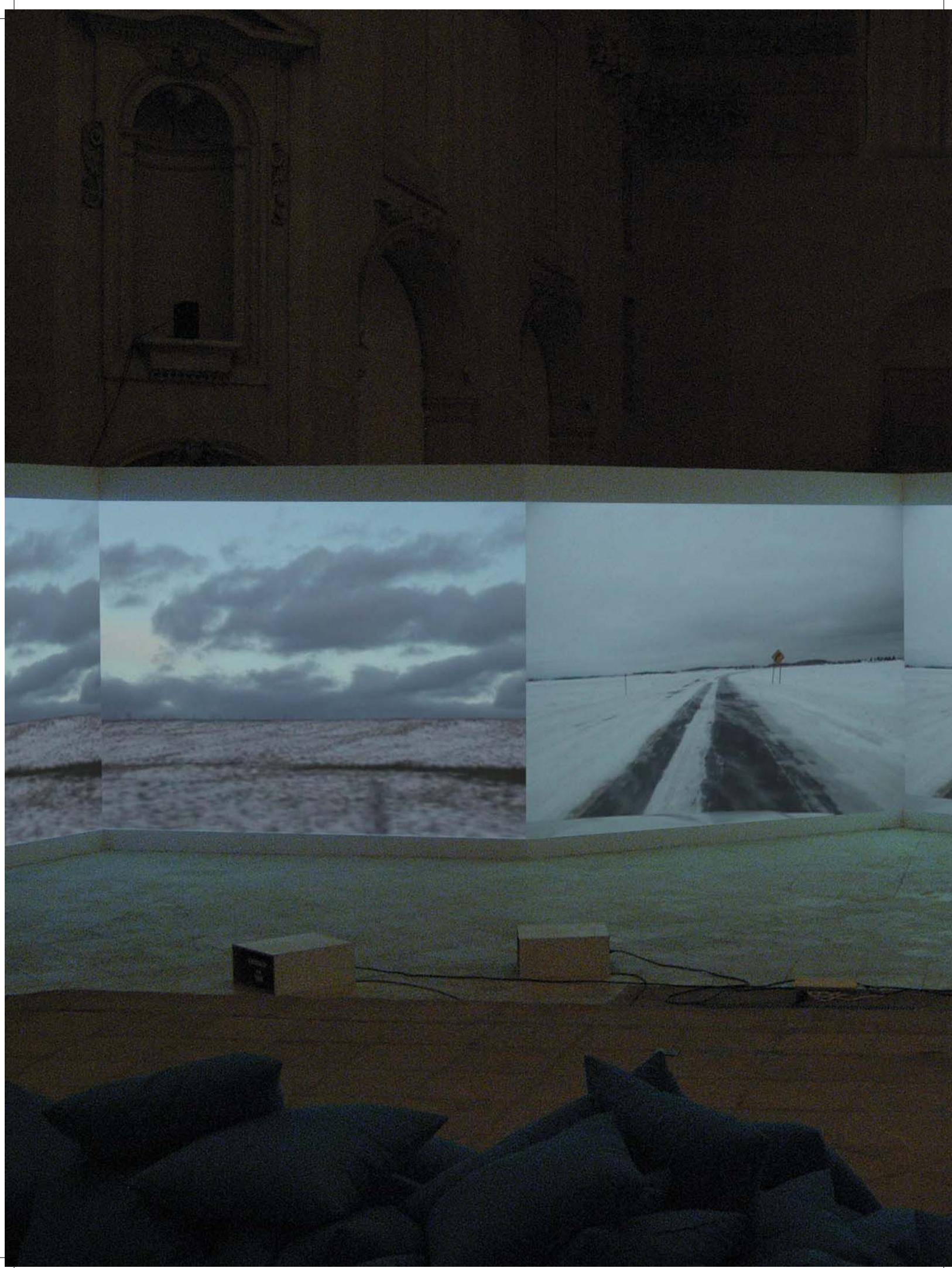
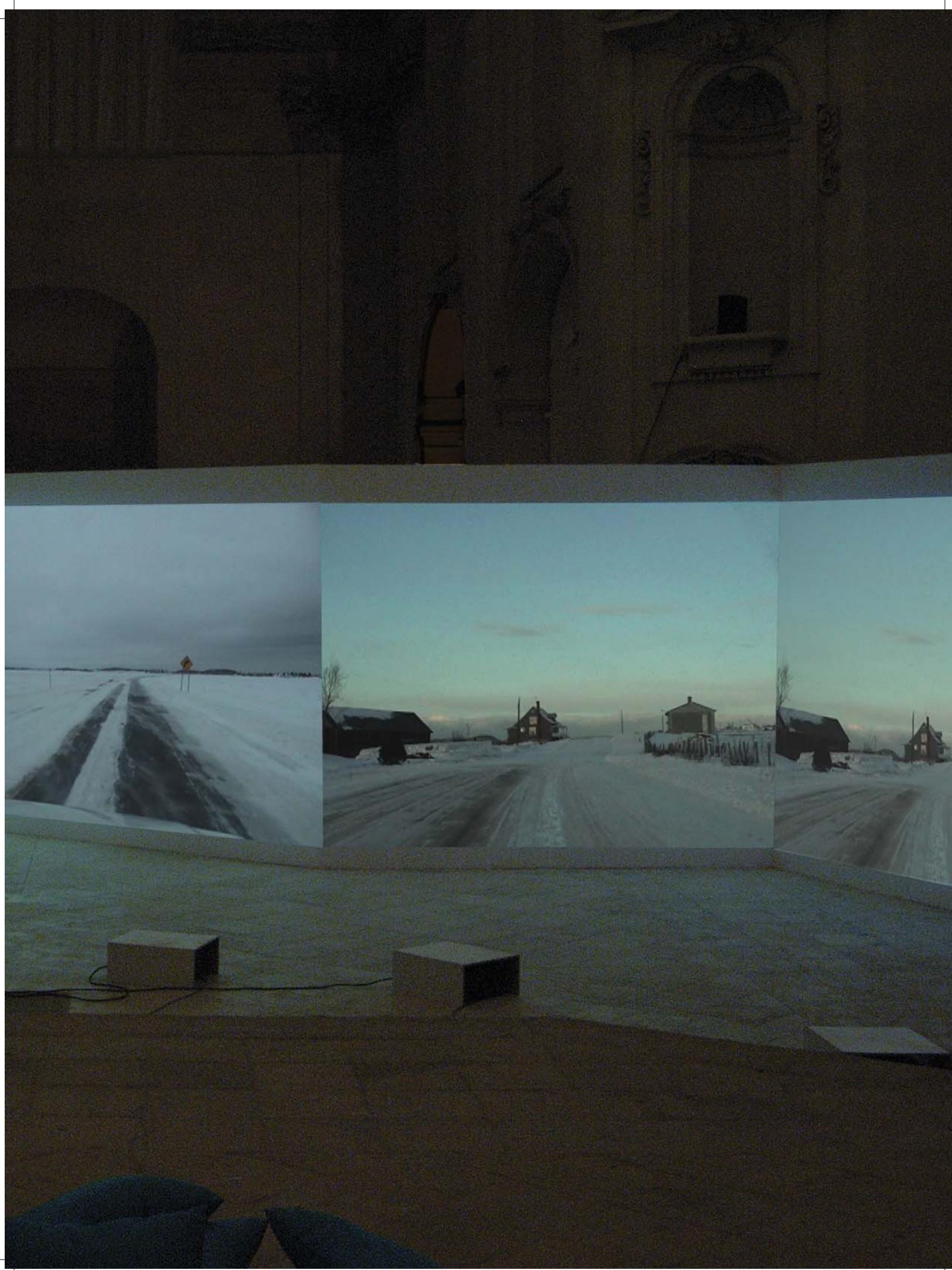


JANA STERBAK DE LA PERFORMANCE AL VÍDEO

18.05.2006
03.09.2006







La publicación JANA STERBAK. DE LA PERFORMANCE AL VIDEO se editó con motivo de la exposición organizada y producida por ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo y que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz entre el 18 de mayo y el 3 de septiembre de 2006

EXPOSICIÓN

COMISARIADO
Teresa Blanch

COORDINACIÓN
Yolanda de Egoscozabal

MONTAJE
Arteka Une eta Gestioa

TRANSPORTE
Manterola

SEGUROS
Aón Gil y Carvajal, S.A.

