

POINTS FRONTALIERS

Vessna Perunovich

du 17 janvier au 14 février 2015

Vessna Perunovich :
pendant que nos corps se souviennent...

[...] il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît. – Merleau-Ponty

Comment le corps se souvient-il? Maurice Merleau-Ponty nous apprend que le corps se souvient en étant dans le monde, par sa présence au monde¹. Au fur et à mesure qu'ils sont collectionnés par le corps, les souvenirs refont surface. On pourrait dire du travail de Vessna Perunovich qu'il s'agit d'une série de tentatives esthétiques cherchant à rendre visible le moment de surgissement des souvenirs recélés par le corps et façonnés par leurs interactions avec le monde extérieur : le tissu des liens sociaux, politiques, culturels et autres. C'est peut-être la raison pour laquelle le leitmotiv de Perunovich est la ligne et le réseau, dont elle se sert pour exposer les relations invisibles entre le corps et son environnement. Il en résulte une esthétique de l'affect.

Vessna Perunovich produit de l'affect dans son œuvre en mettant en lumière sa propre position aux frontières de l'identité dans ses diverses dimensions (entre autres, sociale, politique, personnelle et culturelle). Née et formée en Serbie, Perunovich s'installe au Canada à la fin des années 1980 où elle poursuit sa pratique artistique. Son travail est fréquemment le reflet des multiples facettes de son existence diasporique : il est interdisciplinaire, performatif et souvent transitoire dans sa forme et son contenu. Le corps de l'artiste et ses expériences personnelles constituent toujours le point de départ d'une esthétique qui opère de manière intuitive et exige de notre part un type particulier d'attention, une attention *au corps* et *du corps* (notre corps fait l'expérience de l'œuvre avant que notre esprit n'ait le temps de la traiter). L'expression *étrangement familière* serait peut-être celle qui décrirait le mieux cette rencontre corporelle entre nous et l'œuvre (probablement attribuable aux fréquentations de l'artiste avec le surréalisme en début de carrière). L'affect, ou ce sentiment d'une chose étrangement familière, est créé dans les installations, les sculptures, les dessins et autres actions de Perunovich par des « signes non figuratifs » qui ont à voir avec la forme esthétique (textures, formats, cadrages, mouvements, points de vue, couleurs)². Selon le théoricien Richard Dyer, ces signes non figuratifs nous interpellent en termes de structuration et non de signification³. Autrement dit, le signe non figuratif nous émeut, mais très souvent sans que nous sachions pourquoi.

L'approche multidisciplinaire et multisensorielle privilégiée par Perunovich dans sa production artistique sécrète de l'affect en nous confrontant à la nature malléable et séduisante des gestes et des matériaux qu'elle utilise. Depuis ses installations sculpturales des années 1990, par exemple *Antipodes* et *Virgin White* (les deux datant de 1997), jusqu'à ses œuvres comme *Towers of Belief* (2005), en passant par des performances comme *I Hug the World and the World Hugs Me Back* (2003) et, plus récemment, *Unoccupied New York* (2013), elle a conçu avec soin des structures sensorielles dans lesquelles elle nous attire par la texture et la sensation des matériaux utilisés (clous, fils, bas de nylon, cordes, pigments...), par leur sensualité, leur beauté et, parfois, leur dangerosité implicite. Les objets construits ont une forme organique et une texture riche, et sont à l'occasion réalisés dans du tissu lui-même transpercé par des morceaux ou fils de métal coupant, blessé en quelque sorte par l'artiste qui en pousse les limites matérielles. Dans le cas de *Decoding Script* (2006), une vidéo montre l'artiste en train de perforer méthodiquement la surface délicate des pages vides d'un livre. Les gestes de Perunovich sont mécaniques (ses mains travaillant littéralement aussi vite qu'une machine) mais tendres, comme le révèle un point de vue rapproché de la caméra sur ses mains qui s'activent délicatement. Ces gestes sont porteurs à la fois de souffrance (les pages rappellent la peau humaine) et de sens puisque nous

