

Musée d'art contemporain de Nîmes

## DOSSIER DE PRESSE

### JANA STERBAK

**Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes  
Exposition du 20 octobre 2006 au 7 janvier 2007**

Commissaire de l'exposition : Françoise Cohen

### Sommaire

Avant-Propos

Extraits de textes de catalogues d'expositions passées

Textes du catalogue de l'exposition de Carré d'Art

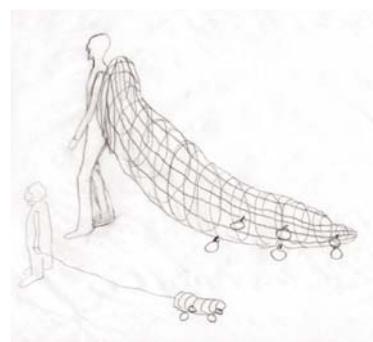
Biographie, expositions personnelles et collectives

Liste des œuvres exposées

Documents iconographiques

Informations pratiques

Expositions à venir



Contact presse : Delphine Verrières – Carré d'Art

Tél : 04 66 76 35 77 - Fax : 04 66 76 35 85 - E-mail : [communication@carreartmusee.com](mailto:communication@carreartmusee.com)



Depuis que, voici 25 000 ans, l'humanité est sous l'intensité du regard d'ivoire de la Dame de Brassempouy, la représentation en trois dimensions, communément appelée sculpture, ne cesse d'interroger les artistes. Notamment ceux de notre temps, qui veulent aller au-delà des minéraux et des métaux qui furent (peut-être trop) longtemps les matières premières exclusives.

Jana Sterbak, expérimente, et repousse très loin les limites jusqu'à user et, pourquoi pas, abuser, des matières périssables qui rendent éphémère ce qui sort de ses mains et de son intellect. Pourquoi l'œuvre, fût-elle sculptée, ne pourrait-elle pas être passagère et transgresser le temps. Imparti par qui ? Pour quoi ?

Par ses créations sur le thème du mythe de Sisyphe, Jana Sterbak concrétise sa réflexion fondamentale et lui offre une étape essentielle qui balise à la fois son cheminement personnel mais aussi l'Histoire, en perpétuelle structuration, de l'art.

Autre illustration de sa pensée : les sphères qui, si elles renvoient à l'organisation (aléatoire) des mondes, réfléchissent (à tous les sens du terme) cette mécanique céleste dont notamment Leibniz a dit les interrogations qu'elle suscite.

Expérimentant aussi la vidéo, la vision que l'artiste nous donne de notre environnement perçu à la hauteur des yeux de son chien, est non seulement inventive mais nous propose une géométrie sensible, et forte de questionnement. Et si j'étais l'autre ?

Pour tous, Jana Sterbak incarne également ces immenses horizons d'espoirs que la chute du honteux mur de Berlin a générés. Déjà, elle avait fui, avec les siens, les chars soviétiques, lamineurs de l'Homme. La jeune femme ne pouvait, dès lors, que reculer sans fin le champ des libertés.

Nîmes participe à l'élaboration de son échelle de Jacob.

Nous en sommes heureux et fiers.

**Jean-Paul Fournier**

Maire de Nîmes  
Président de Nîmes-Métropole  
Conseiller Général du Gard

**Daniel J. Valade**

Adjoint au Maire de Nîmes  
Délégué à la Culture  
Président de Carré d'Art



# EXTRAITS DE TEXTES

## CATALOGUES D'EXPOSITIONS PASSEES

KATHRYN WEIR, RESPONSABLE DU CINEMA, AUSTRALIAN CINEMATHEQUE, QUEENSLAND ART GALLERY, JUILLET 2004.

Jana Sterbak est née en 1955 à Prague, Tchécoslovaquie. Sa famille a émigré au Canada en 1968. Après avoir suivi les cours de la Vancouver School of Art (1973-1974) et de l'Université de British Columbia (1974-1975), elle reçoit le diplôme de Bachelor of Fine Arts en 1977 à la Concordia University de Montréal. Par la suite, elle séjourne à Toronto et New York, entreprenant un cycle de post-diplôme à l'Université de Toronto de 1980 à 1982.

Depuis sa première exposition de groupe en 1982 au Musée d'art contemporain de Montréal, le travail de Jana Sterbak a été exposé en exposition monographique, entre autres par le New Museum of Contemporary Art (1990), le Museum of Modern Art (1992), New York, le Museum of Contemporary Art, Chicago (1998), la Malmö Konsthall (2002), le Pavillon canadien de la Biennale de Venise (2003). Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions de groupe, notamment à la Dia Art Foundation (1988), la Biennale de Venise (1990), la Biennale d'Istanbul (1992, 1997), le Musée National d'Art Moderne, Paris (1994, 1995), la Tate Gallery (1995), la Biennale de Gwanju (1995), et le Walker Art Centre (1998, 2000). Ses œuvres sont présentes dans de grands musées tels : le Musée National d'Art Moderne, Paris, la National Gallery of Canada, Ottawa, le Musée d'Art Contemporain de Montréal, le Walker Art Centre, Minneapolis, le Museu d'Art Contemporani de Barcelone et la National Gallery of Australia, Canberra.

Le travail de Jana Sterbak se développe en sculpture, photographie, performance, vidéo et installations. Ces différents media sont utilisés par l'artiste pour exprimer ses perceptions sur le désir, la contrainte, le corps, la technologie et la création artistique. Dans les années 90, elle a créé un certain nombre de robes « sculpturales » qui ont été largement montrées et commentées. Démontant les contes de fée et puisant dans l'imaginaire de l'artiste nourri de Surréalisme tchèque, celles-ci incluent des crinolines motorisées, *Remote Control* (1989) et *Vanitas* (1987) réalisée en viande.

Ses vidéos des années 90 font souvent intervenir des sortes de prothèses, d'entraves ou de difficultés d'où ressortent l'humour noir et la contrainte. Les situations créées prennent souvent des dimensions allégoriques, par exemple dans *Déclaration* (1994) où un jeune homme peine dans la lecture de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 avec un bégaiement persistant.

*From Here to There*, 2003 a été filmé par un terrier Jack Russell qui était équipé d'un équipement médical vidéo dernier cri. C'est le regard curieux, sans repos de Stanley, que nous voyons multiplié et reconfiguré dans les six projections vidéos contiguës tandis qu'il gambade dans la neige et les buissons des rives du Saint-Laurent à Montréal. La caméra de ce chien « cyborg » brouille les limites entre l'humain et l'animal, la nature et la technologie. Mais l'installation est aussi une leçon de perception canine tour à tour intrigante, frivole, humoristique. C'est aussi un paysage panoramique, représenté dans le temps et le mouvement. Le long des rives du fleuve et au travers des plaines enneigées, un mouvement kaléidoscopique révèle les lignes de l'horizon puis les branchages nus de l'hiver. Dans une séquence d'intérieur on aperçoit *Les Chasseurs dans la neige* de Brueghel, l'une des premières représentations d'un paysage enneigé dans l'art européen.

La bande son qui accompagne l'installation combine les frottements, grattements et bruits émis par Stanley, y compris une séquence d'abolements nerveux contre un porc-épic avec l'enregistrement de 1955 des *Variations Goldberg* par Glenn Gould – qui reflète et amplifie le mouvement incessant du chien dans le contrepoint des images.

Le travail de Jana Sterbak est basé sur un engagement continu dans la science, la société, la littérature et la musique. Elle utilise la technologie pour repousser les limites physiques, et pour explorer le contrôle et la contrainte. Une photographie du début de sa carrière, *Generic Man* (1987), exprime beaucoup de ces intérêts dans l'image d'un homme dont la nuque porte un code barre. Evoquant les tonalités sombres, surréelles ou absurdes d'une grande partie de la littérature tchèque dans laquelle elle est plongée, l'artiste dit que « l'humour est nécessaire à la survie, et l'ironie à la communication<sup>1</sup> ». *From Here to There* est à la fois amusant, absurde et gai de ce point de vue. La pièce pose des questions quant à la perception et l'action humaine et artistique, les remplaçant, bien que temporairement, par un chien terrier technologiquement aidé.

---

<sup>1</sup> Jana Sterbak en conversation avec Milena Kalinowska, dans le catalogue de l'exposition *Jana Sterbak : States of Being*, National Gallery of Canada, Ottawa, 1991, p. 47.

AMADA CRUZ : STERBAK'S DILEMMA IN CATALOGUE DE L'EXPOSITION JANA STERBAK, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO, 1998.

[...] *Sisyphé* (1991) apparaît comme une autre performance absurde. Un large volume fait de tiges métalliques accompagne une vidéo où un homme se maintient précautionneusement en équilibre dans une structure similaire, au sein d'un mouvement perpétuel.