PUBLICACIÓN

TEXTOS
Walter Moser
Jana Sterbak

Autores entrevista: Manuel J. Borja-Villel,
Tomás Vlcek, Yolande Racine, Javier
González de Durana, Corinne Diserens,
Teresa Blanch

FOTOGRAFÍAS
Louis Lussier
Richard Max Trembley
Robert Keziere
Seber Ugarte
Denis Labelle

TRADUCCIÓN
Mª José Kerejeta (euskeria)
Rosetta.tz (euskeria)
Sue Brownbridge (inglés)
Jeffrey Swartz (inglés)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
bis]

EDICIÓN DE LOS TEXTOS
Mª José Kerejeta

IMPRENTA
Gráfiques Trema

© DE ESTA EDICIÓN
ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte
Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz)

© DE LOS TEXTOS
Los autores

© DE LAS IMÁGENES
Los autores

La exposición y el catálogo no hubieran sido posibles sin la colaboración de las siguientes personas e instituciones:

MACBA, Fundació Museu d'Art
Contemporani de Barcelona
Fundació "la Caixa", Barcelona
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

Así como:
Barbara Gross, Munich
Erna Hécey, Bruselas
y muy especialmente Toni Tàpies
de Barcelona

Y la imprescindible colaboración técnica
de Denis Labelle y Gaetan Hamel

ISBN
84-934856-2-4

DEP. LEGAL
GI-399-2006

Sterbak, Jana, 1955-

Jana Sterbak: de la performance al video / [comisariado, Teresa Blanch]. – Vitoria-Gasteiz : Artium, Arte Garaiideko Euskal Zentro-Museoa = Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, D.L. 2006. – 112 p. : fot. ; 28 cm. – Texto en español con traducción al euskera y al inglés. – Exposición celebrada en ARTIUM de Álava, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo del 18 de mayo al 3 de septiembre de 2006.
ISBN 84-934856-2-4
1. Sterbak, Jana, 1955- – Exposiciones.
2. Sterbak, Jana, 1955- – Entrevistas.
3. Arte – República Checa – S. XX – Exposiciones. 4. Arte – Canadá – S. XX – Exposiciones. I. Blanch, Teresa. II. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz). III. Título.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin la autorización escrita del editor.



ÍNDICE

- 007 PRESENTACIÓN
008 ENTREVISTA
MANUEL J. BORJA-VILLEL, TOMÁS VLCEK,
YOLANDE RACINE, JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA,
CORINNE DISERENS, TERESA BLANCH
028 DIFRACCIONES BARROCAS EN LA OBRA DE JANA STERBAK
WALTER MOSER
070 BIOGRAFÍA
076 SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA
080 EUSKARAZKO TESTUAK
094 ENGLISH TEXTS



PRESENTACIÓN

11 años después de la última gran exposición de Jana Sterbak en España, que bajo el título de *Veleitas* tuvo lugar en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, ARTIUM de Álava presenta *De la Performance al Vídeo*, exposición centrada entre los dos polos que han caracterizado la evolución de la artista checo-canadiense.

Así pues, a modo de primicia, la exposición reúne las dos grandes instalaciones que la artista ha producido en la década del 2000: *From Here to There* con la que Sterbak representó a Canadá en su pabellón nacional de la Bienal de Venecia de 2003, y *Waiting For High Water*; que presentada en esta última edición de la Bienal de Praga, ha sido producida por ARTIUM de Álava. Ello permite ver en paralelo, por primera vez, sus dos grandes aportaciones en el terreno de la videoinstalación, obras de pantallas múltiples con importantes e innovadoras incursiones en la cinematografía experimental.

En estrecho diálogo con estos proyectos, la exposición se inicia con la obra que acercó el trabajo de Jana Sterbak a Europa al ser seleccionada para el *Aperto*

de la Bienal de Venecia de 1991, *Remote Control*. Este proyecto supuso un hito entre sus primeras performances, comienzo de su particular interés por las exploraciones biotecnológicas. La obra se ve complementada en la exposición con otras performances como *Artist as combustible* (1986), *Absorption* (1995) o *Atlas* (2002), recogidas en formatos de vídeo, fotografía u objetos, para acabar poniendo énfasis en otras corporeidades que muestran, en sí mismas, perturbadoras cualidades “performativas” como *Bread Bed* (1997) o *Dissolution. (Auditorium)* (2001).

Es una satisfacción para ARTIUM de Álava acercar en esta exposición el deseo de retar y sorprender al espectador a través del trabajo personal y poético de Jana Sterbak, una artista que traduce a un soporte físico y preciso estructuras mentales que podemos reconocer comunes a todos nosotros. El Centro-Museo quiere reconocer el esfuerzo y la entrega de Sterbak en este proyecto, así como el de su comisaria Teresa Blanch, por el acierto en la construcción del discurso expositivo, transparente al modo de entender el arte y las direcciones que apunta el trabajo de la artista.

ENTREVISTA

MANUEL J. BORJA-VILLEL¹

TOMÁS VLCEK²

YOLANDE RACINE³

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA⁴

CORINNE DISERENS⁵

TERESA BLANCH⁶

El planteamiento que adopta Jana Sterbak sobre el hombre como sujeto existencial ha estado siempre unido a un discurso crítico respecto al esforzado progreso técnico-científico y a las normas políticas y sociales que los humanos empleamos como una forma de autoprotección. Mediante acciones “insignificantes”, relacionadas con el mundo físico y animal, la artista ha descrito con frecuencia situaciones absurdas capaces de modificar radicalmente el sentido de lo que vemos. En *Artist as Combustible* (1986), su imagen de artista es consumida por el fuego; en *Absorption: Work in Progress* (1995), se metamorfoseó en polilla devoradora de los trajes de Beuys; en *Combat Cricket Compartment* (1993-1997), utiliza el potencial biotecnológico de los grillos; en la performance *Defence* (1995), el aullido de un perro altera la solemnidad de una sesión de canto y en *Dissolution* (2005), el derretimiento del hielo destruye de forma tragicómica un grupo de sillas construidas en parte con este material.

En la década de los ochenta, empleaba la electrificación y la carnalidad exacerbada para plantear intrigantes metáforas sobre los peligros y las restricciones a las que se enfrenta el individuo al construir su identidad y su inestable espacio de seducción o subyugación a los demás. En *Remote Control* (1989), la artista descubre la posibilidad de introducir en la obra un mecanismo cuyo resultado es que el cuerpo se convierte en un objeto-máquina. Una mujer suspendida en una enorme carcasa de malla es conducida por la propia *performer* o por otra persona mediante control remoto. En las dos últimas videoinstalaciones, *From Here to There*, realizada en 2003 en el norte de Québec, y *Waiting for High Water*, rodada en Venecia en 2005, un cachorro de perro que lleva una cámara, estimulado por todo aquello que descubre ante sí, graba una forma autónoma y especial de caminar a ras de suelo, mientras transmite las imágenes por conexión remota. En estas obras últimas aparece un renovado interés por colocar, no sólo el cuerpo, sino también la percepción en situaciones límite mediante sutiles mecanismos.

Hemos invitado a varios comisarios y directores de museos de diversos países, que conocen bien la obra de Jana Sterbak y han contribuido a mostrarla, para que participen en una entrevista múltiple sobre la evolución que ha experimentado la artista desde las primeras performances hasta sus últimas videoinstalaciones.

