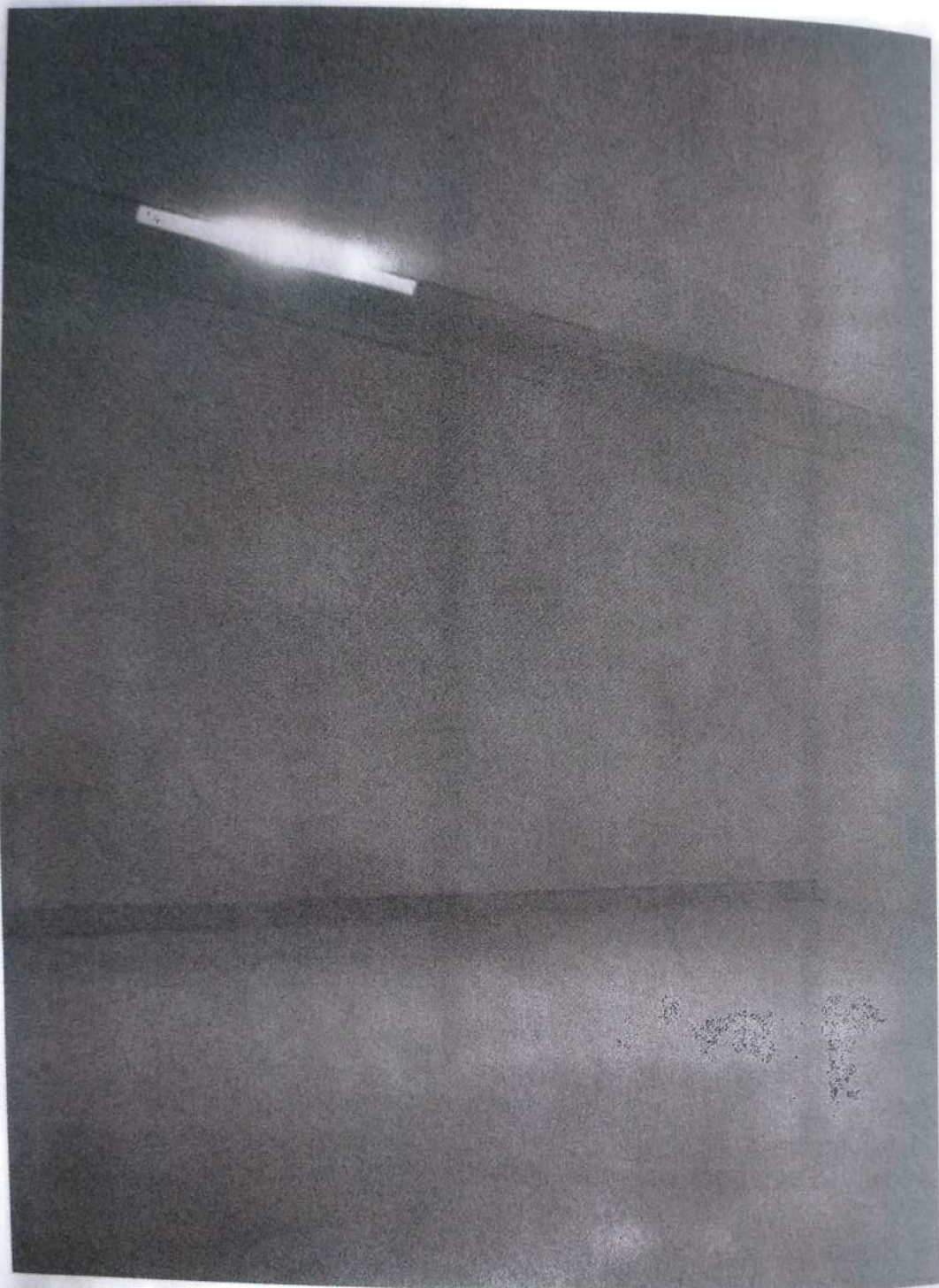
$$\lambda = \frac{c}{f}$$

(Wave Length) $\lambda = \frac{c \text{ (Speed of Sound)}}{f \text{ (Frequency)}}$

$$\lambda = \frac{1100 \text{ FT./SEC.}}{50 \text{ H.B.}}$$

$$\lambda = 22 \text{ FT.}$$

HALLWAY IS THEREFORE 22 FT. LONG,
THE LENGTH OF ONE WAVELENGTH.
AT THE ENDS OF THE HALL THE SOUND
PRESSURE WILL BE AT A MAXIMUM,
PUSHING OUT - WHILE IN THE MIDDLE
THE OSCILLATIONS (PARTICLE VELOCITY)
WILL BE AT MAXIMUM (BOTH PRESSURE
AT MINIMUM) AND DUE TO SOME AMPLITUDE
CANCELLATION THE AMPLITUDE WILL
BE LOWER THAN AT THE ENDS.
THIS CREATES VARIOUS DEGREES OF
PRESSURE IN THE SPACE - OR NEAR
POINTS, WHICH AT THIS FREQUENCY WILL
BE FELT AS MUCH AS HEARD IN THE