Dans le mythe grec de Sisyphe, un homme est condamné à pousser une pierre sur le haut d'une colline pour la voir retomber en bas avant même d'avoir atteint le sommet. Dans son étude sur Beckett, Hwa Soon Kim qualifie l'attente permanente des deux clochards de *En attendant Godot* de sisyphéenne dans sa futilité et sa répétition.<sup>2</sup> Les figures clownesques semblent accepter leur condition et son activité suspendue, de même que les performers de Sterbak. Kim suggère que c'est de cette acceptation que vient le pouvoir. Elle écrit que dans le Mythe de Sisyphe de Albert Camus : « à travers le mépris pour l'absurdité de sa tâche, le Sisyphe de Camus accepte sa condition et gouverne sa destinée.<sup>3</sup> » Sterbak semble impliquer que l'absurdité de la condition humaine est inévitable, et elle partage le scepticisme de Camus quand elle cite son protagoniste : « Ainsi cette science qui devait tout m'apprendre finit dans l'hypothèse, cette lucidité sombre dans la métaphore, cette incertitude se résout en œuvre d'art. Qu'avais-je besoin de tant d'efforts ?<sup>4</sup> »

[...] La tension entre la liberté et la contrainte est un thème récurrent dans le travail de Jana Sterbak et il augmente l'impact viscéral de ses armatures en forme de cage qui enveloppe le corps comme une protection tout en le gênant dans ses mouvements. Le corps est le point central du travail de Jana Sterbak. Et elle le montre comme le lieu de l'émotion et du sens. Dans *I Want you to Feel the Way I Do... (The Dress)* (1984-1985), l'abri est une robe encerclée par un fil incandescent. Sterbak met le texte qui accompagne la sculpture à la première personne si bien qu'il semble être dirigé à l'attention du regardeur. Celle qui parle semble s'adresser à un amant et la désintégration d'un épisode amoureux transpire dans ses mots. Elle commence par se plaindre « ma peau gratte contre ma chair de l'intérieur... », et veut initialement « se glisser sous ta peau ». Dans le second paragraphe, sa voix change et elle annonce : « Je ne vais pas vivre avec moi-même dans ton corps ». La voix défie – c'est une déclaration de liberté de la part de quelqu'un qui a outrepassé les limites de l'esprit et du corps. Dans cette œuvre, Sterbak dépeint le corps comme perméable et dangereux. Le fil porté au rouge brûle avec la ferveur de la passion et de la colère ; elle représente à la fois une attraction et une menace pour tous ceux qui s'approche trop près. Dans une œuvre proche, *Hot Crown* (1998), une couronne métallique se met à rougeoier et irradier dès que le regardeur approche. [...]

---

<sup>2</sup> Hwa Soon Kim, *The Counterpoint of Hope, Obsession, and Desire for Death in Five Plays by Samuel Beckett*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 1996, p. 13.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Sterbak fait référence à Camus dans le catalogue de l'exposition *Velleitas* au Musée d'art moderne de Saint-Etienne et Fundacio Antoni Tapies, Barcelone, 1995, p. 76.

INTERVIEW DE JANA STERBAK PAR BERA NORDAL IN CATALOGUE DE L'EXPOSITION JANA STERBAK, HAUS DER KUNST, MUNICH, 2002.

[...]

Bera Nordal : En dépit de l'aspect conceptuel de vos œuvres, celles-ci ont une forte présence physique dans l'espace bien que vous travaillez dans des techniques aussi variées que la sculpture, les installations, les films, la vidéo, la performance et même d'autres matériaux.

Jana Sterbak : A l'école, j'ai étudié l'histoire de l'art et la peinture. Comme je n'avais reçu aucune formation en sculpture, j'ai été obligée d'apprendre par moi-même. La peinture ne suffisait pas parce que trop liée à la sphère artistique. Je souhaitais produire des objets qui puissent partager le même espace que les objets ordinaires dans des contextes quotidiens, des objets qui puissent faire réagir des personnes non formées à l'art, des personnes hors de notre discipline ou des personnes venant d'autres cultures. Les pièces devaient pouvoir être confondues, même temporairement, avec des objets d'usage au lieu d'être reléguées et être rendues ainsi assez impuissantes, auto-référentielles et facile à oublier de même que l'on ignore le rêve pendant la journée.

B N : Vous dites donc que vous ne parlez pas de l'espace mais plutôt de la présence conceptuelle des œuvres elles-mêmes dans l'espace ?

JS : Beaucoup de pièces seraient plus fortes dans un contexte quotidien. La provocation est moins forte dans l'espace du musée ou de la galerie. Il y a d'autres contraintes. Les gens doivent pouvoir toucher certaines des œuvres et en tenir d'autres pour sentir leur poids. Ils ne le peuvent pas à cause des règles dans les musées. (Je suis bien sûr contente que beaucoup de mes œuvres soient dans des collections publiques). Mais je ne fais pas des choses pour qu'elles soient mises dans les musées : je fais des pièces pour moi et pour mes amis. Elles sont montrées et plus tard vendues. Travailler ainsi est ma façon d'être, d'être en contact avec la production d'une réalité physique que je ne pourrais pas atteindre par l'histoire de l'art.

B N : Comme vos œuvres sont reconnaissables les gens n'ont pas vraiment à connaître le discours artistique pour comprendre ce que vous dites. Le porteur de pierre, *Sisyphus sport*, par exemple, montre cela. On ressent son fardeau parce que nous associons tous la pierre au poids. Cependant, si vous connaissez aussi le titre, cela vous donne accès à un autre sens, une autre association, une nouvelle strate de références. Il y a aussi certaines idées et formes comme le pain, l'œuf, la couronne, le feu, l'oreiller, les chaises, les lits, la pierre, les boules qui réapparaissent dans vos œuvres et automatiquement intègrent d'autres associations et d'autres significations symboliques.

JS : Ce ne sont pas des formes abstraites et leurs significations sont connues. Je choisis des objets types dans cette liste pour leur pouvoir de résonance, leurs références et les associations qu'ils génèrent. Par exemple le pain ou le cercueil... Ce ne sont pas seulement des objets fonctionnels mais aussi symboliques, intemporels dans leur pertinence. Utiliser ces formes comme porteuses d'idées signifie qu'une partie de mon travail est fait. Cela permet aussi de donner un accès initial à des gens qui n'ont pas l'habitude, ou n'ont pas un grand intérêt, de l'art. Par exemple, le cercueil en verre, *Inside*, parle entre autres de l'idée d'un moi multiple. Vous n'avez toutefois pas besoin de souscrire à cette lecture-là pour retirer quelque chose de la pièce. Le cercueil en miroir à l'intérieur de celui plus grand en verre reflète l'image des regardeurs, mais jamais entièrement, seulement des fragments de personnes peuvent être vus. Pour voir votre visage, vous devez vous placer à la tête et vous penchez comme si vous saluiez. Bien sûr, je ne pense pas à tout ceci avant, certaines choses viennent de la réalisation dans l'atelier.

BN : Dites m'en plus sur votre récent projet de chaises en verre.

JS : La chaise en verre, une autre forme évidente, vient des essais réalisés au CIRVA à Marseille, un programme artistique centré sur le verre où l'on m'a invité à la suite des autres pièces que j'avais réalisées en verre, *Trichotilomania* et *Perspiration : Olfactory Portrait* de même que *Inside*. Je n'ai pas un intérêt exclusif pour le verre ou pour tout autre matériau. Il faut qu'il y ait toujours une bonne raison pour utiliser un matériau et cette raison est dictée par la logique interne de la pièce. Que les chaises soient faites en glace répond aux propriétés de la glace et du verre en relation l'un avec l'autre et en relation avec l'usage ordinaire d'une chaise. *Narcisse* est constituée d'une chaise de verre et d'une chaise en glace, comme si toutes deux se regardaient. Avant que la fonte ne soit évidente, beaucoup de spectateurs pensent que la chaise en glace est en verre et vice versa. La deuxième œuvre, un groupe de 10 à 16 chaises en glace, selon l'espace disponible, a pour titre *Dissolution (Auditorium)*. Une sorte de renversement s'opère dans le temps, quand les chaises commencent à fondre et tombent au sol dans un grand et bruyant craquement. Au lieu d'être la partie inerte qu'on oublie de l'auditorium, un simple support pour les spectateurs, les chaises deviennent vivantes et jouent devant les regardeurs qui occupent la place normalement réservée à l'action. C'est ma seule performance avec des objets seuls.

AVANT-PROPOS PAR FRANÇOIS BARRE IN CATALOGUE DE L'EXPOSITION *HORS LIMITES*, CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS, 1995.

L'exposition « Hors limites. L'art et la vie. 1952-1994 » décrit l'aventure des artistes qui, après la guerre, recherchent de nouvelles formes de liberté en art, parfois au-delà des conventions esthétiques du moment ou des normes sociales qui régissent les comportements. Mettre en conjonction « l'art et la vie » signifie pour eux que soit trouvée dans les ressources de la personnalité, dans l'exercice des passions ou des pulsions, dans les beautés anonymes que la réalité nous présente à chaque instant la matière d'expériences aptes à transformer ceux qui s'y livrent. Ils ont en commun la volonté de dépasser la contemplation du chef-d'œuvre ou de l'objet, jusque-là proposée comme fin exclusive à l'activité artistique, et d'y substituer des actions, des formes durables ou éphémères susceptibles d'explorer de nouveaux états de conscience.

Cet élan a ceci de singulier qu'il traverse et rassemble de nombreuses disciplines. Peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, cinéastes s'y associent, transgressant ainsi les frontières des genres. Les plus importants artistes de l'après-guerre y participent : Cage, Klein, Rauschenberg, Kaprow, Warhol, Tinguely, La Monte Young, Spoerri, Beuys, Boltansky, Nauman, Burden, Laurie Anderson, pour ne citer que les plus connus. Mais, curieusement, malgré cette liste impressionnante de créateurs qui devrait pousser à considérer avec le plus grand sérieux l'« autre face de l'art », cette tendance, en dépit de sa richesse, à cause peut-être de son insolence, n'est pas prise en compte dans l'histoire de l'art récente.

Or, plusieurs raisons justifient que cette exposition soit présentée au Centre Pompidou plutôt qu'ailleurs : la vocation pluridisciplinaire, qui correspond à la volonté exprimée par ces artistes de travailler simultanément dans tous les champs de la création ; l'utopie de transformation, qu'ils mirent en œuvre pour changer notre vision de l'art et du monde, et qui, présidant à la naissance du Centre, demeure aujourd'hui l'horizon de sa mission ; enfin, certainement, l'audace, c'est-à-dire l'audace des inventeurs du Centre, politiques, conservateurs ou architectes, qui transgressèrent d'emblée les habitudes muséographiques et d'esthétiques architecturales, pour créer un monument libéré de la solennité des musées, plus proche de la vie de chacun.