MANUEL J. BORJA-VILLEL – SÉ QUE ES UD. UNA LECTORA ÁVIDA Y QUE SUS CONOCIMIENTOS DE LITERATURA SON MUY AMPLIOS. SIEMPRE ME HA INTRIGADO SABER QUÉ REPERCUSIÓN TIENE LA LITERATURA SOBRE SU OBRA. ¿PODRÍA HABLARNOS UN POCO SOBRE ESTE ASPECTO?

JANA STERBAK – Se me ocurren muchos motivos por los que leo; uno de ellos es para mantener una fluidez mínima en los idiomas que he logrado asimilar pese a mí misma. (Para alguien de origen centroeuropeo, el plurilingüismo es un componente esencial de la buena educación). En la medida en que mi obra es conceptual, es lógico que me interese la literatura. Los productos de la imaginación nos permiten comprender la realidad que no hemos vivido. El texto puede ampliar nuestros horizontes y todos necesitamos ampliar nuestros horizontes, sobre todo los artistas.

La literatura y la poesía pueden favorecer las intuiciones de uno.

En una de sus novelas, Milan Kundera describe la sensación que experimenta un niño suspendido en el aire por un momento, flotando a medio caminar, gracias a la acción elevadora, a cada lado, de las manos de sus progenitores. Se trata de un poderoso recuerdo físico que muchos de nosotros compartimos. Esta sensación de flotar en el aire debido a un poder ajeno al nuestro engendró la obra titulada *Remote Control*. Se refiere al dilema creado entre los deseos opuestos, por un lado, de autonomía y, por el otro, de dependencia. (La persona que flota en un miriñaque motorizado se encuentra en una posición de poder, aunque su acceso a esta posición requiere ayuda. No puede penetrar en el artefacto por sí misma ni puede salir sin sus ayudantes. Lo que es más evidente, el control remoto responsable del movimiento de la máquina puede permanecer en ella o ser trasladado a otra persona.)

El segundo ejemplo pertenece más bien a la categoría de la confirmación: antes de terminar la instalación de las sillas de hielo me topé con el texto de una silla que caía, escrito por José Saramago en *Cuasi-*

objetos

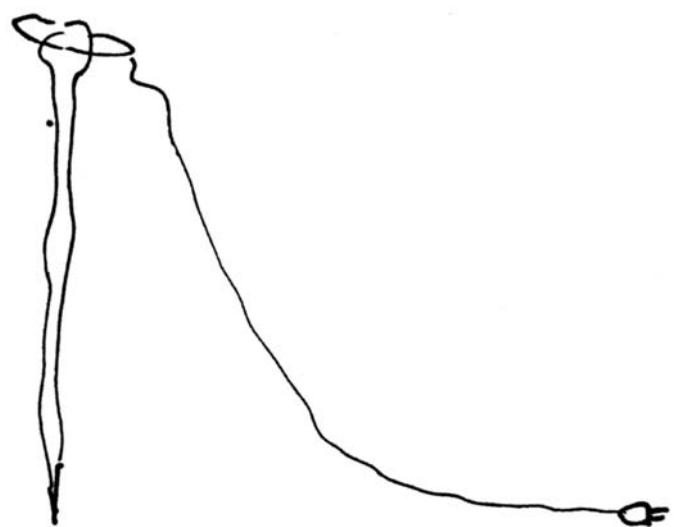
Su ensayo sobre la silla que caía me dio fuerzas para afrontar todas las dificultades de esta instalación efímera. Incluimos la historia de Saramago en el primer catálogo sobre esta obra, titulada *Dissolution*.

MANUEL J. BORJA-VILLEL – HAN PASADO ALGUNOS AÑOS DESDE SU PRIMERA EXPOSICIÓN MONOGRÁFICA, Y LA ESCENA ARTÍSTICA HA EVOLUCIONADO DE FORMA CONSIDERABLE DESDE ENTONCES. OBVIAMENTE, LA MANERA EN QUE SE PERCIBE SU TRABAJO TAMBIÉN HA VARIADO. ¿HA TENIDO ESTE HECHO ALGUNA REPERCUSIÓN EN SU OBRA?

JANA STERBAK – Confesión: la crítica de arte contemporánea no se encuentra en mi lista de lecturas. Hay un limitado número de cosas que uno puede hacer en el tiempo del que dispone y yo prefiero pasarlo con asuntos históricos llevados al ámbito artístico. ¿Fue Barnett Newman quien afirmó que las teorías del arte son para él lo que la ornitología a las aves?

TOMÁS VLCEK – UD. ES CRÍTICA, VA A CONTRACORRIENTE TODO EL TIEMPO. LA HEREJÍA CONTRA LAS NORMAS DE LA MODERNIDAD Y DE LA POSMODERNIDAD PASARON A SER UNA PARTE ESENCIAL DE SU PROPUESTA CREATIVA SOBRE EL ARTE Y LA REALIDAD. ¿HAY ALGO EN SU OBRA, QUE SUELE SER ESCÉPTICA Y SE DISTANCIA DE LAS TENDENCIAS DOMINANTES RESPECTO AL PODER Y A LA MAYORÍA, QUE PUEDA VINCULARSE A SU PAÍS DE ORIGEN?

JANA STERBAK – Cualquiera que haya crecido en Praga queda influido en cuanto a la estética para el resto de su vida, aunque esta influencia se limite a lo privado. Es fundamental mencionar no sólo el lugar, sino también la dimensión temporal: en mis años de formación, tuve la suerte de tener acceso a dos sistemas de pensamiento totalmente distintos, prácticamente opuestos, dos lugares con una historia y un aspecto físico muy diferentes. Este contraste fomentó una visión crítica del mundo que no puede dejar de reflejarse en mi obra. Quizás éste sea el



IRON HEAD



ejemplo más concreto: mi comprensión de los usos de la ironía tiene su origen en mis raíces checas. Se trata de algo que no se encuentra fácilmente en el marco norteamericano...

YOLANDE RACINE – DADA LA NATURALEZA IMPREDECIBLE DE SUS OBRAS, LA AUSENCIA CARACTERÍSTICA DE UNA NARRACIÓN (O HISTORIA) Y SU EVIDENTE AFICIÓN POR LA CIENCIA, UNO SE QUEDA PREGUNTÁNDOSE CÓMO ADQUIRIÓ SU INTERÉS POR LA HISTORIA. ¿CÓMO VE UD. LA HISTORIA, CONCRETAMENTE LA DE CANADÁ Y CÓMO LO REFLEJA EN SUS OBRAS?

JANA STERBAK – Para realizar una contribución en cualquier disciplina, uno ha de ser consciente de lo que han hecho en esa disciplina sus predecesores. Esto es cierto sobre todo en arte. Es posible que el hecho de haber vivido en varios países me haya suscitado un interés por la historia, ya que es una manera de explicar el presente. ¿Por qué los canadienses son tan distintos de los estadounidenses si comparten el mismo continente y la misma lengua? ¿Qué hace que los quebeques estén tan separados y, al mismo tiempo, tan cercanos a sus vecinos del Sur? En Canadá el espacio es determinante; fuera de las grandes ciudades uno puede experimentar con facilidad lo majestuoso y lo sublime. También tenemos el clima de América del Norte. Los campos y lagos helados en invierno ofrecen una especie de paisaje minimalista, todo blanco, muy luminoso, vacío y sosegado para los ojos. Es extraordinario para la inspiración y, además, constituye un gran contraste frente a la sobrecargada Europa. La historia canadiense está muy unida a la geografía; los rigores del clima, junto con el punto de entrada, el río San Lorenzo, impusieron la forma en que se colonizó el país. Hay otra característica relacionada con esta circunstancia: comparado con otras tierras, Canadá ha acumulado un número relativamente pequeño de sucesos trágicos en su pasado reciente. En muchos aspectos, es un país de optimismo y

futuro, lo cual, a veces, es más fácil de apreciar por los que nacimos en otros lugares.