prenons conscience du livre en tant qu'objet idéologique, ou objet contenant une idéologie, en train d'être littéralement creusé, évidé. Le jeu entre dur et souple est un dispositif esthétique puissant pour parler de la fragilité de la peau qui est censée protéger, mais qui pourtant est si facilement déchirée. Comme spectateurs et spectatrices, nous réagissons aux actions de l'artiste non seulement parce qu'elle arrive à nous sensibiliser à ces objets, mais aussi parce que ceux-ci représentent des corps courbés, souffrants, ou simplement tendus à leur maximum. Cette réaction viscérale – notre réponse involontaire à la présence physique des installations de Perunovich – est ce qui, ultimement, relie le privé et le public, le personnel et le politique. En tant qu'artiste préoccupée par des enjeux de genre, d'identité, de déplacement et d'idéologie, Perunovich nous entraîne vers ces questions en s'offrant elle-même comme guide principale.

Perunovich construit également des installations dans lesquelles nous pouvons entrer physiquement et nous abandonner. Par exemple, dans *Open Ended* (2010-2013), les limites du corps, son imbrication continue dans les matrices du pouvoir, de la surveillance, de la répétition et de la soumission, sont mises en jeu par l'édification d'une structure en spirale, semblable à une cage, au centre de laquelle se trouve une vidéo qui montre l'artiste marchant dans la neige; ses pas redessinent la forme spiralée de la cage. Le geste répétitif par lequel elle nous fait signe d'entrer dans la cage reprend le mouvement de son propre corps en train de dessiner la spirale. Cet effet de dédoublement est important parce que nous sommes ainsi directement engagés dans la signification de l'œuvre. Nous reprenons conscience des limites de notre corps en étant piégés dans la structure métallique qui nous entoure; nous reprenons conscience aussi de notre incapacité d'aller au-delà des barrières imposées par les espaces, les institutions, les idéologies ou par les propres ratés du corps. La politique du mouvement, de la parole et de l'action ne concerne pas uniquement l'artiste; elle nous inclut tout aussi bien.

Dans la documentation de sa plus récente performance, *Unoccupied New York* (2013), nous voyons une personne de dos (nous soupçonnons qu'il s'agit de l'artiste) en train de porter un matelas. Le matelas blanc est en plein cœur de l'image, et nous voyons les pieds et doigts de l'artiste en ponctuer le pourtour. Elle traverse des ponts et marche au milieu de la rue, croisant gens, voitures et édifices. Dans le tourbillon urbain, le geste simple de l'artiste est hautement visible tout en passant étrangement inaperçu (c'est New York après tout). La marche obstinée de l'artiste signale son incapacité à trouver le repos, un refuge ou un chez-soi; l'exil et les frontières sont ses fidèles compagnons. Plusieurs des œuvres récentes de Perunovich se consacrent à la politique du mouvement, à la réminiscence et à la négociation du langage de l'exil; cette

performance-ci les aborde de manière particulièrement émouvante. La négociation inscrite dans la performance de l'artiste est à la fois une sorte de nostalgie pour son appartenance et une acceptation de sa dissipation. Je pense ici surtout à l'ex-Yougoslavie socialiste (où est née Perunovich) qui a été démembrée dans les années 1990. Le langage de la politique et celui de la culture, entre son chez-soi actuel (le Canada) et son ancien chez-soi (la Serbie en Yougoslavie), sont en état de tension, ce qui devient visible lorsqu'on la voit s'acharner à porter cet objet tiré du quotidien. La négociation des structures politiques, éthiques, culturelles et autres a lieu en nous faisant prendre conscience des pièges que ces structures imposent à nos identités. Comment nos corps se souviennent et comment nous résistons, concilions ou négocions – c'est ce que rend manifeste le travail de Perunovich.

Note : Je tiens à remercier Vessna Perunovich dont le travail magnifique m'a inspirée, ainsi que Lin Gibson pour son fin travail d'édition du présent texte.

Bojana Videkanic

Traduction : Colette Tougas

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. V.

2. Richard Dyer, « Entertainment and Utopia », dans *Only Entertainment*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 19.

3. *Ibid.*

OBORO

4001, rue Berri, local 301, Montréal (Qc) H2L 4H2 | www.oboro.net