Mais c'est surtout le fait, peu relevé jusqu'à présent, du rôle essentiel – et méconnu – que la France a su jouer dans cet épisode si important de l'histoire de l'art, car ce pays, auquel on a tant reproché de laisser la flamme s'affaiblir au moment du déclin de l'Ecole de Paris, a néanmoins posé tous les jalons d'une ère nouvelle et déterminante. En effet, si l'on voit à ce même moment l'Amérique inventer une culture, il demeure cependant que le rôle du lettrisme, du situationnisme, des Nouveaux Réalistes – autour de l'énergie inlassable de Pierre Restany et de la figure charismatique d'Yves Klein – , l'activité de Jean-Jacques Lebel, qui introduit en France le happening ou la beat generation, la présence constante à Paris d'artistes comme Vostell, Brecht, Kudô, Fahlström, Gysin et Burroughs, la portée des activités de Fluxus autour de Ben, et la poésie continue de Filliou furent des épisodes majeurs de cette aventure hors limites.

Aujourd'hui, tandis que de jeunes artistes internationaux comme West, Hybert, Barney, Ping ou Sterbak revitalisent ces modes d'expression transgressifs, il était de notre tâche de tenter de poser quelques jalons de cette histoire. Certes, ce ne peut être qu'une première esquisse, tant la matière est abondante, mais il importait que le Centre Georges-Pompidou effectuât cette démarche. Cette exposition n'est évidemment pas isolée dans la politique du centre puisque, en moins d'un an, auront été présentées les monographies de Kurt Schwitters, d'Antonin Artaud, de Joseph Beuys et de Bob Morris – ensemble qui nous permet de décrire les sources et les développements de cette recherche d'un champ élargi de l'art.

# CATALOGUE DE L'EXPOSITION DE CARRE D'ART

A l'occasion de cette exposition, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes publie un ouvrage monographique bilingue français-anglais en co-édition avec Actes Sud.

## JANA STERBAK

120 pages

environ 60 documents iconographiques imprimés en couleur

Format 20 x 26 cm. Ouvrage broché. 35 €

### FRANÇOISE COHEN, SEUL, UN HEROS PEUT-ETRE...

De tous temps, l'art a conté des histoires de héros, une coïncidence qui tend à s'effacer au XIXe siècle avec l'arrivée sur le devant de la scène du paysage et du réalisme mais résiste dans la constitution même du statut de l'artiste. Le récit de sa vie n'est-il pas celui d'une geste héroïque où l'artiste, de la vocation de l'enfance et ses anecdotes jusque la généalogie des grandes œuvres, apparaît comme un être tout à la fois supérieur et exemplaire ? Par sa biographie même, Jana Sterbak, née en 1955 à Prague à l'Est et émigrée à 13 ans avec ses parents au Canada, participe d'une certaine façon « naturellement » de cette vision d'une histoire « mythique », un moment où l'Histoire comme simple succession d'événements se dépasse pour accéder au temps arrêté du mythe.

Dans l'Entre Deux Guerres, à la suite de la Première Guerre mondiale vécue comme une bataille de Titans et à coup sûr comme le point de départ d'une ère nouvelle, le mythe fait retour dans la vie intellectuelle comme outil de connaissance. Dès 1913, dans *Totem et tabou*, Freud relie le trouble psychotique au mythe. La constitution de l'ethnographie comme science met au même niveau l'observation des pratiques quotidiennes et la collecte des croyances et des mythes. Dès 1938, Roger Caillois ne définissait-il pas le mythe comme un système de représentation ? Encore en 1954, Roland Barthes intitule *Mythologies* sa lecture du quotidien : « ... le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée : c'est un mode de signification, c'est une forme.<sup>1</sup> » Ne serait-ce qu'en tant que construction formelle, mythe et œuvre plastique auraient donc à voir *immédiatement*.

A la fin des années soixante-dix, se développent dans la sphère nord américaine, particulièrement autour d'artistes femmes, des œuvres travaillant sur le stéréotype et l'appropriation d'images et de textes venant des medias, du cinéma et de la culture populaire. En 1980, dans ses deux articles *The Allegorical Impulse : Toward a Theory of postmodernism*<sup>2</sup>, Craig Owens cite Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, mais aussi Richard Prince ou Robert Longo pour définir un retour de l'allégorie comme figure de représentation. La concordance chronologique avec le travail de Jana Sterbak est réelle. Ses premières œuvres répertoriées datent de 1979. N'est-on pas fondé à interroger un certain parallélisme entre ce retour de l'allégorie et la fonction du mythe tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Jana Sterbak ? De toutes les œuvres, *Sisyphé* est celle qui fait le plus clairement référence au mythe. En fait un déplacement s'opère toujours. *Sisyphé* ne pousse pas sa pierre : il la porte (*Sisyphus Sport*, 1997), ou se balance dans une sorte de cage dont le lest le fait toujours revenir à son point de départ (*Sisyphé II et III*, 1991). Mais il est impossible de voir ce Sisyphé-là sans avoir conscience de la lecture qu'a donné Camus du mythe antique. L'œuvre s'établit comme seconde par rapport à la lettre pour une artiste qui revendique la lecture comme une source primordiale de l'œuvre.

Au sortir de la guerre, de Rothko à Clyfford Still ou Pollock, le petit groupe des *myth makers* américains explorent les possibilités d'une nouvelle abstraction tout en se penchant sur les mythes et les systèmes de représentation des Indiens. Une grande partie du discours moderniste se fonde sur le transfert vers l'œuvre elle-même de l'héroïsme porté jusque là par la représentation figurée. L'œuvre comme simple signe abstrait est conçue comme véhicule du tragique de la vie. Ainsi Barnett Newman peut-il avec évidence proposer une équivalence entre le signe formel du *zip* et la verticalité de la personne humaine, transformant l'argument formel de l'œuvre, le rapport de la forme au fond, en une incarnation à connotation humaniste et religieuse. En 1965, encore, Don Judd, quand il définit ses objets spécifiques, insiste sur l'isolement agressif d'une forme abstraite que l'on peut appréhender globalement et qui, dominant l'espace environnant, est maîtresse de la perception qu'a d'elle le spectateur. Par cette intensité, et quel que soit son degré d'abstraction, la forme assume un positionnement exemplaire et héroïque qui fait d'elle un succédané de la présence physique de l'artiste.

Mettant en avant une exemplarité, les œuvres de Jana Sterbak s'inscrivent dans la tradition de l'œuvre d'art comme enseignement par l'image ou plus récemment comme outil cognitif, mais au contraire du système de représentation classique, le corps est seulement l'indice d'une situation. Les pièces se fondent sur une exemplarité froide, qui tient plus du protocole scientifique que de la fiction. La création artistique y apparaît au sens fort comme un domaine d'expérimentation, pas seulement en terme de créativité plastique, mais surtout comme un espace nu de laboratoire : les tables chromées utilisées pour la présentation de pièces comme *Catacombe*, 1992 ou comme *Trichotilomania*, 1993 renvoient à la table d'opération ou la paillasse de laboratoire. De nombreuses pièces, *Remote Control I et II*, 1991 ou le projet de *Chaise autonome*, 1991 font appel à la cybernétique. L'utilisation de la commande à distance peut se transformer en empêchement du libre arbitre. Une fois hissées dans leurs crinolines, les danseuses ne peuvent en descendre seules. Elles peuvent se mouvoir d'elles-mêmes mais sont soumises si elles ont confié la télécommande. Chez Jana Sterbak, le mouvement est plus souvent de l'ordre de la compulsion que de l'intention. Les « acteurs » de *Proto-Condition*, 1994 et de *Condition*, 1995 tournent sans fin, tirant une sorte de cage grillagée. L'homme de *Sisyph* est rigoureusement en incapacité de déterminer une direction vers laquelle tendre et donc de construire son mouvement sur une intention. Les dernières vidéos *From Here to There*, 2001-2003 et *Waiting for High Waters*, 2005, dans la délégation qui est faite à un jeune chien de porter la caméra, présenteraient une version joyeuse mais tout aussi implacable de l'action puisque dans ce cas c'est l'instinct animal opaque à toute rationalité qui cause le mouvement.

Ce qui nous éloigne de la simple observation scientifique est la vulnérabilité exprimée dans ces situations et le danger réel contenu dans les pièces qui, pour certaines, fonctionnent avec du courant à haute tension. Il y a dans l'attrance vers ces dispositifs, une sorte de défi lancé à la sagesse commune : il ne faut pas jouer avec le feu. Mais il est dans la nature même de *l'Artiste comme combustible* d'en accepter la gageure. L'effort, le danger, la contrainte, la difficulté à entrer en contact figurent parmi les paradigmes dominants de l'œuvre de Sterbak. Dans les années 30, c'est aussi au cœur de l'intérêt renouvelé pour les mythes que se forment des ensembles conceptuels tels que *La Littérature et le mal* de Georges Bataille ou le *Théâtre de la cruauté* de Antonin Artaud, posant les bases de lectures de l'art validées par la projection dans le temps primitif, la violence et le sexe. La cruauté est un concept qui n'est pas sans rapport avec la tension nue et la contrainte présentes dans les protocoles de nombreuses œuvres de Jana Sterbak. L'une de ses œuvres la plus célèbre, la robe de chair apparaît comme une sorte de torture. Robe de viande pour anorexique, elle habille quelqu'un qui ne supporte pas de manger, en lieu et place de la chair qui justement est refusée.

A l'opposé de tout un art de travestissement où l'artiste se couvre d'emblèmes, voire d'oripeaux, où la situation aussi réelle soit-elle, est jouée (Cindy Sherman, Jeff Wall), l'art de Jana Sterbak est un art de la vérité, de l'homme nu confronté à sa condition, en dehors de toute référence sociale, de toute psychologie. Jana Sterbak s'attache au corps le plus nu, dans ses besoins premiers, manger, se déplacer. En ce sens, elle se fait l'écho de l'intérêt marqué des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle pour l'élémentaire, le principe...