Como muchos europeos del centro y del norte, me interesa mucho la cultura de los indígenas de América del Norte, los indios y los inuit. Desgraciadamente, su historia representa la única parte oscura del pasado de Canadá.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA – ME GUSTARÍA SABER QUÉ VALOR TIENE EL DIBUJO EN SU OBRA Y CÓMO FUNCIONA. ¿VE UD. EL DIBUJO COMO UNA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE PASO QUE LLEVA A OTRO PUNTO CREATIVO DE MAYOR ENTIDAD FÍSICA, POR EJEMPLO LO ESCULTÓRICO, QUE EN EL DIBUJO SE ESBOZA Y PREFIGURA COMO CONCEPTO Y COMO TENTATIVA?. ¿O POR EL CONTRARIO EL DIBUJO CONSISTE EN UN ACTO QUE UD. INICIA CON LA INTENCIÓN DE QUE SE COMPLETE EN SÍ MISMO, SIN ESPERAR QUE EL RESULTADO TENGA UNA PROLONGACIÓN MÁS ALLÁ DEL PAPEL? LO PREGUNTO PORQUE, EN AQUELLOS DIBUJOS SUYOS CON LOS QUE ESTOY FAMILIARIZADO, A MENUDO VEO UNA DESCRIPCIÓN SINTÉTICA DE ALGO QUE TAMBIÉN POSEE EL FORMATO ESCULTÓRICO, PERO EN LOS QUE PERCIBO ASIMISMO UNA ENORME LIBERTAD DE TRAZO Y DESENVOLTURA QUE, A VECES, SE VE DISMINUIDA EN EL OBJETO POR EL PROPIO PROCESO DE EJECUCIÓN.

JANA STERBAK – Me interesa exponer al espectador a situaciones específicas expresadas en términos de realidad física y espero lograr atraparle de este modo antes que sus ideas preconcebidas sobre lo que va a suceder cuando se contempla “una obra de arte en un museo”. Existimos en el mundo físico; las situaciones que se nos presentan en el terreno de lo físico nos incitan de una manera en que jamás lo haría la realidad exclusivamente pictórica. Dado que comparten nuestro espacio, los objetos tienen una mayor capacidad de confrontación. Confinado en su soporte físico plano, el dibujo existe en un mundo de simulación; su poder sobre nosotros está mucho más circunscrito. Queda atribuido de manera instantánea a la inútil esfera del arte y, lo que puede

ser peor, a la esfera de lo meramente decorativo. Puede que lo que hace que los dibujos a veces le parezcan a Ud. tan abiertos y libres es que nunca se plantearon como obras terminadas. Fueron creados como una forma de tomar notas. Hasta aproximadamente 2002, cuando se organizó una pequeña muestra en un contexto académico en Montreal, se había visto un número muy reducido de estos dibujos.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA – SUS REFLEXIONES DE CARÁCTER FEMINISTA SOBRE LA CONDICIÓN DE LA MUJER ME PARECEN MÁS DIRECTAS Y PATENTES EN SUS PRIMERAS OBRAS QUE EN SUS TRABAJOS MÁS RECIENTES. ¿SE DEBE A QUE HA CAMBIADO UD. LA FORMA DE PLASMAR ESTOS PENSAMIENTOS, DOTÁNDOLOS DE UN TONO MÁS SUTIL, O EN LA ACTUALIDAD PREFIERE REFERIRSE A CUESTIONES DE IDENTIDAD MÁS GENÉRICAS?

JANA STERBAK – ¿Hay otras posibilidades de interpretación cuando una autora utiliza el motivo femenino? Debido a que hace poco el feminismo era una disciplina muy presente, se consideró que algunas de mis obras versaban sobre la política de género..., aunque mis inquietudes siempre han sido más amplias: tratan de las condiciones y las limitaciones de la libertad humana. El envejecimiento y, por último, la muerte, el tema de *Vanitas*, es el destino común del hombre y de la mujer. La incapacidad de atraer o convencer mostrada en *Defense*, así como en *Declaration*, es común a ambos sexos. El tema de la dependencia frente a la autodeterminación en *Remote Control*, no es un problema específicamente femenino. Concerne a mujeres, hombres, y más. No sólo los individuos están sujetos a su conflictivo tira y afloja, a menudo es también el problema de naciones enteras. Determinadas obras mías presentan mujeres, lo cual no significa que se refieran a las mujeres con exclusión de los hombres... Las protagonistas femeninas actúan como representantes de toda la humanidad (al igual que siempre lo han hecho los

protagonistas masculinos), no hay necesidad de que representen sólo a la mitad.

CORINNE DISERENS – EN SUS OBRAS UTILIZA DISPOSITIVOS QUE SUELEN PROVOCAR EXPERIENCIAS EXTREMAS, QUE ALTERAN NUESTRA RELACIÓN CON EL MUNDO Y LA VISIÓN QUE TENEMOS DE ÉL. PARECE QUE LA GRAN FUERZA DE SU OBRA RESIDE EN SU CAPACIDAD DE GUIARNOS SUTILMENTE A RECONSIDERAR LOS GRANDES MITOS FUNDAMENTALES DE LA HUMANIDAD Y LOS RASGOS, LOS DETALLES Y LAS ANÉCDOTAS QUE CARACTERIZAN Y FORMAN NUESTRAS EXPERIENCIAS INDIVIDUALES Y COTIDIANAS: SUDAR, TARTAMUDEAR, UN PERRO QUE NOS MIRA, EL IMPACTO DEVASTADOR DE UNA POLILLA SOBRE EL ARTE, ETC. ¿PODRÍA SOSTENERSE QUE ESTA CAPACIDAD DE EVITAR PERMANECER ENCERRADO EN EL MISMO LENGUAJE Y SU DETERMINACIÓN DE EXPLORAR TODO TIPO DE ÁMBITOS SENSORIALES, SIN PERDER NI POR UN MOMENTO EL HILO CONDUCTOR, SON UNA MANERA DE DAR VUELTAS INCANSABLEMENTE ALREDEDOR DE LA ANGUSTIA DE NUESTRA SOLEDAD?

JANA STERBAK – Gracias, Corinne, sí, estoy de acuerdo con su interpretación. Me parece que una parte significativa de la industria farmacológica contemporánea (entre otras) se beneficia del hecho de que encontramos difícil vivir con esta realidad...

TERESA BLANCH – SUS OBJETOS FÍSICOS APENAS FUNCIONAN COMO ESCULTURAS. PODRÍA AFIRMARSE QUE SON PARADÓJICOS ACONTECIMIENTOS CONSTRUIDOS POR MEDIO DE IMÁGENES AMBIGUAS, CONTRAPUESTAS E INESPERADAS. ÚLTIMAMENTE, HA ESTADO UD. TENDIENDO UN PUENTE ENTRE ESTOS OBJETOS-ACONTECIMIENTO Y EL CINE QUE SUCEDA EN SÍ MISMO, SIN GUIÓN, COMO UN LENGUAJE GENUINO DE SITUACIONES SIN TRAMA QUE LAS CONECTE Y QUE A UD. LE INTERESA EXPLORAR. ¿CÓMO HA LLEGADO A ESTE PUNTO?

JANA STERBAK – La mayoría de los artistas sueñan con realizar algún día una película. Se me ha brindado

esta oportunidad gracias al apoyo canadiense a la Bienal de Venecia.

Estas dos películas o, para ser más precisos, videoinstalaciones, surgieron a partir de la documentación de las primeras performances. Las fotografías secuenciales fueron sustituidas por películas (*Sisyphus*, 1991) y, por último, por el vídeo, ya que esta tecnología era más manejable en su formato y menos cara de usar.

