

Spencer Tunick et l'art action. Regard sur l'évolution d'une pratique

Patricia Aubé

Numéro 115, automne 2013

Performatifs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70117ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aubé, P. (2013). Spencer Tunick et l'art action. Regard sur l'évolution d'une pratique. *Inter*, (115), 42–45.



SPENCER TUNICK ET L'ART ACTION

REGARD SUR L'ÉVOLUTION D'UNE PRATIQUE

► PATRICIA AUBÉ

Bien connu du grand public, Spencer Tunick est un des rares artistes qui parvient à réunir des milliers de personnes en même temps, au même endroit. Des milliers de personnes qui, pour quelques instants, se mobilisent afin de s'engager dans une action artistique qui transforme leur environnement immédiat. Le corps de chacun devient alors acteur de cet art événementiel, éphémère et public. En 2007, l'artiste est même parvenu à rassembler le nombre impressionnant de 18 000 participants à Mexico, sur la place publique. Pourquoi, alors, n'est-il pas considéré comme une figure phare de l'art action ?

DANS LE CHAMP DE L'ART ACTION

Spencer Tunick est un artiste américain qui, depuis une vingtaine d'années, invite les gens à se déshabiller dans l'espace public afin de réaliser des œuvres à grande échelle. Il utilise la nudité des participants volontaires pour créer des installations qui mettent en relation la fragilité du corps humain et l'environnement qui l'entoure. L'artiste dirige la foule en demandant aux gens de prendre des poses spécifiques, puis il prend quelques clichés afin de documenter l'activité artistique. Les photographies offrent un impact visuel impressionnant, produit par cette nudité multipliée et

sérielle. La peau, ainsi exhibée, transforme les paysages : les villes semblent avoir été inondées par une matière organique, créant des scènes qui relèvent à la fois du grandiose et de l'étrange.

De Times Square à la mer Morte, Tunick a répété cette démarche des dizaines de fois, en passant de quelques participants à plusieurs milliers. S'il lui était plutôt difficile de les recruter à ses débuts, ceux-ci accourent aujourd'hui en grand nombre, proclamant l'expérience libératrice qui les traverse lors de cette action rejetant les tabous liés au corps. Un contact profondément humain et rassembleur semble s'établir dans la foule, même si l'événement ne dure que quelques minutes. Véritable art de la rencontre, les œuvres de Tunick entraînent la participation massive des populations qui s'engagent dans cette pratique du corps qui tend à détourner la solitude quotidienne des grandes villes.

< *New York*, tirage argentique [édition de 6], 152,4 x 121,92 cm, 1996. Photo : courtoisie de l'artiste. © Spencer Tunick

> *Sydney 1*, tirage couleur monté sous plexi [édition de 6], 121,92 x 152,4 cm, 2010. Photo : courtoisie de l'artiste. © Spencer Tunick



Bien entendu, toute intervention artistique réalisée dans l'espace public se soumet au risque de déranger, voire de provoquer un scandale. Tunick, comme bien d'autres, n'y a pas échappé. Le corps est particulièrement sensible à l'indignation, de sorte que la présentation de cette nudité publique, même si elle n'est pas érotique, augmente les complications. En fait, si l'acte d'exhiber des corps dénudés peut paraître quelque peu banal comparativement à certaines transgressions contemporaines, il faut comprendre que le caractère hautement public des œuvres les met en relation immédiate avec le contexte sociopolitique où tout risque de basculer. À ce sujet, le cas de la ville de New York, contre laquelle Tunick a dû se battre juridiquement, est particulièrement intéressant puisqu'il a eu des conséquences sur l'évolution de la pratique de l'artiste. Pouvons-nous y voir un tournant, ou plutôt un point de non-retour, par rapport à la situation de son art dans le champ de l'art action ?

DE LA FRAGILITÉ DE L'ESPACE PUBLIC À L'INSTITUTIONNALISATION D'UNE PRATIQUE

L'élément déclencheur qui a mené à l'affaire juridique s'est produit le 25 avril 1999, alors que Tunick photographiait 150 personnes nues à Times Square. La police l'arrêta et il fut accusé de résistance à l'autorité et d'exposition de la nudité d'une personne en public¹. Il ne s'agissait toutefois pas de sa première arrestation puisque, au cours des années quatre-vingt-dix, l'artiste s'était fait arrêter à trois autres reprises à New York, où l'on refusait de lui donner un permis pour la réalisation de son travail. Pour faire suite à ses arrestations, Tunick déposa une poursuite à la cour fédérale contre la Ville et, un peu moins d'un an après le début des procédures judiciaires, la cour d'appel des États-Unis jugea que Tunick avait été brimé dans sa liberté d'expression. Mais la Ville de New York ne s'arrêta pas là, puisqu'elle décida de se tourner vers la Cour Suprême des États-Unis pour faire renverser la décision. Enfin, cette dernière rejeta l'appel, décrétant que Tunick ne violait pas la loi sur la nudité publique et que le Premier amendement de la Constitution lui donnait le droit de réaliser ses œuvres.