Quel qu'en soit le support, y compris la photographie ou la vidéo, l'œuvre de Jana Sterbak ne saurait fonctionner au seul niveau de l'image et de la forme. En elle se joue quelque chose du réel de la performance. Les *Film Stills* de Cindy Sherman, les *Jokes* de Richard Prince existent comme série et répondent à un titre générique. Jana Sterbak aspire à un statut plus définitif de l'œuvre, plus individuel, plus exemplaire. Elle ne se contente pas de mettre en place une situation signifiante, mais active un paroxysme où se joue réellement la tension des extrêmes. Ce qui attire Jana Sterbak vers le mythe, ce n'est sans doute pas seulement le récit qui lui est inhérent mais l'ambiance de « catastrophe » qui en accompagne souvent le déroulement. Ainsi dans *Psi a slecna* : les chiens rôdent autour de la cantatrice vêtue d'une longue robe de satin blanc. La violence brute des aboiements des chiens s'oppose à l'une des formes d'élocution humaine les plus sophistiquées, le chant d'opéra. L'espace de l'œuvre est une scène, le lieu où se joue cette tension, une sorte de piste comme celle dont Deleuze détecte l'existence dans de nombreux tableaux de Bacon. Cet espace a à voir avec l'espace abstrait du minimalisme – aucune des œuvres ne se fonde sur une fiction même jouée et la question d'une théâtralité se pose en terme d'acte réel ici et maintenant – mais au contraire du minimalisme, la forme abstraite seule ne peut y suffire. Chez Jana Sterbak, l'objet est une sculpture « maigre », à l'image des dessins qui en précèdent la réalisation. Mais cette maigreur, loin d'être une faiblesse, est obtenue par un processus de condensation, concentration tel que celui décrit dans la phrase qui accompagne *Golem* : « Je me rétracte, depuis la périphérie de mon corps vers l'intérieur. Je condense mes organes vitaux : ils ne seront bientôt plus qu'un fil mince placé au centre. » La ligne, la grille, le grillage, la chrysalide sont des référents essentiels à l'œuvre.

La lecture psychanalytique comme l'observation des mythes ont fait émergé le concept de « scène primitive ». Celle-ci n'est fondatrice qu'en tant qu'elle est originaire et induit un tiers témoin, générant autant d'intériorité que d'exclusion, de désir que de répulsion. La scène est un espace isolé où se donne à voir ce qui ne devrait pas être vu. Pour être donné immédiatement, l'espace de nombreuses œuvres n'en intègre pas moins la notion de limite. C'est particulièrement évident dans *Psi a slecna*, où la cantatrice est entourée d'une barrière. Les crinolines même mobiles de *Remote Control* délimitent un espace bien particulier. Le plus souvent, rien ne vient s'opposer à la continuité de

l'espace ouvert mais simultanément, la chaleur de la pièce, la peur de l'électricité matérialise une limite implicite. Dès 1987, le projet de *House of Pain : A relationship* est conçu et présenté comme un espace de démonstration sans barrière où tous sont incités à entrer. En fait, comme dans les livres de chevalerie, le parcours apparaît comme une suite d'épreuves. La scène de Jana Sterbak intègre la fluidité et la fragmentation de l'espace contemporain surveillé par les caméras. Aucune contrainte ne se voit et pourtant celle-ci, terriblement présente, est le sens même du dispositif.

La contrainte, c'est aussi le temps annoncé, *pré-dit* d'une action qui, une fois commencée, va inéluctablement vers sa fin. Situé dans l'espace abstrait, le corps ou ce qui le signifie, des vêtements, des objets, est *par la force des choses* engagé. Les chaises de *Dissolution* sont une métaphore de la société humaine et la pièce n'est pas sans trouver quelque analogie avec les dispositifs créés par Vanessa Beecroft où des assemblées de mannequins toutes habillées de même se tiennent face au spectateur. Au fur et à mesure que fond la glace des sièges et des dossiers, *Dissolution* renvoie à l'entropie très lente à l'œuvre dans la vie de chacun comme dans les structures sociales ou naturelles. *Déclaration*, 1993, est l'enregistrement d'une prouesse héroïque mais témoigne d'une présence abîmée. Au moment où un homme bègue commence à l'envers la lecture de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, texte fondateur de la société moderne, il est évident que cette prestation chaotique basée au sens propre sur un accès inégal à la parole, efface, au fur et à mesure que le texte se déroule, l'universalité des principes proférés.

Si de nombreuses performances fondées sur la répétition sans sens d'une action (*Sisyphé, Condition*), suscite un réflexe d'identification (nous sommes typiquement dans la généralisation à la troisième personne), d'autres œuvres accentuent la tension en mettant en scène l'adresse, le plus souvent négative, faite à une deuxième personne. Dans *Corona Laurea (Noli me tangere)*, 1983–1984, l'artiste détourne la parole christique. *Seduction Couch*, composée d'une méridienne en métal et d'un générateur électrique propose un protocole qui, pour le spectateur, est presque une provocation à passer outre et s'asseoir. Craig Owens<sup>3</sup> cite le passage de la troisième à la deuxième personne comme l'une des caractéristiques de l'allégorie post-moderne. Celle-ci marque entre autres l'affirmation de l'œuvre dans un espace public tel que s'en sont emparés Jenny Holzer ou Barbara Kruger face au minimalisme « mâle » plutôt fondé sur l'autorité de la forme et du matériau. Le message dans leur travail s'adresse au public sous la forme volontairement réduite du message lumineux ou du slogan. De même chez Jana Sterbak, certains titres – par exemple *I Want you To Feel The Way I Do... (The Dress)* – induisent une adresse directe à un spectateur, personnage abstrait, unique, qui prolonge à l'époque contemporaine le dispositif de la perspective, tout en le déjouant. Au lieu du dispositif de retrait habituel – dans le schéma classique, seule la distance permet aux rayons de se rassembler sur la rétine du spectateur – l'œuvre se projette vers et inclut le spectateur. Dans *I Want you To Feel The Way I Do... (The Dress)*, 1985–1986 et *Hot Crown*, c'est la présence du visiteur qui fait débiter le cycle de rougeoiement du fil de métal ou de la couronne de cuivre, comme dans une parade amoureuse organisée autour de stimuli toujours identiques, où deux présences se répondent.

Dans les dernières œuvres, le champ s'ouvre. La dualité est transférée des personnes aux espaces, opposant espace intérieur et espace extérieur. *Faradayurt*, 2001 renvoie implicitement à l'expérience de la cage de Faraday qui permet d'isoler dans un espace clos un champ électromagnétique spécifique. Le titre fait aussi référence à l'habitat des nomades de l'Asie centrale. *Faradayurt* est une tente constituée d'un fin tissu cuivré qui, opaque de l'extérieur, permettrait toutefois à celui qui se tiendrait à l'intérieur de voir dehors par transparence. Cette présence intérieure n'existe toutefois que virtuellement puisque la tente ne comporte aucune ouverture. De même, le *Planetarium*, 2000–2002 réalisé en verre au Cirva transfère l'image du monde clos à l'échelle de l'univers et propose dans la diversité de ses couleurs et de ses matières un ensemble d'individualités également opaques et irréductibles l'une à l'autre, construisant une figure de l'incommunicabilité. Ambivalente comme beaucoup de pièces de Jana Sterbak, le *Planetarium* renvoie tant au confinement confortable du monde géocentré du Moyen-Âge qu'à l'angoisse pascalienne de l'espace.

Les vidéos récentes *From Here to There* filmée au Canada et *Waiting for High Water* à Venise sont les premières œuvres à recourir au paysage. Mais s'agit-il réellement de paysage ou seulement de l'étendue nécessaire au déroulement d'une expérience sensorielle, d'un point à l'autre ? Dans ces deux vidéos, le filmage a été délégué au chien de l'artiste qui porte une petite caméra numérique. Les dispositifs panoramiques – six écrans accolés pour *From Here to There* et trois écrans pour *Waiting for High Water* – proposent un éclatement de la bulle des individualités dressées l'une contre l'autre en un espace ouvert dont les ruptures et les angles ne sont pas sans rappeler la fragmentation cubiste. Dans ces deux installations, l'image n'est plus la simple transcription du regard. Elle fait la synthèse des perceptions enregistrées par les yeux, l'odorat, l'ouïe, le mouvement et répond aux codes de l'instinct animal. La rapidité, le caractère haché, les angles inhabituels poussent la maîtrise de la prise de vue vers une *non maîtrise* aléatoire, savamment amplifiée par l'addition côte à côte de plusieurs images. La bande son, pour l'une les *Variations Goldberg* jouées par Glenn Gould, pour l'autre un morceau de clavecin créé par Alex Weinmann et arrangé par Denis Labelle illustre ce travail de l'ornement et du rythme différent à chaque variation qui témoigne

d'une liberté contenue dans une forme dont les codes s'établissent en musique avec Bach. Bien sûr, les images ont été longuement sélectionnées et mises en forme au cours d'un travail de montage de plus de 100 heures et leur rythme déroutant est bien celui désiré par l'artiste. Leur étrangeté est d'autant plus forte que les pièces, dans leurs dispositifs panoramiques, ne requièrent pas du spectateur d'autre positionnement que traditionnel face à cette profusion de l'image. Mais ce que propose une fois de plus Jana Sterbak, de façon légèrement décalée et perverse, est une interrogation des limites. Emporté par une musique divine, le spectateur est invité à se délecter d'images à la beauté réelle sans toutefois pouvoir complètement oublier que, finalement, le regard de l'animal peut bien équivaloir l'un des sommets de l'art de tous les temps. Mais oui, vraiment ! L'homme est un loup pour l'homme. Le chien est le meilleur ami de l'homme, à moins que l'homme lui-même ne soit un chien.

1. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, collection Points, 1957, p. 193.

2. Craig Owens, *The Allegorical Impulse : Toward a Theory of postmodernism*, in *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

3. Op. cit. p. 75.

### JEAN DE LOISY, *IMPETUS*

En prologue au catalogue du musée de Malmö où Jana Sterbak avait une rétrospective, figure un passage du roman d'Italo Calvino : *Monsieur Palomar*. L'écrivain s'y émeut de ce que personne n'observe la lune l'après-midi dans l'intensité d'un ciel bleu quand la qualité quasi-matérielle de sa profondeur s'oppose à la fragilité infinie de l'astre presque dissout par la lumière.