Las performances de *Dissolution* y de *Narcissus* se relacionan con las propuestas, en texto e imagen, de *Golem*: el corazón debía ser realizado con fermio, altamente radiactivo, y el estómago con mercurio congelado. En *Dissolution* y en *Narcissus*, al igual que en estas dos obras de fotografía y texto, la actividad implica la acción transformadora del propio material. Se trata de una performance sin *performer*. (La diferencia es que en *Narcissus* y en *Dissolution* los materiales son benignos y, por lo tanto, la performance se puede representar).

Estas performances son únicas en el sentido de que no hay un *performer* humano. En la película, el *performer* es un perro. El resultado de su acción es el compendio del material de vídeo empleado en las dos instalaciones de pantallas múltiples. De hecho, el primero de los vídeos asistidos por un perro era una performance única en sí misma. En la conferencia de prensa dada para anunciar mi selección para la Bienal, Stanley, paseándose con una cámara minúscula y un dispositivo transmisor, proporcionó series de imágenes en constante cambio sobre el público reunido y para este público: en “tiempo real” los periodistas, los empleados del museo y los representantes de organismos culturales se convirtieron en los protagonistas, así como en los espectadores, de su propia representación.

La idea inicial para la Bienal era que las imágenes, compiladas y transmitidas en directo durante las exploraciones del perro por Venecia, se mostrarían dentro del pabellón. En las pruebas preliminares, se cambió el curso del trabajo para adoptar una forma más presente y más cinematográfica: decidí que sería

más interesante tratar el material obtenido como una película y modificar las secuencias por medio de una edición exhaustiva. Las casi cien horas de material grabado dieron lugar a los doce minutos de la instalación definitiva en pantallas múltiples.

NOTAS

1. MANUEL J. BORJA-VILLEL

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, completa su formación en la Yale University. En 1981-1983 recibió una beca Fullbright y obtuvo el Doctorado en Filosofía por el Departamento de Historia del Arte de la Graduate School of the City University de Nueva York en 1989. Ha sido director de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona desde 1990 hasta 1998, y allí organizó entre otras exposiciones las de *Jana Sterbak. Velleitas* (1995), *Els límits del museu* y *La ciutat de la gent*, así como muestras de los artistas Louise Bourgeois, Brassaï, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Hans Haacke y Krzysztof Wodiczko, entre otros. Desde 1998 es director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), donde ha presentado entre otras, las exposiciones temáticas *Antagonismos*, *Campos de fuerzas, Arte y utopía*. Actualmente es miembro del Comité Asesor de la Documenta 12 de Kassel y secretario/tesorero del CIMAM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno, vinculado al ICOM).

2. TOMAS VLCEK

Realiza sus estudios en la Charles University de Praga, doctorándose en 1969, título que completa en 1988 por la Academia Checoslovaca de Ciencias. En esta misma institución dirigirá el Instituto de Historia del Arte durante los dos años siguientes. Posteriormente es nombrado Profesor Senior y *Rector* en la Universidad Europea Central, durante el periodo de 1992 a 1996. A lo largo de su carrera es profesor invitado de numerosas universidades en Europa y USA. Autor de numerosas exposiciones, destacan entre ellas *Past Future* (Viena 1993) y *Actual Infinity* (Praga 2000). A partir de 2001 y hasta la actualidad, dirige la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo de

la National Gallery de Praga. Ha sido Comisario-Jefe de la *Prague Biennale of Contemporary Art 2003* y de la *International Biennale of Contemporary Art* (en la National Gallery de Praga) de 2005; en esta última invitó a Jana Sterbak a participar con la instalación *Waiting for High Water*.

3. YOLANDE RACINE

Estudia Historia del Arte en la Universidad de Montreal. Ha sido responsable del Servicio de educación, animación e información en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal y posteriormente conservadora y adjunta al responsable del Servicio de Exposiciones Temporales. Después de formar parte del equipo del Museo de Bellas Artes de Montreal como conservadora de arte contemporáneo, regresa al Museo de Arte Contemporáneo de Montreal como conservadora y responsable del Programa de Creaciones Multimedia. Como directora general de *La Pulperie de Chicoutimi* se encarga de definir su nueva estructura física con la integración del antiguo Musée du Saguenay-Lac-Saint-Jean en el emplazamiento histórico, y de definir su orientación y desarrollo. Desde abril de 2003 es directora de conservación y restauración en Pointe-à-Callière, Museo de Arqueología y de Historia de Montreal. Actualmente es directora de la Cinémathèque Québécoise. Ha colaborado con Jana Sterbak en numerosas ocasiones.

4. JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Deusto, es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Profesor Titular de Historia

Contemporánea de la Universidad del País Vasco. Estrechamente vinculado con la realidad cultural del País Vasco, entre 1982 y 1992 fue asesor de Bellas Artes del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, y entre 1993 y 1998 miembro del Consejo de Administración del Consorcio Guggenheim Bilbao. También fue asesor para la política de adquisiciones del Museo Guggenheim Bilbao entre 1995 y 1997. Ha sido miembro del Patronato y del Consejo de Administración del Museo de Bellas Artes de Bilbao entre 1985 y 2002, y entre 1992 y 2001 Director de la Sala de Exposiciones REKALDE, de Bilbao. Desde 2001 es Director del Centro-Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria, ARTIUM. Conferenciante y comisario de numerosas exposiciones. Bajo su dirección ARTIUM ha participado en la producción de la última videocreación de Sterbak, *Waiting for High Water* y ha programado la exposición *Jana Sterbak. De la performance al vídeo* durante la primavera de 2006.

5. CORINNE DISERENS

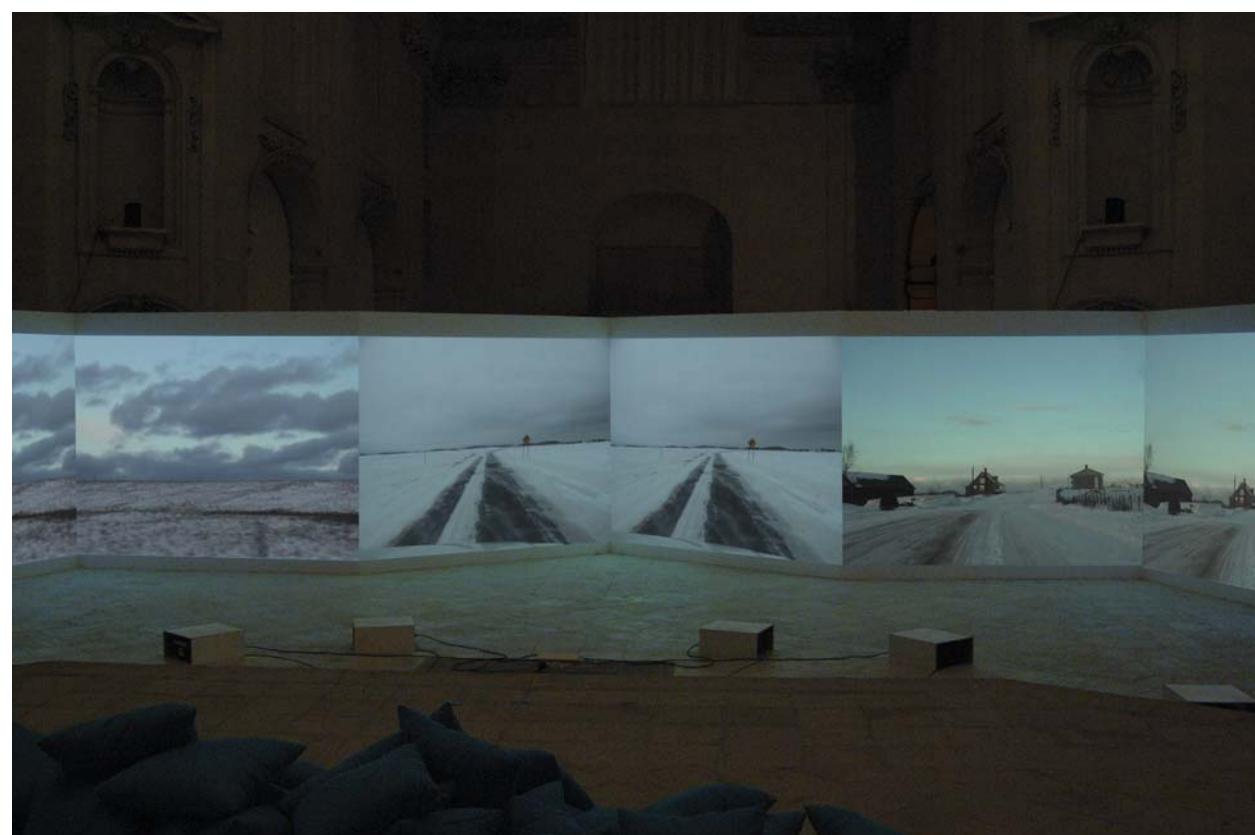
Corinne Diserens ha comisariado la exposición *Jana Sterbak. Velleitas*, Musée de St-Etienne, France/Fundación Antoni Tàpies, Barcelona/Serpentine Gallery, London (Junio 1995 - Marzo 1996). Asimismo ha sido comisaria de exposiciones en el IVAM-Centro Julio González de Valencia entre los años 1989-1993 y directora de la asociación cultural Carta Blanca - Madrid, antes de ser nombrada en 1996 directora de los Museos de Marsella. Actualmente es directora del Musée des Beaux-arts de Nantes. Estudiosas y amplia conocedora del trabajo de Sterbak, durante los últimos diez años ha presentado su trabajo en numerosas exposiciones colectivas y en colecciones de museo.

