

ETC



Ghera / *Wound art 89*

Ghera, *Wound Art 89*, Galerie Observatoire 4, Montréal. Le 3 avril 1993

Cristina Toma

Number 24, November 1993, February 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36129ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Toma, C. (1993). Review of [Ghera / *Wound art 89* / Ghera, *Wound Art 89*, Galerie Observatoire 4, Montréal. Le 3 avril 1993]. *ETC*, (24), 30–32.

PERFORMANCE

GHERA/WOUND ART 89

Ghera, *Wound Art 89*, Galerie Observatoire 4, Montréal. Le 3 avril 1993

Wound art 89 est l'événement-récit d'un fait réel. L'action raconte le récit de R, une anecdote qui a eu lieu là-bas, dans l'illusion d'une révolution. La voix de Ghera¹ se fait entendre derrière la scène :

Ceci est une Histoire non écrite et non télévisée. Ceci est l'histoire vraie de R. Ceci est l'histoire qui continue.

Dès l'abord, en son absence, l'artiste narre la traduction de cette histoire non-divulguée, celle de l'autre. En même temps, elle se raconte elle-même, elle, de l'autre côté de l'océan. Émises en avant-scène, les deux voix se répondent, se reprennent et se continuent, ici, maintenant.

Devant l'auditoire, par le biais d'une progression unidirectionnelle du corps-écran, de ses restes, de l'ombre et du son qui virtualise des espaces-temps induits par l'anecdote, Ghera met en scène un système narratif qui légitimise la fonction de la catastrophe. Cette procession a comme cible l'image de Gabrielle d'Estrée et une de ses sœurs, projection qui couvre le mur du fond de l'espace de la galerie.

Dans la lumière qui émane de cette diapositive comme seul éclairage, apparaît la silhouette d'allure militaire de l'artiste. Sur la musique brutale de Laibach, son corps produit sans séduction des mouvements sériels, une foule menacée par des tirs et des terroristes, hommes de la *Sécurité*. La guerrière nourrit « ses » divers corps de l'excès sonore, à la manière dont l'information orale de l'amie (R) a été incorporée. La force de l'information auditive, traduite par la brutalité de l'expression physique, engendre autrement la simple correspondance démonstrative binaire du lien d'amitié et de la terre d'origine. Matières premières de la performance, ces corps qui se tordent pour se défendre et s'arquent pour viser, s'exhibent dans la lumière et la pénombre de la projection pour devenir des corps troués, spectres d'événements qui attirent la médiatisation de l'Histoire. Effacée ainsi derrière ces corps, Ghera se fait historiographe, par définition absente de l'histoire écrite. La répétition et la linéarité du geste, semblables à ceux d'une marionnette futuriste, ne parviennent plus à se frayer un chemin dans la narrativité de l'anecdote, mais redoublent plutôt par ce tempo « vide » le statut de cette dernière, degré zéro de l'Histoire.

*Dehors on tire sur de vrais corps, sur de vraies façades au rythme des bulletins d'information. Dedans des tueurs cachés dans le Musée du Palais tirent aussi. Ils percent de balles les seins et les yeux des femmes dans les tableaux. [...] plus tard on soignera ces blessures comme de vraies. « Bandagées ».*²

La dépossession corporelle la ramène tout près, devant l'image, dont les valeurs de luminosité qui en émanent, lui brûlent la surface du corps, comme pour le fondre et se l'approprier, pendant que conformément au récit, elle vise et tire avec un pistolet dans les yeux et les seins des deux femmes. Le sang fait



pleurer leurs corps. Elle disparaît et revient aussitôt déguisée en agent de la Croix-Rouge pour apposer les bandages dans un rituel chamanique et subtilement dérisoire. Dans l'espace de quelques minutes, la transgression de la frontière corporelle est nouée dans cette double action de destruction-réparation. La relation proprement hystérique que l'artiste entretient avec « ses » corps, lui



Ghera, scène de la performance *Wound Art 89*.

permet de broser des situations conflictuelles qui, selon elle, « éclatent dans ces êtres, carrefours de réalités et d'imaginaires multiples, êtres de catastrophe ». ³ Des situations telles que tirer dans la foule dehors, et tirer sur l'image de la femme dedans, constituent autant d'actes de catastrophes perpétrés par la pulsion destructrice qu'alimente l'excès de pouvoir.

À partir de ces intensités primaires, Ghera rabat sur son espace de l'intime leur exorcisation. Pourtant, le corps de l'artiste n'est plus un simple véhicule de communication, un langage. Ce qui « parle » dans la traversée corporelle, et donc là où l'artiste s'efface, ce sont bien plutôt les espaces-temps que les corps virtualisent et dont ils ne peuvent plus répondre. Le corps devient



PHOTO : ROY HARTUNG

Gra, scène de la performance *Wound Art 89*.

un objet de survie qui réactive les conséquences du pouvoir, autrement dit, les tentatives de réajustement de l'individu pris entre les espaces-temps institutionnels et politiques, qui sont respectivement celui du musée, dedans, ainsi que celui de l'anarchie médiatisée à outrance, dehors. « Trans-portés » ou continués, ces drames parallèles gonflent de malaise la galerie, ici, comme lieu de conventions, même si ce dernier permet leur médiatisation.