Au delà de la beauté poétique du texte, ici seulement paraphrasé, son choix par l'artiste révèle une constante de sa démarche, constante si répartie dans ses travaux qu'elle peut les caractériser et en souligner une particularité fondamentale : une œuvre structurée par l'immatériel. C'est-à-dire construite par et pour incarner des processus imperceptibles, actifs en nous ou autour de nous. Leur nature peut-être physique, psychologique ou métaphysique, mais très souvent, ses installations ou films mettent en scène une sensation ou un phénomène dont l'invisibilité devrait s'opposer à toute représentation alors qu'il paraît être, a contrario, l'objectif obstiné de Jana Sterbak que de les faire surgir comme une évidence avec les moyens techniques les moins adaptés.

En effet, comment dire physiquement, avec un langage visuel, les ondes qui sans cesse nous traversent, les odeurs qui guident un animal dans les ruelles de Venise ; comment montrer la pensée que s'échangent deux visages, la grâce qui se pose sur celui qui n'en demandait pas tant du divin, l'éclair qui ponctue l'attirance des amoureux, ou le temps qui si lentement nous ruine. Comment suggérer une légère odeur de transpiration, ou la gêne ou la pudeur, comment rapprocher la perfection d'une perle et les cratères de la lune. C'est à l'impossible expression de cet « inframince » comparé par Duchamp au bruit ou à la musique que fait un pantalon de velours côtelé ou au creux dans le papier, entre le recto et le verso d'une feuille, que parvient Jana Sterbak dans nombre de ses œuvres. D'autres sujets ou préoccupations construisent son travail, mais cet aspect paraît suffisamment caractéristique pour qu'il soit tentant d'en explorer les significations et de suggérer quelques corrélations dans l'histoire de l'art.

Parmi les nombreuses techniques ou matériaux utilisés par l'artiste, l'un d'entre eux revient sous diverses formes à plusieurs reprises, c'est l'électricité. L'électricité dans l'art moderne comme dans la physique a commencé sa carrière entre science et magie, entre technique appliquée et attraction spectaculaire. Du fluide animal de Messmer à l'enthousiasme des futuristes qui utilisaient chacun des pseudonymes comme « dinamo-Correnti », « Volt » ou « l'elettrocutore » liés à l'électricité pour signer leurs articles ou Marinetti qui en fit l'apologie : « *la sublime Electricité, unique et divine mère de l'Humanité Future, l'Electricité au torse luisant d'argent vif, l'Electricité aux mille bras fulgurants et violets* ». L'électricité est une déesse fascinante dont l'icône moderne est fixée à jamais dans la fameuse scène de la mise en circuit de la femme robot du *Metropolis* de Fritz Lang.

Le mariage de l'électricité et du dadaïsme s'effectua surtout sous les auspices de Picabia qui publia en couverture du numéro 6 de la revue *391* une ampoule électrique intitulée *Américaine*. Seuls les mots « flirt » et « divorce » laissaient affleurer en reflet une connotation sentimentale. Picabia encore, publia en 1915 le « *portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* » figurée en bougie de moteur évoquant l'étincelle amoureuse qui suffirait à créer l'explosion mettant en branle la machine désirante.

Dans ces œuvres, Picabia souligne l'ambiguïté de la relation masculine à la femme, attirante et dangereuse tout à la fois, exactement comme l'électricité. Cette rhétorique devint un lieu commun du surréalisme. Mais cette énergie qui apparaît dans « *Explosante Fixe* » comme dans les champs magnétiques fait allusion à des puissances, à des perturbations mentales, des orages intérieurs, plus qu'à des phénomènes physiques ou météorologiques. La recherche des surréalistes et d'André Breton en particulier est celle du point d'incandescence, l'intensité désirée c'est le coup de foudre.

Une des occurrences les plus spectaculaires de ce phénomène, bien loin du surréalisme cependant, est atteinte par Jana Sterbak dans l'œuvre *I Want you to Feel the Way I Do... (The Dress) [Je veux que tu éprouves ce que je ressens...(la robe)]*. Le titre exprime nettement l'intention psychologique de la sculpture, c'est-à-dire la transmission de la sensation ou du sentiment, mais il faut voir l'œuvre pour être saisi par l'inquiétude face à cette terrible silhouette. En elle se conjuguent, l'inconfort du vêtement, les connotations morbides du grillage, sorte de squelette industriel, la possessivité de l'attitude, la dimension liturgique des bras écartés, les fils électriques qui traînent derrière le personnage comme des serpents, l'autorité de la robe à la fois emblème de séductrice et habit magique du prêtre, du chaman ou de la sorcière et surtout la brûlante menace du filament, non isolé, qui s'enroule comme un lierre, comme une aura, comme une colère autour du tronc. La puissance destructrice, l'énergie, voire la rage amoureuse, la menace, le désir affolé, tout concourt à littéralement magnétiser le regardeur par l'extraordinaire accumulation de stimuli émotionnels pourtant, écrits avec une grande économie de vocabulaire. Une femme semblable existe dans les mythes anciens et Médée, de laquelle s'inspira Jana Sterbak, porte en effet en elle, la magie électrique : à la fois la mort et la lumière.

Le lien du regardeur avec l'œuvre *I can hear you think (dedicated to Stephen Hawking)*, se construit très différemment. Ici, la tragédie ne s'exprime pas par l'apparition dramaturgique d'une déesse mais au contraire par une modestie d'apparence, par l'intime de deux visages concentrés dans l'attention qu'ils se portent. Comme chût du ciel, deux têtes à peine ébauchées, êtres incomplets, visages sans corps gisent à terre. On pense à ces photos récurrentes de la fin des années trente celles de Wols ou de Janet ou une poupée délaissée traîne sur le pavé, image du Très Bas, de l'humanité déchue, de la créature abandonnée de Dieu qui est laissée au sol comme un crachat. On y reconnaît l'influence de Bataille, c'est-à-dire le contraire dans ce contexte des images héroïques à la Arno Breker qui inondaient l'art néoclassique de l'époque. Mais si l'œuvre de Jana Sterbak contient cette expression poignante, l'échange qui se construit entre ces deux visages – un peu de pensée – les élève vers des mondes spirituels qui les sauvent de leur situation. Réalisées en fer forgé, les deux têtes apparemment peu élaborées sont en fait très précisément réalisées. Homoncules certes, qui évoquent peut-être la créature incomplète du Golem, mais aux traits expressifs et soulignés par endroits d'une patine claire qui permet de lire la douleur de l'un, exprimée par le rictus brisé de la bouche en particulier et de noter les yeux fermés de l'autre alors que le premier a un œil ouvert. On comprend le caractère symbolique et très déterminé de ces signes et, leur sens est éclairé par la dédicace de l'œuvre au grand astrophysicien Stephen Hawking, à la fois esprit capable de maîtriser les enjeux de la physique expérimentale et corps recroquevillé, atteint d'une fatale maladie dégénérante qui l'oblige à communiquer à l'aide d'un *joy-stick*. Une des têtes, celle que l'on est tenté d'identifier au savant, est ceinte d'une couronne dorée. En fait, un fil de cuivre ou de laiton enroulé autour du crâne. Une bobine qui, électriée devient un électro-aimant. Cette couronne, sujet fréquent dans l'œuvre de Sterbak, est à la fois le symbole de la souveraineté de la pensée comme dans les représentations d'Apollon et la couronne d'épine posée sur le front de l'Homme de douleur. Chacun des éléments devient riche de significations simultanées et l'attraction entre les deux figures sous l'effet de l'aimant, manifeste lisiblement la fascination pour celui qui symbolise la forme la plus élevée de la pensée, celle où se rejoignent physique et métaphysique. La précision des moyens utilisés par l'artiste est manifeste quand on sait que c'est justement par électromagnétisme que l'on mesure l'activité électrique du cerveau avec l'électro-encéphalogramme. La puissance magistrale de condensation des signes évidente dans cette installation est caractéristique du travail de Jana Sterbak. La netteté des connotations est d'autant plus étonnante qu'elle se réalise avec un minimum de support, très peu d'objet, très peu de formes, mais une efficacité psychologique du langage plastique que l'on retrouve dans tout son œuvre.

Pour mémoire, rappelons seulement que la lisibilité de la pensée a fasciné les savants et les artistes. Si on en trouve la formalisation déjà dans l'art égyptien, en fait la représentation de la prière ou de la bénédiction qui, du fidèle s'élève vers son dieu sous forme d'ondes faites de fleurs de lotus, c'est surtout au XIXe siècle que se développa l'intérêt pour la visualisation de la pensée ou comme on le disait à l'époque, l'iconographie du fluide vital. Grâce à la photographie, dès la fameuse expérience de 1893 où Hadseu et Istrati de l'Université de Bucarest à deux cent kilomètres l'un de l'autre parvinrent à impressionner une plaque par télépathie, de nombreuses tentatives furent réalisées et souvent couronnées de succès. La plus célèbre de ces photos aussi appelées « thoughtography » ou « psychicones » fut celle réalisée par Louis Darget en 1896 et qui en tenant une plaque photographique contre son front alors qu'il avait annoncé penser à une bouteille d'eau de vie, fit effectivement apparaître celle-ci. Simultanément les théosophes, en particulier Annie Besant et Charles W. Leadbeater classaient les effets de la pensée sur l'aura et parvenaient à un répertoire de formes dans leur livre qui allait durablement influencer les artistes de l'époque en particulier Kandinsky et Van Doesburg.

Cette manifestation physique de l'activité mentale est peut-être assez exactement exprimée dans l'extraordinaire performance de Sterbak intitulée *Artist as combustible*. L'image intense qui en résulte est un jaillissement de lumière de la tête de l'artiste. Le corps est baigné d'un halo lumineux et sa silhouette se découpe en sombre dans l'espace illuminé par la force de l'idée. La combustion de l'artiste par son inspiration et la lumineuse expression de

son action porte le double sens de l'art, risqué pour l'artiste et éclairant pour le monde. Cette œuvre est le manifeste de cette responsabilité.