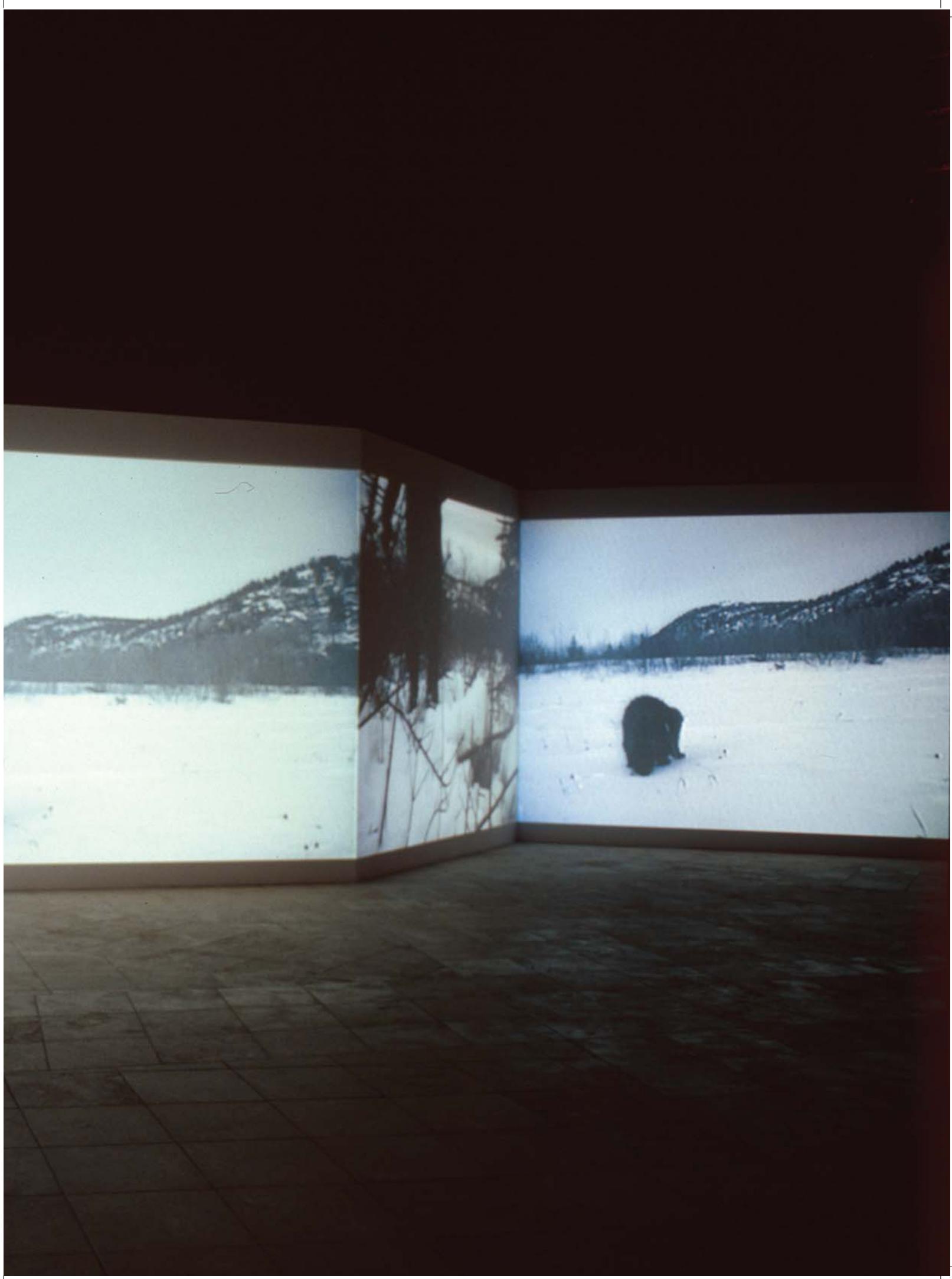
6. TERESA BLANCH

Doctorada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, es Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad y, desde 1994, Decana de la Facultad. Responsable de exposiciones de la Sala Montcada de la Fundación "la Caixa" (1989-91) y comisaria de numerosas exposiciones, entre ellas, *Susana Solano* (MNCARS, Madrid / Whitechapel Art Gallery-Londres/ Kunsthalle-Malmö/ Magasin-Grenoble, 1992-93), *Creacions parallel·les. Metàfores del real* (MACBA, Barcelona, 1996), *Límites de la Percepción* (Fundación Joan Miró, Barcelona, 2002), *Historias Diferidas* (Salas Comunidad Madrid-CajaMadrid, 2005-06). En 1999 comisarió *Dobles Vidas. Intervenciones en Museos Históricos*, ICUB Barcelona, e invitó a Jana Sterbak a participar en el Museo de Geología y en el Museo de la Música. Actualmente es comisaria de la exposición *Jana Sterbak. De la Performance al Video*.

From Here to There, 2005
Videoinstalación
Seis pantallas
Dimensiones variables
Cortesía de la artista