Cet événement, qui a pris une ampleur considérable, est assez isolé dans la carrière de Tunick. En fait, ce combat juridique est indissociable du contexte, alors dominé par une importante politique de censure menée par Rudolph Giuliani. Maire de New York de 1994 à 2001, Giuliani avait décidé d'améliorer la qualité de vie des citoyens en « nettoyant » la ville, qui était alors considérée comme une des plus dangereuses du monde. En outre, Giuliani avait instauré en 1995 une nouvelle loi qui indiquait les zones où les *sex-shops* pouvaient exercer leurs services, afin de les éliminer de certains quartiers comme Times Square². De même, il menaçait de couper les subventions du Brooklyn Museum qui, à l'automne 1999, avait présenté une exposition controversée. Évidemment, les œuvres de Tunick, qui font la promotion d'une certaine liberté dans l'espace public, allaient à l'encontre des idées politiques du maire qui voulait rendre la ville plus saine et la dégager de la mauvaise image qui pesait sur elle.

Le cas de Tunick à New York s'est donc retrouvé, un peu malgré lui, au cœur d'un débat beaucoup plus large. Ironiquement, ce cas a pris une telle importance juridique et médiatique que la tentative de censure de la Ville a littéralement propulsé la carrière de l'artiste. En fait, avant le début du procès, les œuvres de Tunick n'étaient pas intégrées dans un contexte aussi public qu'elles ne le sont aujourd'hui. Ses œuvres étaient réalisées de façon *underground*, sans l'appui des institutions artistiques ni la publicité sensationnaliste dont il bénéficie désormais. Les enjeux de sa pratique ont nécessairement évolué puisque, depuis le procès, sa pratique est devenue plus officielle et, conséquemment, moins risquée. En 2001, soit environ un an après la fin du procès, le Musée d'art contemporain de Montréal devenait le tout premier établissement permettant à Tunick de réaliser ses œuvres dans un cadre institutionnel. Depuis, plusieurs autres musées ont emboîté le pas, si bien que les œuvres de Tunick semblent avoir perdu leur côté audacieux et dérangeant.

Il faut toutefois préciser que, malgré la portée sociale de ses œuvres, la revendication d'idées politiques par celles-ci n'a jamais été la motivation première de l'artiste. En 1995, Tunick affirme même qu'il veut rester le plus

discret possible lors de ses installations, afin d'éviter de déranger : « *I try to do this early in the morning to stay out of the way, without creating distraction*³. » Même lors du procès, Tunick est peu sorti du débat juridique pour entrer dans le débat social : son but principal semblait être celui d'avoir son permis pour réaliser ses œuvres. En fait, les questions sociales et politiques sont peu défendues par l'artiste qui, assez étonnamment, privilégie un discours qui évacue la corporéité des participants en insistant sur les aspects formels de l'œuvre.

PARTICIPATION OU FIGURATION ?

Le corps est utilisé par Tunick pour ses qualités plastiques – couleur, texture et forme – et lui-même ne s'en cache pas : « Le corps est pour moi un médium, et j'en regroupe pour former un organisme abstrait, formel, émouvant, qui ne ressemble plus à des corps mais à une mer de rose avec des touches de bruns, de jaunes, de beige [*sic*]⁴. » Avec une telle visée esthétique de la part de l'artiste, la photographie semble parfois prendre le dessus sur l'événement. Le processus de l'artiste est assez particulier, puisque le public ne voit ses œuvres que par l'entremise des photographies ou des vidéos qui documentent le projet. En effet, l'installation dans l'espace public n'est pas conçue pour être regardée par des spectateurs extérieurs. En suivant la logique de son procédé, le but de Tunick semble être le résultat final : le produit. Cette primauté accordée à la « matérialisation » de l'événement va à l'encontre des réflexions de Richard Martel sur l'art action, qui affirmait dans un numéro précédent d'*Inter, art actuel* : « *Faire de l'art, non plus en produire : une insinuation à proposer une activité artistique qui supprime l'œuvre comme finalité*⁵. »

Malgré le déploiement événementiel de ses œuvres, l'objet reprend une place de première importance chez Tunick. Bien entendu, les photographies ont un potentiel commercial beaucoup plus grand que l'installation comme telle. En fait, si l'institutionnalisation de sa pratique peut avoir des conséquences sur sa portée dans le champ de l'art action, c'est plutôt la marchandisation de son art qui l'en détourne complètement. Ajoutons que la répétition d'une même action, encore et encore, en vient à associer sa pratique à une « formule gagnante » plutôt qu'à une véritable réflexion sur les enjeux de celle-ci. Et au regard de l'intention de l'artiste, nous pouvons nous demander où se situe réellement l'expérience des participants dans son œuvre.