Cette responsabilité et cette double exigence sont le sens de *Hot Crown*, une couronne de cuivre dressée à deux mètres du sol, portée au rouge par l'électricité. Le processus qui se met en marche à l'approche du visiteur, l'interpelle. Il ne peut échapper à l'adresse qui lui est faite. Celui qui désire cette couronne flamboyante est ainsi averti : il s'y brûlera, que ce soit ambition d'esprit ou de pouvoir, le risque de sa souveraineté est là, des électrochocs d'Antonin Artaud aux dérives des puissants. Au Musée de géographie de Lisbonne, figure un objet étrange qui porte la même signification. Il s'agit d'un bracelet Tshokwe (Angola). Emblème de chef, cet ornement paraît bien pauvre à première vue, une sorte de cuir noir informe, mal tressé, qui doit être porté sa vie durant par celui qui a obtenu le pouvoir. Mais la tradition veut que le chef, qui le demeure jusqu'à la dernière extrémité, soit achevé, in extremis, peu avant sa mort par son successeur qui lui arrache les nerfs. Celui qui prend le pouvoir et porte au poignet la chair de son prédécesseur sait qu'il mourra de même et connaît ainsi le prix de sa puissance.

A l'inverse, une œuvre assez proche et moins grave peut-être est *Baldacchino*, méditation amusée sur les hasards de la vocation. Une sculpture mobile, comme douée d'une vie autonome, est dotée d'un système électronique qui lui permet de suivre le visiteur qui traverse son territoire. Sur celui-ci, fond comme les langues de feu de l'Esprit Saint, la couronne de lumière, le voile d'aluminium, l'arbitraire de la grâce, violence divine, pentecôte indésirée : « Je n'ai demandé ni la foi ni la sainteté ni le don des langues ni peut-être ma vocation d'artiste ». Certes la forme n'est pas celle du baldaquin du Bernin à Saint Pierre de Rome mais on pense néanmoins à cette tradition plastique de la fin de la Renaissance et du baroque qui consiste à formaliser en bois, en marbre, la venue du Saint Esprit par des rayons de lumière.

Encore une fois, électricité, grâce, fluides, pensée, ondes sont les invisibles matériaux de l'artiste. L'apparition dans son œuvre d'une cage de Faraday, c'est-à-dire d'une enceinte protégeant des nuisances électromagnétiques extérieures, est comme une réponse de l'artiste à ses propres obsessions. La *Faradayurt*, tente dont la forme évoque les yourtes Mongoles suggère les vastes paysages de prairies délaissés par les réseaux hertziens des compagnies de téléphone ou de télévision. Horizons silencieux ou seulement animés par les grands vents qui rappellent la cabane de rondins de l'enfance de Lamonte Young dans l'Idaho quand le sifflement de l'air entre les troncs disjoints lui donnèrent l'intuition de la musique minimale.

Il s'agit donc d'une tente en tissu cuivré, enceinte protégée du monde extérieur tout en laissant une transparence avec celui-ci. Sorte d'espace mental dont la forme pourrait évoquer un couvre chef, observatoire d'où l'on peut se livrer à l'exploration de ses images mentales. L'artiste ou le visiteur pourrait s'y abandonner à sa seule rêverie, protégé des influences. Une telle tente existe dans l'histoire de l'art, une forme voisine, une couleur presque semblable, peinte à Arezzo par Piero della Francesca en 1559, c'est celle du *Songe de Constantin*. Baignée par une lumière irréaliste le souverain endormi rêve de la vraie croix tandis qu'un ange lui révèle son emplacement. La tente de Jana Sterbak est le jardin clos de l'âme, le refuge que les perturbations du monde n'atteignent pas, l'expression même du monde intérieur de l'artiste où s'élaborent ses visions.

Intérieur, *Inside*, cette notion si importante dans ce travail est également le titre d'un objet troublant, un cercueil de verre en contenant un autre plus petit en miroir. Comme toute l'œuvre de Sterbak, essentiellement polysémique, cette sculpture pourrait se prêter à des interprétations multiples. Une contradiction pourtant rend l'œuvre active, insistante, balancée entre deux pôles, comme en nous – même la difficile pensée de la mort et la fragile intuition de l'éternité. S'approchant du cercueil et penché sur lui pour observer ce qu'il contient, le regardeur voit son visage reflété dans le miroir, il est comme happé par l'abîme, fragmenté, démembré par les facettes et évidemment troublé par cet inéluctable présage. C'est une fonction semblable qu'a l'anamorphose des *Ambassadeurs* d'Holbein, commandé par Jean de Dinteville... On a découvert en effet que la tête de mort qui plane, insue, dans le tableau était visible quand celui-ci était en place dans la salle à manger du château de Polisy par un des convives. Des verres particuliers avaient été conçus pour correspondre à ce tableau, verres dont le pied cylindrique pouvait déployer l'anamorphose et révéler à l'un des buveurs qui placé à propos, levait sa coupe, le destin qui nous guette. Mais l'œuvre de Sterbak développe sa propre contradiction. Si le gouffre est bien présent, la structure de la forme évoque également la cristallisation du diamant incorruptible. En une même alternance, le petit cercueil pourrait être la première chose qui meurt en nous, c'est-à-dire l'enfance mais également une sorte de graine, comme la possibilité d'une renaissance.

La méditation de l'artiste sur la mort ou plutôt sur l'impermanence, prend une force singulière dans les deux œuvres *Narcisse* et *Dissolution (Auditorium)*. *Narcisse* est le face à face de deux chaises semblables, l'une en verre et l'autre en glace. L'une inaltérable observe l'autre se défaire jusqu'à la dissolution de la matière qui laisse s'effondrer un pied puis l'autre, comme un animal blessé qui lutte en vain contre l'agonie. La relation au mythe de Narcisse est trop évidente pour être développée et l'association de la chaise au corps humain est également une symbolique connue, utilisée par Beuys en particulier. Cependant ce que mettent en scène ces deux œuvres est plutôt le temps qui agit sur notre déchéance que la fin. Ceci est peut-être plus lisible dans *Dissolution (Auditorium)* où une dizaine de

chaises de glaces fondent devant les spectateurs en scandant les progrès de leur décrépitude par le son du choc métallique de leur squelette sur le sol, jusque là retenu par la glace et soudain dessoudé par la fonte. Devant cette sorte de performance pour objet, comme le regardeur de *la mer de glace* de Friedrich, nous sommes abîmés dans cette contemplation accélérée de la vie, comme devant une danse macabre médiévale. Un peu comme une caméra extra rapide filmerait la naissance d'un fruit sa flétrissure et sa corruption, nous sommes face à ce memento mori devant la chronophotographie de nos vies, de notre débâcle, nous qui, comme ces chaises, sommes essentiellement composés d'eau.

L'œuvre de Sterbak construit dans chacune de ses manifestations une infinité de contradictions. Aucune n'est résumable à un « c'est ça ». Pourtant ni le sens ni la forme ne manquent de décision. Au contraire chaque œuvre est maîtrisée et les significations condensées jusqu'à ce que l'œuvre parvienne à une densité permettant à l'esprit du regardeur de suivre le mouvement soigneusement balancé qui conduit l'interprétation d'un pôle à l'autre. Il ne s'agit pas seulement d'une interprétation mentale, mais aussi d'une lecture physique des objets, tant chaque sculpture implique réellement ou psychiquement le corps du regardeur. Dans la célèbre robe de viande *Vanitas : flesh dress for an Albino Anorectic* ou dans *Tongue*, c'est notre corps qui est menacé. De même c'est notre présence qui met en fonctionnement *Hot Crown*. Le titre utilisé par l'artiste *Object as sensation* est véritablement l'effet réussi de son projet. L'œuvre, littéralement nous démesure, change l'échelle de notre relation à nous même, en fait elle accomplit exactement le sens de la célèbre photo *Cones on hands* de 1979. Un ruban millimétré enroulé autour d'un poing devient une corne de rhinocéros ou de taureau. Grâce à l'œuvre nous pouvons, pour paraphraser Michel Leiris, vivre un peu plus près de la corne du taureau. Echapper un peu plus à la mesure des choses, à la mesure de nos existences. Et nous poursuivons plus hardis le chemin, mus par un élan nouveau, ce que les latins appelaient « l'impetus ». Il s'agit d'un mot oublié que l'on a traduit parfois par « élan » mais qui est au cœur des débats passionnés de l'Antiquité à la Renaissance sur les forces invisibles à l'œuvre dans l'espace. L'énergie nécessaire au mouvement est-elle dans l'objet mobile ou dans l'éther ? D'Aristote à Galilée cette question de l'énergie qui permet à un mobile, un javelot par exemple, de maintenir sa course dans l'air conduit à des débats sur l'impossibilité du vide. Bientôt inscrite entre magie, théologie et physique, cette notion finit par être utilisée en analogie avec l'effet des sacrements sur le croyant, mu par l'énergie de la grâce.

Que sait un artiste que nous ne sachions pas ? Aucune des sensations que veut nous faire partager l'artiste ne nous sont inconnues. Mais en les décrivant, en constituant d'œuvre en œuvre une véritable exploration de l'humain, Jana Sterbak parvient à nous permettre de nous approprier successivement l'ensemble des processus psychiques qu'elle décrit et de nous mouvoir un peu au-delà de nos propres limites, comme profitant de l'élan qu'elle nous transmet, poussé par l'impetus, un peu plus impétueux, justement.

# BIOGRAPHIE

Née en 1955, Prague.