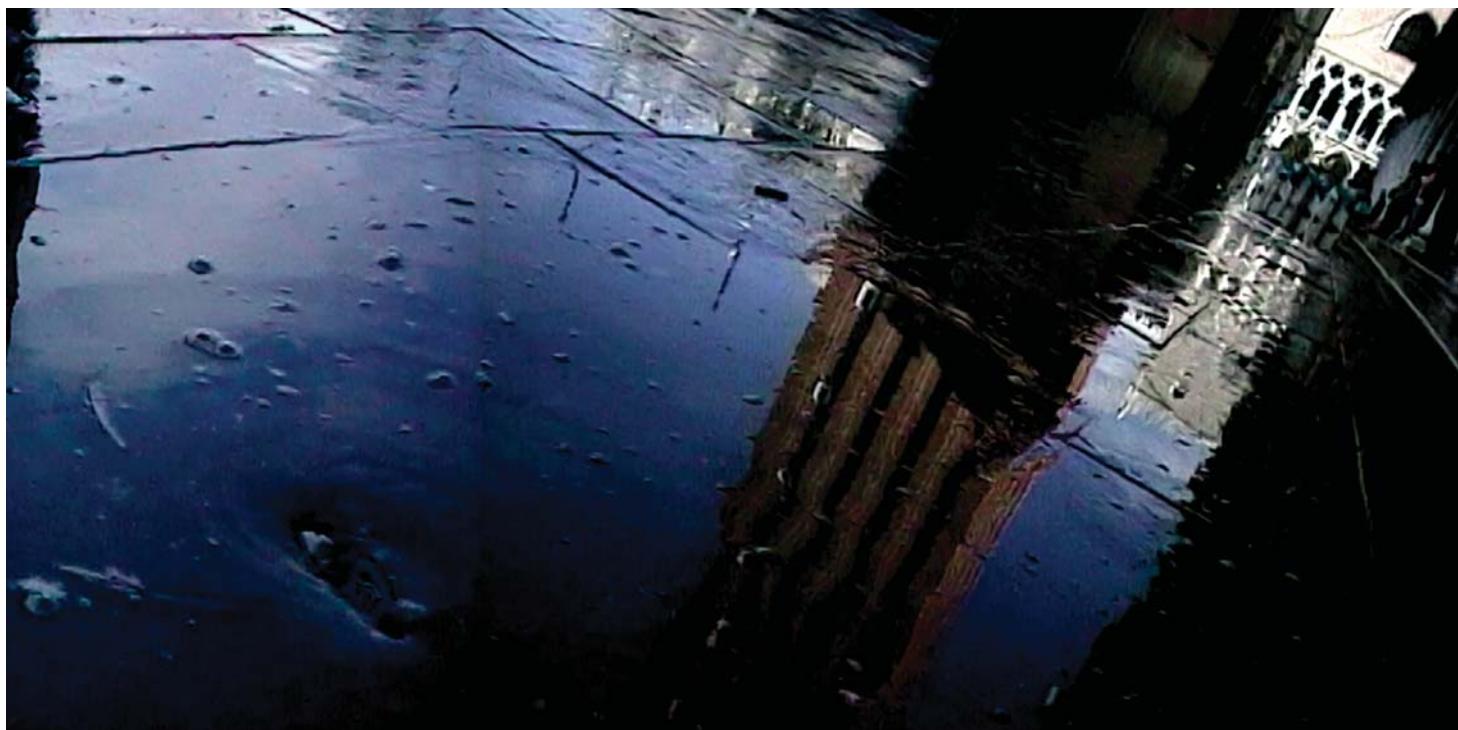
Waiting for High Water, 2005
Videoinstalación
Tres pantallas
Dimensiones variables
Cortesía de la artista
Obra producida por ARTIUM de Álava











DIFRACCIONES BARROCAS EN LA OBRA DE JANA STERBAK WALTER MOSER

Con cada instalación y performance Jana Sterbak nos sorprende. Con cada obra desplaza su enfoque, situándolo donde jamás esperaríamos encontrarlo. Al echar un vistazo a su ya extensa producción artística, que abarca un período de más de veinte años, lo primero que nos llama la atención es su vitalidad: su inventiva conceptual, su agilidad estética, el efecto continuo de sorpresa.

Y, aun así, tenemos también la impresión de que esta obra desarrolla sus propias constantes, de que ciertas cuestiones no dejan de repetirse y reafirmarse, por muy variadas que sean sus manifestaciones concretas. De esta forma, el camino de un artista, atribuible a un estilo, toma cuerpo y se establece. En la obra de Sterbak se han observado varios conceptos principales: temas recurrentes (el cuerpo humano y sus “envoltorios”), la precaria constitución del sujeto y la fragilidad de las intersubjetividades, los seres humanos lidiando con artilugios electrónicos y su irónico “control / dependencia” en relación con todo tipo de armazones y andamiajes¹ –desde el más sencillo hasta el más perfeccionado– de los cuales ignoramos si están añadidos y, por lo tanto, se pueden separar o si forman una parte integrante de nuestra condición histórica.

En su obra también se han podido observar ecos de ciertas tradiciones de modernidad estética: es *post-avant-garde*, mientras que se inspira en gestos concretos de las vanguardias históricas; su aplicación sobria de los medios para transmitir una intención artística participa en el diálogo con una estética minimalista, aunque no adopta el proyecto de una escuela históricamente establecida y, por otro lado, permanece fiel, en todas sus variaciones, al principio conceptualista que sitúa el trabajo de la idea en un escenario en el que nuestros sentidos entran en contacto con un mundo material “instalado” con destreza por el artista. Por último, en su obra también se puede apreciar una tradición de humor e ironía, junto con un atisbo de *Mitteleuropa*, que algunos

críticos han relacionado con el origen checo de Sterbak.

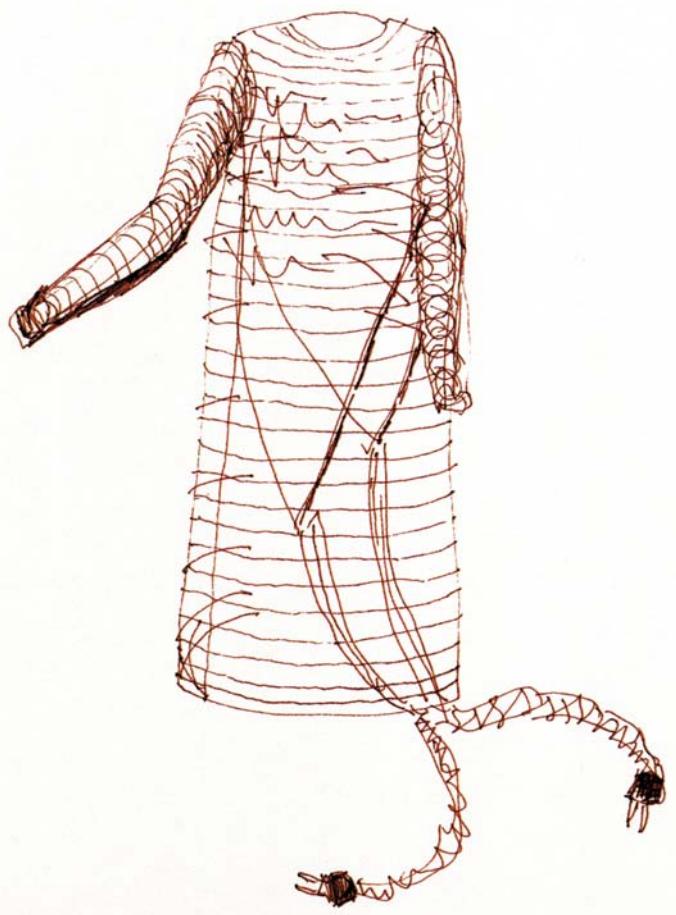
DIFRACCIONES DEL PODER DEL BARROCO

Quisiera señalar otra poderosa tradición que subyace y atraviesa la obra de Jana Sterbak, no como una influencia de peso, ni siquiera paralizante², y menos aún como un modelo a seguir, sino más bien como una estrategia fundamental, cuyos vestigios se resucitan de forma intermitente en esta obra polifacética. Esta tradición es la estética barroca, cuyos modos de manifestación me propongo presentar mediante el concepto de difracción. Pero, ¿cómo podemos relacionar un método que acabo de describir como *post-avant-garde* con una estética premoderna? De hecho, hay un importante discurso de la historia cultural que identifica el Barroco como el otro lado de la modernidad, una alteridad estética usada en el siglo XVII por fuerzas opuestas a la modernidad (la aristocracia, la Contrarreforma, la monarquía). Al establecer su propio proyecto estético, la modernidad parece haber suprimido esta alteridad como su otro ser irracional y patético, cuando no patogénico. No ha sido hasta hace poco cuando se han desarrollado otros argumentos que nos permiten entender el Barroco de una forma distinta: por ejemplo, como una revolución estética de primer orden, una modernidad estética que cambió radicalmente la concepción de la propia obra de arte en sí misma y, sobre todo, la interacción que la obra puede establecer con su receptor. En ambos casos, podemos identificar en el Barroco una performatividad que, de hecho, permite relacionar esta estética con tendencias contemporáneas sin necesidad de remitirse al gran discurso del retorno de lo reprimido de la modernidad.