Comme nous l'avons mentionné, la participation aux œuvres de Tunick est avant tout vécue telle une expérience libératrice, qui permet aux volontaires de se dégager des tabous et de la gêne liés à la nudité, tout en collaborant à une véritable œuvre d'art. Mais n'y a-t-il pas un certain décalage entre les valeurs proclamées par les participants et le but esthétique recherché par Tunick ? Pour réaliser ses œuvres, l'artiste doit effectuer un contrôle assez absolu : le corps de chacun est utilisé comme matériau que l'artiste se plaît à disposer dans l'espace pour créer son œuvre. Si l'art dans la sphère publique est généralement reconnu pour briser les conventions élitistes en permettant à la population d'être engagée dans une action sur laquelle elle a un certain pouvoir, il est légitime de se demander si cela est vraiment le cas avec les œuvres de Tunick.

En réduisant la subjectivité de chacun par l'homogénéisation de la masse et en prenant complètement le groupe en charge, l'artiste laisse peu de place à une réelle interaction ou à une véritable intervention artistique de la part des participants. Une fois transformés en œuvre d'art, ceux-ci perdent leurs caractéristiques identitaires et deviennent davantage des objets que de véritables sujets. La foule engloutit leur personnalité et chacun de ces corps pourrait être remplacé par un autre. Ainsi réduits à un jeu de positionnement, les volontaires apparaissent davantage comme des figurants que de véritables participants.

Finalement, lorsque l'intention esthétique d'un artiste prend le dessus sur les enjeux éthiques, devons-nous encore situer sa pratique dans le champ de l'art action ? La pratique de Tunick est assez particulière puisque, malgré son appel aux populations et son positionnement dans l'espace public, l'institutionnalisation et la marchandisation de ses œuvres ont tendance à la détourner du modèle de l'art action qui est généralement



> *Mexico City 4* (Zócalo, MUCA/UNAM), tirage couleur monté sous plexi [édition de 3], 180,34 x 226,7 cm, 2007. Photo : courtoisie de l'artiste. © Spencer Tunick

valorisé dans le milieu de l'art actuel. Aussi, en réduisant l'intervention des participants à un simple rôle de figuration, Tunick s'éloigne d'un art interactif qui stimule l'engagement critique. D'un autre côté, il ne faut pas négliger le fait que, malgré les considérations esthétiques de l'artiste, sa pratique contribue réellement à transformer l'environnement. Le cas de New York, même s'il dépasse la volonté de l'artiste, a participé à redéfinir les limites de l'espace public, tant sur le plan social que juridique. De plus, nous ne pouvons négliger les effets de l'intervention sur les participants, d'abord à un niveau personnel, mais aussi en ce qui concerne la relation de chacun à la collectivité.

La pratique de Tunick suscite donc de nombreux questionnements par rapport à l'art action. Il est tout de même l'un des rares artistes à obtenir une réponse aussi massive des populations, et ce, partout dans le monde. À ce sujet, peut-être ne devrions-nous pas discréditer aussi rapidement l'institutionnalisation et la médiatisation de sa pratique qui provoque une dynamique assez intéressante avec le grand public. En effet, le véritable phénomène qu'elle est devenue mérite que nous nous y attardions car, en fin de compte, qu'est-ce qui détermine le champ de l'art action : l'intention de l'artiste ou les effets tangibles d'une intervention artistique sur la société ? ◀

Notes

- 1 Cf. Kathryn Rosenfeld, « Taking It to the Streets », *New Art Examiner*, vol. 27, n° 68, octobre 1999, p. 68.
- 2 Cf. France Paramelle, *La lutte contre le crime à New York. Rudolph Giuliani : un homme, une volonté*, L'Harmattan, 2009, p. 70-71.
- 3 Spencer Tunick, cité dans Bruce Lambert, « Neighborhood Report : Midtown ; Artist Says Setting's Revealing, Nudity Isn't » [en ligne], *New York Times*, 14 mai 1995, www.nytimes.com/1995/05/14/nyregion/neighborhood-report-midtown-artist-says-setting-s-revealing-nudity-isn-t.html.
- 4 S. Tunick, cité dans Andréa Linhares, « La question du nu en série : à propos de l'œuvre de Spencer Tunick », in Catherine Desprats-Pequinots et Céline Masson, *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, L'Harmattan, 2008, p. 117.
- 5 Richard Martel, « Systèmes périphériques et périphérie des systèmes », *Inter, art actuel*, n° 111, printemps 2012, p. 111.

PATRICIA AUBÉ termine actuellement une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de la nudité en art contemporain et portent, plus précisément, sur la neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Vanessa Beecroft et de Spencer Tunick. patricia.aube.1@ulaval.ca