Représentée par :

Barbara Gross Galerie, München, Donald Young Gallery, Chicago, Erna Hecey, Bruxelles, Galeria Toni Tàpies, Barcelona

## Expositions personnelles (sélection)

- 2006 Artium, Vitoria\*  
Palais des Beaux-Arts - Galerie Erna Hecey, Bruxelles  
Centre Culturel Canadien, Paris  
Galeria Raffaella Cortese, Milano
- 2004 *From Here to There*, Musée des Beaux-Arts, Nantes  
*Planetarium*, Galeria Toni Tàpies, Barcelona  
*Video Installations*, Brandts Klaedefabrik, Odense\*
- 2003 *From Here To There, Biennale di Venezia*, pavillon canadien\*
- 2002 *I can Hear You Think*, Konsthall, Malmö; Haus der Kunst, München\*  
Barbara Gross Galerie, München  
*La Lune à l'école*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris\*
- 2001 *Penser tout haut*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec, Montréal\*  
*Faradayurt*, Galeria Toni Tàpies, Barcelona\*
- 2000 Galerie Erna Hécey, Luxembourg  
Barbara Gross Galerie, München  
*Fabric Workshop Oasis*, Philadelphia
- 1998 Galeria Toni Tàpies, Edicions T, Barcelona  
Museum of Contemporary Art, Chicago\*  
Galerie René Blouin, Montréal
- 1997 *Metamorphosis*, David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence\*
- 1996 *New Photoworks*, Donald Young Gallery, Seattle  
*Trichotilomania III*, Galerie René Blouin, Montréal
- 1995 Donald Young Gallery, Seattle  
*Velleitas*, Musée d'art moderne, Saint-Etienne ; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona ; Serpentine Gallery, London\*
- 1994 *Déclaration*, Musée des Beaux-Arts, Nantes\*  
*Déclaration*, Musée d'art contemporain, Montréal  
Louisiana, Museum of Modern Art, Humlebaek  
*I Want You to Feel the Way I Do*, Fundació "La Caixa", Barcelona  
*Lénine rétréci*, Galerie René Blouin, Montréal
- 1992 Project Room, Museum of Modern Art, New York  
Galerie Crousel-Robelin / BAMA, Paris
- 1991 *States of Being*, National Gallery of Canada, Ottawa ; List Visual Arts Center, Cambridge; Contemporary Art Center, Cincinnati ; Nickle Arts Museum, Calgary ; Museum of Contemporary Art, San Diego\*  
*Sisyphé II*, Galerie René Blouin, Montréal
- 1990 The New Museum of Contemporary Art, New York\*
- 1989 The Western Front, Vancouver  
Mackenzie Art Gallery, Regina\*  
Galerie René Blouin, Montréal
- 1988 *The Power Plant*, Contemporary Art at Harbourfront, Toronto\*
- 1987 The Ydessa Gallery, Toronto  
Galerie René Blouin, Montréal

## Expositions collectives (sélection)

- 2006 *Bêtes de style*, MUDAC, Lausanne  
*Ombra*, Palazzo, Sienna  
*Corps étranger*, Le Quartier, Quimper
- 2005 *Citizens, Art Circuit Touring Exhibitions*, PM Gallery & House, London  
*Strange Familiar and Unforgotten*, Galerie Erna Hecey, Bruxelles  
*International Biennale of Contemporary Art*, National Gallery, Prague  
*Big Bang, Destruction et création dans l'art du 20ème siècle*, Centre Pompidou, Paris
- 2004 Galerie Barbara Gross, München  
*Hors d'œuvre: ordre et désordres de la nourriture*, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux  
*The Big Eat. From Pop till the Present*, Kunsthalle, Bielefeld  
*Thinking out loud*, Heide museum of modern art, Bulleen Victoria  
*The Nature Machine: Contemporary Art, Nature and technology*, Queensland Art Gallery, Brisbane\*
- 2003 Galerie Barbara Gross, München  
*Collection du FNAC*, Musées de Marseille

- 2002 *From here to There*, Musée des beaux-arts, Nantes  
*Le Dépeupleur*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec, Montréal\*  
*Unbearable/Unwearable*, Museum für angewandte Kunst An der Rechtschule, Köln\*
- 2001 *Arkadia*, National Gallery of Canada, Ottawa\*
- 2000 *The Diefenbunker*, Canada's Cold War Museum, Ottawa\*  
Mánes Exhibition Hall, Praha  
*The Wounded Diva*, Städtische Galerie Im Lenbachhaus, München  
*Body-Body*, Arken, Isnoy
- 1999 *La nature morte: nouveau regard*, Université Concordia, Montréal  
*Dobles vides*, Institut de Cultura, Barcelona  
*Un certain art de vivre*, ATA Centre d'Art Contemporain, Sofia\*  
*Skin-deep*, The Israel Museum, Jerusalem  
*El cos, la llengua, les paraules, la pell*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona\*  
*As Above, So Below: The Body at Work*, The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia  
*Denúncies. C. Boltanski, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, Jana Sterbak*, Galeria Palma Dotze, Vilafranca del Penedès  
*Rosso vivo. Mutazione, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea*, Padiglione d'Arte Contemporaneo, Milano\*  
*Visions of the Body: Fashion or Invisible Corset*, The National Museum of Modern Art, Kyoto ; The Museum of Contemporary Art, Tokyo\*
- 1998 *Addressing the Century*, Hayward Gallery, London ; Kunstmuseum, Wolfsburg  
*Crossings*, National Gallery of Canada, Ottawa\*  
*Desde el cuerpo. Alegorías de lo femenino*, Museo de Bellas Artes, Caracas\*  
*Disidentico : maschile femminile e oltre*, Palazzo Branciforte, Palermo\*  
*Œuvres récentes*, Galerie Chantal Crousel, Paris  
*The Quiet in the Land*, Institute of Contemporary Art, Boston  
*Spectacular Optical*, Thread Waxing Space, New York ; Museum of Contemporary Art, North Miami\*  
*The Secret Life of Clothes*, Mitsubishijisho Artium/The Nishinippon, Fukuoka\*
- 1997 *Fifth International Istanbul Biennial*, Istanbul\*  
*Floating Images of Women in Art History: from the Birth of the Feminism toward the Dissolution of the Gender*, Prefectural Museum of Fine Arts, Tochigi\*  
*Introversiones*, Museu d'art contemporani, Barcelona  
*Le Songe de Constantin*, Villa de Noailles, Hyères  
*Love Hotel*, Plimsoll Gallery, University of Tasmania, Hobart ; Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne ; City Gallery, Brisbane ; Art Gallery, Auckland ; The John Curtin Gallery, Curtin University of Technology, Perth\*  
*The Quiet in The Land*, Institute of Contemporary Art, Portland  
*Trash quando i rifiuti diventano arte*, Palazzo delle Albere, Trento\*
- 1996 *Inside the Visible*, Art Gallery of Western Australia, Perth  
*Collection / Parcours (Geneviève Cadieux, Annette Messager, Jana Sterbak)*, Musée départemental, Rochechouart  
*Embedded Metaphor*, Independent Curators Incorporated, New York\*  
*L'Art au corps*, MAC – galeries contemporaines des musées de Marseille, Marseille\*  
*Mäßig und gefräßig*, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien\*  
*NowHere*, Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek\*  
*Inside the Visible*, ICA, Boston ; White Chapel, London
- 1995 *Beyond the Borders, Kwangju Biennale*, Seoul\*  
*Bildende Künstler im TAT, Phase 1*, Theater Am Turm, Frankfurt  
*Chocolate!*, The Swiss Institute, New York  
*Spirits on the Crossing: Travellers to/from Nowhere: Contemporary Art in Canada, 1980-1994*, Setagaya Art Museum, Tokyo ; The National Museum of Modern Art, Kyoto ; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo\*  
*Féminin/masculin, le sexe de l'art*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris\*  
*Immagini in Prospettiva*, Scuola Elementare, Serre di Rapolano\*  
*Muse?*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris; Thaddaeus Ropac gallery, Salzburg\*  
*PerForms: Janine Antoni, Charles Ray, Jana Sterbak*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia\*  
*Rites of Passage*, Tate Gallery, London\*
- 1994 *Inside the Visible*, Kanaal - Art Foundation, Courtrai\*  
Walker Art Center, Minneapolis  
*Heart of Darkness*, Kröller Müller Museum, Oterloo\*  
*Hors limites : L'art et la vie, 1952-1994*, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris\*  
*Séduction : Jana Sterbak, Sarah Stevenson, Javier Pérez*, Galerie René Blouin, Montréal  
*Scénographie-danse (avec Javier Pérez)*, O'Vertigo, Montréal
- 1993 *At the Edge of Chaos: New Images of the World*, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebaek  
*Canada, une nouvelle génération*, FRAC des Pays-de-la-Loire, Gétigné-Clisson ; Musée des Beaux-Arts/FRAC de Franche-Comté, Dole\*  
*De la main à la tête, l'objet théorique*, Centre d'art contemporain du domaine de Kerguéhenec, Locminé  
*Elective Affinities*, Tate Gallery, Liverpool\*  
*... Just to Name a Few*, Barbara Weiss Gallery, Berlin

- Ordnung und Zerstörung*, Lothringer Strasse 13, München\*
- Space of Time: Contemporary Art from the Americas*, Americas Society Art Gallery, New York ; Center for the Fine Arts, Miami\*
- 1992 *Über-Leben*, Kunstverein, Bonn\*
- Donald Young Gallery, Seattle
- Between the Sheets*, P.P.O.W., New York
- Désordres*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris\*
- Internationale Künstlerplakate, Sarrebruck\*
- Power Play*, The Betty Rymer Gallery, The School of the Art Institute, Chicago
- Third International Istanbul Biennale*, Istanbul\*
- 1991 *A tribute to Eva Hesse's gift to Sol LeWitt*, Axe Néo-7, Hull\*
- The Embodied Viewer*, Glenbow Museum, Calgary\*
- The Wealth of Nations*, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw\*
- Un-Natural Traces: Contemporary Art from Canada*, Barbican Art Gallery, London\*
- Vanitas*, Galerie Crousel-Robelin / BAMA, Paris
- With this Ring...*, Ikon Gallery, Birmingham
- 1990 Donald Young Gallery, Chicago
- Aperto' 90*, Biennale di Venezia \*
- Diagnosis*, Art Gallery of York University, North York
- Figuring the Body*, Museum of Fine Arts, Boston
- Goya to Beijing*, Centre international d'art contemporain, Montréal ; Art Gallery, Vancouver
- Four Cities Project*, Northumberland Street, Newcastle
- 1989 *Canadian Biennial of Contemporary Art*, National Gallery of Canada, Ottawa
- Dark Rooms*, Artists Space, New York
- 1988 *Enchantment/Disturbance*, The Power Plant, Toronto\*
- Group Material*, Dia Foundation, New York
- Identity/Identities*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg\*
- Impossible Self*, Art Gallery, Winnipeg ; Art Gallery, Vancouver\*