À l'extérieur comme à l'intérieur, la performance évoque en fait deux histoires de prises de pouvoir du corps, celle de la masse institutionnalisée depuis des décennies comme propriété d'État et cette autre qui nous intéresse, non dite et insidieuse, celle des parties vitales de « La femme », en tant qu'objet sacralisé lui aussi institutionnellement là-bas comme ici et dont la destruction se moque. On viole l'œuvre et à travers elle la femme, en détruisant son image, pour profaner l'évocation symbolique de son pouvoir engendrant. Dans cet espace de la destruction, l'idéologie du pouvoir révèle sa relation avec la culture : la culture a un sexe de femme. Alors, l'impossible répond à l'histoire, par son incompatibilité entre la culture, voire la nature et les régimes totalitaires.

Désincarnée de son propre corps dans la procession quasi euclidienne de départ, Ghera devient, à la toute fin, la femme qui tire sur des femmes-cibles et redonne au spectateur une artiste sexuée. Cette dernière transgression ne la réduit toutefois pas à la mimétique de l'homme qui détruit. Ceci parce que la douleur, propre à la physicalité, revient virtuellement sur le corps de l'artiste comme un effet boomerang automutilatoire. Cette négativité apparente marque l'image féminine dans l'action pour anticiper dans l'imaginaire sa dissolution, autrement dit, rendre visible la souffrance. Au contraire, dans l'espace propre de l'intime, les « êtres catastrophes » provoquent une autoconscience qui effleure l'imaginaire de la peintre mexicaine Freda Kahlo. À la différence de cette dernière, Ghera tisse l'identitaire par le sang et les bandages à partir d'espaces-temps politiques et institutionnels bien cristallisés, matériaux ne permettant pas d'assouplir d'avantage la transgression corps-mental. Les figures confondues de l'autodestruction et de la naissance que se donne l'artiste dans l'action, permettent d'interpréter l'effacement des traces physiques des corps projetés alors que la lumière s'allume et que la musique devient silencieuse, comme étant les siennes propres. En une fraction de seconde, la lumière rend visible sur le mur blanc du fond ces restes, traces de sang et bandages, frayages de l'intime. Cette fin a lieu dans la confusion gestuelle des protagonistes

« hystérisés » ponctuellement dans la première partie. La résolution cathartique par la confusion des rôles victime-agresseur-restaurateur ajoute à l'autoconscience de la femme l'idée de la restauration de l'œuvre, qui revêt dans l'anecdote même la dimension humaine « on soignera ces blessures comme de vraies ». Une analogie entre l'engendrement

et le processus de création se dessine ici, qui est aussi reflétée par le propos de l'artiste selon lequel, « criminels et restaurateurs qui se retrouvent dans une même confusion, constituent la condition de la morphogenèse, soit celle de la naissance de nouvelles formes ».⁴

Ainsi, le processus régénérant donne au statut de la catastrophe la promesse liante, en tant que ce qui se continue à partir de la destruction. Sa condition de possibilité consiste dans le désir de transformation de la matière en énergie matricielle. La confusion des corps contient en soi la transgression de leur diversité, simulations hystériques du Même, conséquences de l'incompatibilité mentionnée plus haut. Ce devenir schizoïde du moi hystérique opère un changement psychique et révèle la facticité du Réel, car chacun de ces processus mentaux survit en annulant et déréalisant l'autre par manque de pouvoir. C'est pourquoi Ghera opère dans l'entre-deux, à l'intérieur d'espaces-temps juxtaposés ou simultanés dus à ces changements de fréquence mentale.

Si dans la confusion il y a aussi l'appel de l'unitaire, ce n'est que pour mieux rappeler, selon Lyotard, que la matière matricielle est constitutive de profondeur, à la fois ici et là-bas.

L'artiste détient ce pouvoir fondamental de « restauration » en déterritorialisant les espaces-temps de là-bas. Ce déracinement littéral est exemplaire du choix de l'image de Gabrielle d'Estrée en tant qu'élément occidental, dont elle extrait le jus analytique lourdement institutionnalisé, ou bien politisé, si on l'aborde dans son rapport de force destructrice, en lui juxtaposant la « tuerie », devenue viol de l'œuvre et de la femme. En fait, ces récupérations culturelles et politiques lui permettent de reterritorialiser une mémoire originaire, ici, maintenant.

CRISTINA TOMA

NOTES

¹ Ghera, alias Ilana Georgescu est née à Bucarest. Son parcours est multilingue et multidisciplinaire : études en italien et en arts visuels, doctorat en littérature comparée, elle publie des articles et fictions et peint des tableaux-fantômes.

² Extrait tiré de son texte de présentation.

³ Propos tirés lors des entretiens avec l'artiste, avril-juin, 1993.

⁴ Idem 2