Michael Asher, La Jolla Museum of Art, La Jolla, CA

November 7–December 31, 1969 | 7 novembre–31 décembre 1969

Northwest corner of constructed wall and existing wall | Coin nord-ouest de cloison construite
et mur existant

Photographer unknown | Photographe inconnu

Dans cet article plus général, Celant retrace six types d'espaces construits par les artistes, et conclut par un « espace d'expérience » auquel il associe Asher ainsi que d'autres artistes de Los Angeles dont beaucoup étaient apparentés au mouvement dit « Light and Space » (1975 : 123). Il décrit une expérience « au caractère non-dimensionnel » et l'associe à « l'utilisation de pigments et de matériaux absorbant le son qui parviennent à éliminer la sensation de limites physiques et stables » (*ibid.*). Du point de vue de Celant, ces types d'espaces d'« isolation sensorielle » « facilitent une plongée en soi-même » (*ibid.*). Pour lui, le sujet qui fait l'expérience de ces conditions subit une individuation radicale, et il articule explicitement la relation entre isolation sensorielle, immersion et individuation :

« L'individu se retrouve face-à-face avec sa propre individualité et sa propre manière de comprendre les choses. Il se met à se concentrer sur lui-même et à utiliser les stimuli élémentaires environnants comme des expériences nouvelles. Il peut mettre à l'épreuve sa manière de percevoir les sons et les visions (...). La révélation de soi-même vient par la manifestation d'un moyen de découverte latent, qui n'est plus basé sur l'objet externe, mais sur les états intérieurs perceptifs et psychiques. » (ibid.)

Pour le visiteur de la galerie ou du musée qui serait ainsi individué, les conditions externes de monstration fonctionnent en premier lieu comme les catalyseurs d'une expérience intérieure. Un tel sujet individué semble isolé non seulement des conditions matérielles environnantes, mais aussi des relations sociales pouvant structurer la situation, ce qui peut évoquer un monde de l'art semblable à la « Me Generation » de Tom Wolfe, où la subjectivité, exprimée via des états expérientiels intensifiés, se retire des structures publiques communes pour se tourner vers des institutions ou des systèmes de croyance alternatifs. C'est une notion du Soi en tant que structure autonome et auto-référente, fonctionnant sur une boucle de feedback s'auto alimentant.

Je voudrais insister à présent sur la notion de sujet individué décrite dans les deux analyses précédentes comme des descriptions critiques bien distinctes des conceptions individuelles des artistes au sujet de leurs propres œuvres⁷. Je me concentre sur ces exposés critiques de l'expérience dans l'exposition *Spaces* parce qu'ils articulent une compréhension typique et peut-être

6. L'étonnante affirmation d'Ashton selon laquelle les œuvres d'Asher et de Bell pour *Spaces* « touchent au problème général de l'addiction, de l'instabilité et de la passivité » parce qu'elles « coupent à vif dans la continuité de l'expérience humaine et en isolent une seule facette » peut être lue comme l'aveu réticent de l'impact de l'œuvre au-delà des murs du musée (1970 : 118).

7. Asher est intransigeant sur son opposition au placement du visiteur dans un rôle

d'assujettissement à l'œuvre d'art, et plaide au contraire pour une égalité catégorique entre l'œuvre d'art et le visiteur. Selon lui, « l'œuvre créait une continuité sans point précis d'objectivation perceptuelle (...) les éléments constitutifs et les différentes fonctions de l'espace étaient rendus accessibles à l'expérience du spectateur » (1983b : 30). L'insistance d'Asher sur l'égalité dans ce texte assez ancien, publié pour la première fois en 1983, peut aussi être mise en relation [...]

même dominante de l'expérientialité sensorielle⁸. Selon un tel examen, les divers types de perception sensorielle — tactile, visuel et auditif — débarassent instantanément le visiteur du voile des comportements conventionnels et dissolvent les limites du soi dans un environnement expérientiel. Plusieurs articles sur *Spaces* rendent compte des effets désorientant des différents types de manipulations spatiales (comme les lumières très faibles et les traitements des coordonnées spatiales venant affecter la perception de la profondeur). Les critiques ont également commenté les propriétés acoustiques de ces situations manipulées. Carter Ratcliff note dans son examen de l'œuvre d'Asher pour *Spaces* qu'« avec le son soutiré à l'air, tout le monde s'accorde à trouver les dimensions de la pièce plus petites qu'elles ne le sont » (1970 : 78). D'un autre côté, Celant (dans son article plus général) associe l'utilisation de « matériaux absorbant le son » à une perte de la sensation et de la palpabilité des limites spatiales. Que l'on ait la sensation de réduction ou d'infini, ces descriptions associent les expériences multi-sensorielles à un processus au cours duquel la spécificité du sujet social est ignorée.