\* catalogue

## PRIX

- 2000 Prix Chalmers, Arts Council of Ontario, Toronto
- 1996 Prix Ozias-Leduc, Fondation Emile-Nelligan, Montréal
- 1994 Prix Lynch-Stauton, Conseil de Arts du Canada, Ottawa
- Prix Guichard, Musée de Saint-Etienne
- 1991 Prix John Guggenheim Memorial Foundation

## COLLECTIONS

National Gallery of Canada, Ottawa

Musée d'art contemporain, Montréal

Fonds national d'art contemporain, France

Musée des Beaux-Arts, Nantes

Walker Art Center, Minneapolis

Musée du Québec, Québec

Art Gallery, Vancouver

Museum of Contemporary Art, San Diego

Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Musée départemental de Rochechouart

Museu d'art Contemporani, Barcelona

Musée d'art moderne, Saint-Etienne

FRAC Languedoc-Roussillon – FRAC Normandie

Fundació "La Caixa", Barcelona

National Gallery of Australia, Canberra

Musées de Marseille, Marseille

Queensland Art Gallery, Brisbane

Mudac, Lausanne

Artium, Vitoria

Folkwang Museum, Essen

National Museum, Jerusalem

Collections privées

# LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

- *I Want you to Feel the Way I Do... (The Dress)*, 1984-1985

Sous tension, fil électrique non isolé monté sur filet, courant, avec projection de diapositives de textes  
Installation, dimensions variables. Robe 144,8 x 121,9 x 45,7 cm  
Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

- *Artist as combustible*, 1986

Vidéo. 36 '

Courtesy Erna Hecey Gallery

- *Seduction Couch*, 1986-1987

Acier perforé, générateur Van de Graaf, charge électro-statique, bois, éclairage direct par projection  
124 x 74 x 232 cm

Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

- *Sisyphé III*, 1991

Aluminium, Chrome, film 16mm n&tb

Installation, dimensions variables

Fonds national d'art contemporain, ministère de la Culture et de la Communication, Puteaux-La Défense en dépôt au  
MAC, Marseille

- *Veste Militaire*, 1991

Veste pour un capitaine de l'infanterie française, manche unique sans issue

Dimensions variables

Courtesy Erna Hecey Gallery

- *Veste Militaire*, 1991

Photographie couleur

44 x 32 cm. Edition courtesy Galeria Toni Tàpies

Collection particulière.

- *Catacombes*, 1992

Chocolat, acier

Installation, dimension variable

Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole

- *Trichotilomania I*, 1993

Verre, cheveux humains

79 x 4 cm

Courtesy Erna Hecey Gallery

- *Bread Bed*, 1996

Fer, pain

107 x 105 x 166 cm

Courtesy Galeria Toni Tàpies

- *Sisyphé sport*, 1997

Pierre, lanières en cuir, boucles en métal

50 x 36 x 25 cm

Collection particulière, Barcelone

- *Sélection pour Sisyphé*, 1998

Photographie couleur

70 x 50 cm

Courtesy Erna Hecey Gallery

- *Hot Crown*, 1998

Cuivre, acier, transformateur, fil électrique

214 x 36 x 34 cm

Courtesy Galeria Toni Tàpies

- *Atlas*, 2002

Photographie couleur  
Collection AFAA, Paris

- *Faradayurt*, 2001

Métal, textile métallisé Flectron, cuivre, polyester  
290 x 350 cm  
Courtesy Galeria Toni Tàpies

- *Dissolution (Auditorium)*, 2001

Métal, glace  
Installation de 8 à 16 chaises  
Courtesy Erna Hecey Gallery

- *Dissolution (Auditorium)*, 2001

Cibachrome  
80 x 100 cm  
Courtesy Erna Hecey Gallery

- *Narcisse*, 2001

Acier inoxydable  
80 x 50 x 50 cm chaque chaise  
Courtesy CIRVA, Marseille

- *Hard Entry*, 2003

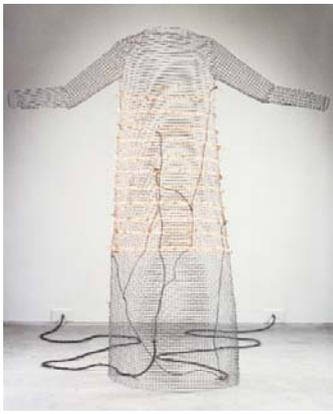
Verre  
21,5 x 38,5 cm  
Courtesy CIRVA, Marseille

- *From Here To There*, 2003

Installation de 6 chaînes vidéo, 12'30, couleur, son, 6 vidéo projecteurs, serveur informatique, chaises  
Installation, dimensions variables  
Bande son Goldberg Variations par J.S. Bach exécuté par Glen Gould (enregistrement 1955)  
Courtesy Erna Hecey Gallery & Galeria Toni Tàpies

- *Février*, 2005

Vidéo HD sur plasma, couleur, son  
6'40  
Courtesy Erna Hecey Gallery



*I Want you to Feel the Way I Do... (The Dress)*, 1984-85  
Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa



*Artist as combustible*, 1986  
Courtesy Erna Hecey Gallery



*Veste Militaire*, 1991  
Courtesy Erna Hecey Gallery



*Catacombes*, 1992  
Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole



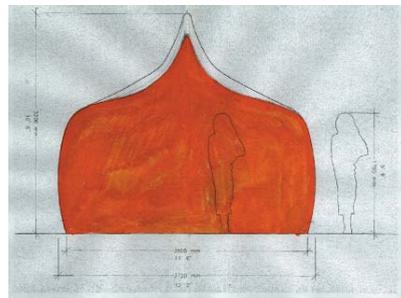
*Sisyph Sport*, 1997  
Collection particulière, Barcelone



*Sélection pour Sisyph*, 1998  
Courtesy Erna Hecey Gallery



*Atlas*, 2002  
Collection AFAA, Paris



*Faradayurt*, 2001  
Courtesy Galerie Toni Tàpies



*Dissolution (Auditorium)*, 2001  
Courtesy Erna Hecey Gallery



*From Here to There*, 2003  
Courtesy Erna Hecey Gallery & Galerie Toni Tàpies

# INFORMATIONS PRATIQUES

## Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

Ouvert du mardi au dimanche inclus  
de 10h à 18h

### Tarifs

**Individuels :** Tarif plein : 4,90 €  
Tarif réduit : 3,60 € (étudiants, groupes à partir de 20)

**Groupes scolaires :** Forfait de 26,40 € pour 10 à 40 élèves jusqu'à 16 ans

### Gratuité

Le premier dimanche du mois  
Etudiants en art, histoire de l'art, architecture  
Artistes  
Personnels de musées  
Journalistes  
Enfants individuels de moins de 10 ans

### Visites guidées

Comprises dans le droit d'entrée : départ accueil Musée, niveau + 2

**Individuels :** Tous les samedis, dimanches et jours fériés à 16h30  
Pendant les vacances scolaires, du mardi au vendredi à 16h30  
Entrée gratuite pour tous le premier dimanche de chaque mois avec  
visites commentées à 15h, 15h30, 16h et 16h30.

**Groupes :** Uniquement sur rendez-vous avec le service culturel du Musée  
Contact Sophie Gauthier (04 66 76 35 79)

### Atelier d'expérimentation plastique

Pour les enfants de 5 à 14 ans, sur rendez-vous  
Gratuit jusqu'à 10 ans ; 3,60 € au-delà

**Pour les individuels :** de 14h à 16h le mercredi et pendant les vacances sur inscription

**Pour les groupes :** du mardi au vendredi sur rendez-vous avec le service culturel  
Contact : Sophie Gauthier

### Atelier collectif en famille

Ouvert à tous en accès libre et gratuit pour petits et grands de 14h à 16h le 15 novembre et le 20 décembre. Accueil sans inscription préalable, au premier étage de Carré d'Art

# EXPOSITIONS À VENIR

## MARK DION

7 février – 29 avril 2007

Vernissage : 6 février 2007

Depuis plus de vingt ans, l'artiste contemporain américain Mark Dion explore les croisements entre art et science, visions et production de connaissance, collection et modes de présentation.

En prenant la place d'un scientifique amateur, d'un collectionneur, d'un historien ou d'un biologiste, Mark Dion porte un regard souvent humoristique mais critique sur les relations entre culture et nature.

Dans différentes installations et projets in-situ spécifiques, Mark Dion investit des questions comme : par quel chemin et par quel moyen explorons-nous le monde ? Pourquoi les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles ont-ils été témoin d'une escalade de la découverte ? Comment transformer des expressions de la nature en culture ? Quelle idée a-t-on d'un musée ? Comment classifier des objets et des concepts créatifs ? Comment construisons-nous l'histoire ?

Mark Dion relance les débats sur l'évolution de l'histoire naturelle, le rôle du scientifique et les (re)présentations de la nature et des systèmes écologiques en science, musée, étalage, zoo et Art.

Il relance également les questions sur le rôle de l'artiste (comme interprète, performer, critique) et sur la fonction de l'art (une zone libre de débats critiques, d'exposés ou d'inspection des systèmes de valeur culturel ?). En s'adressant à la manière que nous avons de voir et de parler du monde qui nous entoure, Mark Dion s'attarde sur les paradoxes entre notre perception commune des systèmes de connaissance (l'évolution de l'histoire) et notre aptitude aux images denses (contes).

Mark Dion explore le musée comme une métaphore de la connaissance commune. Le projet sera développé en cinq différentes sections qui rencontreront les principales divisions de la connaissance scientifique comme proposés au 19<sup>e</sup> siècle dans les musées d'Histoire Naturelle : département des sciences humaines, entomologie, archéologie, ornithologie, mammologie. Un sixième chapitre est centré sur les musées et la culture de la collection. Dans chaque rendez-vous, l'artiste complètera ses travaux avec des exemples des collections locales d'histoire naturelle.