À la lumière de telles descriptions, il est intéressant de revenir sur celles d'Asher au sujet de ses situations à La Jolla et pour *Spaces*, plus particulièrement sur l'insistance de l'artiste quant à la différenciation qu'il cherchait à obtenir en modifiant les propriétés sensorielles (là encore : tactile, auditive et visuelle). Il y décrit avec minutie les composantes matérielles de l'espace physique de la galerie et les modifications apportées, avec des observations sur les niveaux d'intensité de la lumière et du son que l'on rencontre en se déplaçant selon différents axes. Bien que l'espace soit dépourvu de tout objet d'art additionnel, les modifications apportées par Asher aux propriétés sensorielles à La Jolla et pour *Spaces* différenciaient des portions distinctes dans l'espace, temporalisant et séquençant ainsi son potentiel expérientiel. Découvrir ou suivre de tels couloirs de différenciation pouvait susciter une expérience qui était moins du domaine de l'immersion, de la substitution ou de la mise en suspens des limites du sujet ou du soi, que de celui du développement d'un regard objectivé sur notre cadre sensoriel et cognitif et sur les relations sociales entrant en jeu dans l'expérience.

L'un des commentaires de l'exposition d'Asher à La Jolla touche à ce type de potentiel expérientiel, même si, et c'est intéressant, cela ne va pas dans le même sens que ce qu'en disait Asher. Si Thomas H. Garver décrit l'œuvre d'Asher comme « une expérimentation réussie autour de l'intensification d'expériences sensorielles minimales », et note « la caresse de la

[...] avec son œuvre, en 2000, pour LACMA Lab au Los Angeles County Museum of Art, dans laquelle il appliquait une totale égalité aux relations sociales participatives (Asher, 2003 ; Harding et al., 2005 : 185-88 ; Peltomäki, 2010 : 104-113).

8. Ces descriptions de l'expérientialité sensorielle diffèrent de celles avancées dans les examens phénoménologiques de la réception de l'art (principalement

le Minimalisme) qui mettent plus largement l'accent sur la réflexivité et la conscience relationnelles (Michelson, 1969 : 7-79). Pour Rosalind Krauss, la réception de l'art minimal se caractérise par sa nature publique plutôt que privée ; sa lecture se positionnant ainsi à l'opposé de la mise en avant de l'intériorité auto-suffisante à laquelle s'associe le modèle d'expérience sensorielle avancé par Celant (1973 ; 1997 : 265-278).

moquette sous les pieds, la douce lumière jetant des ombres mouvantes dans la pièce à mesure que l'on se déplace, et le bourdonnement loin d'être déplaisant, rappelant le réfrigérateur dans la cuisine ou la chaudière à la cave » (1970 : 76), il fait aussi plusieurs fois référence à la performance et au théâtre, remettant ainsi en question les considérations critiques de l'immersion sensorielle. L'exposé de Garver suggère que le rapport au théâtre peut s'appliquer tant à la structure de l'œuvre qu'au mode de participation du visiteur. Premièrement, Garver compare La Jolla aux œuvres plus anciennes d'Asher où il travaillait avec l'air, notant que l'œuvre de La Jolla est « plus enthousiasmante sensoriellement (...) et bien plus participative — relevant plus du théâtre que de l'art » (*ibid.*). Ensuite, Garver indique que l'œuvre demande au visiteur d'« être prêt à entrer en scène — même si ce n'est que pour jouer pour soi-même », ce propos se situant dans le contexte de l'observation d'un autre visiteur du musée et de sa conduite dans la situation d'Asher ; ce visiteur « se roulait par terre, sautait et papillonnait dans toute la pièce, jouait avec les ombres, agitait les orteils dans les poils du tapis ou fredonnait » (*ibid.*) — inutile de préciser qu'aucune de ces activités ne peut être décrite comme une réaction immersive, mais plutôt comme un comportement d'exploration explicite de l'interface entre le « soi » et l'environnement, où la limite est suivie et examinée plutôt qu'effacée.

L'examen que propose Garver des expériences dans l'œuvre d'Asher à La Jolla attire l'attention sur des alternatives expérientielles aux scénarios d'immersion sensorielle ; ce qu'il suggère plutôt est une expérience basée sur un soi qui se distance intellectuellement et émotionnellement de toute conception de conditions d'existence universellement applicables. Le visiteur dans l'article de Garver se confronte toujours en tant qu'individu à la situation multi-sensorielle — mais un individu pour qui le Soi est mis dans une position d'altérité, un individu dont les activités et les comportements s'articulent au sein de la situation créée par Asher. Dans le commentaire de Garver, l'œuvre d'Asher sollicite le visiteur (qui doit être « prêt à entrer en scène ») et introduit une confrontation explicite plutôt que de laisser ce dernier s'y glisser et s'y dissoudre. Selon Garver, l'acte d'entrer dans l'œuvre d'Asher était un acte qui devait être vu (à défaut d'être explicitement entendu, tant les sons produits devaient être étouffés dans les deux situations). Il s'agissait de prendre conscience, et même de suivre les paramètres sensoriels, les structures et les relations sociales influençant la situation. Dans ce scénario, le visiteur ne se retrouvait pas entraîné, ne « plongeait » pas en lui-même, comme l'exposait Celant. Au lieu de cela, la position du visiteur se constituait en réponse à la situation créée par l'artiste, intimement liée au monde sensoriel — et hautement social — qui s'étendait au-delà des murs d'Asher.