En consecuencia, utilizaré el discurso de una “persistencia intermitente” del Barroco, con el significado de que sería efectivamente continua, aunque a veces se hallara en desgracia o fuera objeto de un olvido activo; así, el Barroco estético estaría históricamente presente en la forma de una

1. En este punto intento traducir el término *Gestell* empleado por Heidegger en “The Age of the World Picture” (ensayo publicado en *Heidegger: Off the Beaten Track*) para resumir el estatus de la tecnología moderna en nuestra situación óntica. En concreto, me refiero a los marcos en los que está retenido sin poder salir el sujeto humano varón (*Sisyphus II, Condition*) o, con mayor frecuencia, la mujer (*Remote Control*).

2. La propia Jana Sterbak ha dado forma artística a este tipo de “ansia de influencia” (véase Harold Bloom, *Anxiety of Influence* [Oxford University Press, Oxford 1973]) en sus obras *Why Can't I Be Giacometti?* y *Absorption: Work in Progress*, 1995, en las que representa su compleja relación con el legado de Joseph Beuys.



alternancia entre la desaparición y el resurgimiento⁵. Se le reconoce un poder⁶ capaz de actuar más allá de la época en la que surgió, un poder que no ha consumido todo el potencial de sus reapariciones históricas. Si adoptamos una tesis más audaz (debido a su ligero anacronismo), incluso podríamos asegurar que, por el contrario, este poder sólo será desarrollado y realizado totalmente por medio de las tecnologías modernas que le dan acceso a obras estéticas que cumplan las expectativas del proyecto original.

Hablar de difracciones barrocas en la obra de Jana Sterbak es, por lo tanto, asignarle una profundidad histórica mucho más allá de las *avant-gardes* y de otros movimientos artísticos del siglo xx, al mismo tiempo que se afirma su contemporaneidad estética radical, vista como el resurgimiento intermitente de aspectos muy específicos del poder barroco. Para aclarar estas cuestiones, debemos reconocer que la propia Sterbak no ha declarado ninguna afinidad con la estética barroca, en la forma de un retorno “al Barroco” o de un retorno “del Barroco”, tal y como ha sido expresado y admitido por artistas tan variados como los directores de cine Derek Jarman, Peter Greenaway y Raúl Ruiz, los escritores Severo Sarduy y Alejo Carpentier, y los artistas latinoamericanos que participaron en el año 2000 en la exposición *Ultra Baroque. Aspects of Latin American Art* en el Museum of Contemporary Art de San Diego⁷. Sin embargo, la propia artista nos invita a realizar semejante lectura de su obra a través de las referencias veladas que hace a varias tradiciones estéticas. Estas referencias son más explícitas en sus títulos. Por ejemplo, la palabra “vanitas” en el título *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* se refiere directamente a un topópor el cual la era barroca designaba la inestabilidad ontológica puesta de manifiesto por sus obras. El segundo elemento del título, más biográfico, sitúa el elemento barroco en otro contexto al relacionarlo con una patología psico-cultural decididamente de nuestra época.

EMBLEMAS DISONANTES

La mayor parte de los títulos de Sterbak poseen una carga semántica, no son un mero sistema de enumeración o etiquetas de identificación. Tampoco son añadidos superfluos a la obra, sino que son más bien partícipes plenos en la producción de significado que tiene lugar. De esta forma, reviven la tradición de los emblemas barrocos. El emblema es un género intermedio entre el lenguaje y la imagen. Consiste en una *inscriptio* que establece el tema o divisa, en una imagen (*pictura*) que ofrece una representación visual de éste, a menudo sacada de un repertorio icónico inspirado en remotas supervivencias, y en una *scriptio*, que explica, a través del lenguaje, la relación entre *inscriptio* y *pictura* en modo narrativo e incluso dramático. Los tres elementos del emblema no son separables, sino uno solo. En la producción de Sterbak, el título y los demás elementos de la obra también forman un solo cuerpo. No obstante, el título a menudo asume y combina las funciones de la *inscriptio* y de la *scriptio*, sobre todo en títulos duales como *Corona Laurea: Noli me tangere* (1983), *Golem: Objects as Sensations* (1979-1982) y *House of Pain: A Relationship* (1987).

Otros ejemplos muestran un título más sencillo que sirve de *inscriptio*, como *Condition or Dissolution*. En estos casos, las otras dos partes del emblema se encuentran contenidas y distribuidas por el resto de la obra. Por definición, el título está formado por lenguaje; por lo tanto, siempre introduce un elemento semántico que realiza una contribución explícita al aspecto conceptual reflejado por la obra. En cuanto al resto, queda a discreción del lector / espectador quien, con Sterbak, siempre es requerido de forma muy directa a descubrir el modo de funcionamiento de la obra y, así, a adoptar un papel activo en la producción de su significado.

En general, en el emblema barroco los tres elementos se expresan en asonancia. Por muy complejas que sean sus relaciones, deben llevar a una alineación

5. Véase *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un parcours transculturel*, Nicolas Goyer y Walter Moser (ed.), La Lettre Volée, Bruselas 2001.

6. Véase *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*, Else Marie Bjerkdahl y Carsten Juhl (ed.), Galilée, París 1996.

7. El catálogo, del mismo nombre, fue coordinado por Elizabeth Armstrong y Victor Zamudio-Taylor, Museum of Contemporary Art, San Diego 2000.

de los elementos que dé lugar a una convergencia del significado. Sin embargo, con Sterbak el proceso es muy diferente. La artista introduce tensiones entre los elementos y los articula de tal forma que le pone dificultades al receptor, ya que favorece las relaciones irónicas, casi paradójicas. Como resultado de esta práctica, sus obras poseen a menudo una retórica de provocación como *modus operandi*.

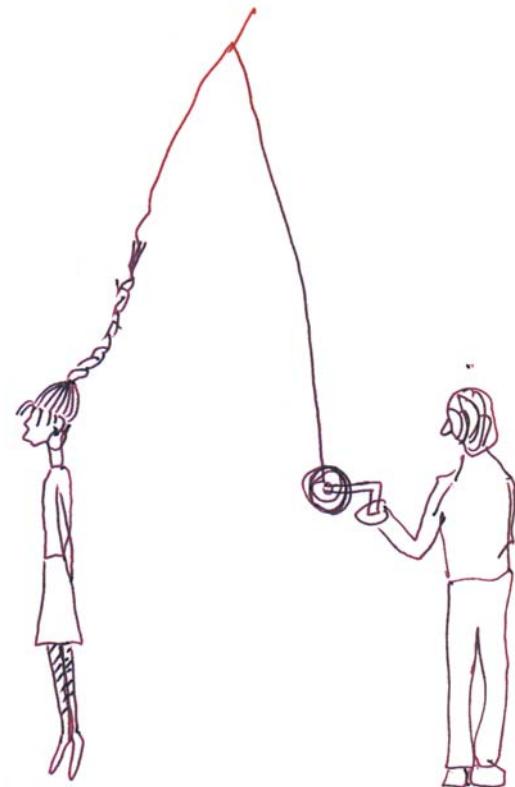
Tradicionalmente, el emblema barroco es una combinación de palabras e imágenes. Produce un significado homogéneo que encaja en el consenso cultural de la época. Sterbak introduce disonancias conceptuales. A este incremento de la complejidad de la relación entre lenguaje e imagen se suman todos los demás elementos, ya sea en sus instalaciones o en sus performances: los objetos y los materiales, su disposición en un espacio limitado y, por último, sobre todo en la performance, los actores humanos y, más específicamente, el cuerpo humano. De manera muy clara y por obra de estas elaboraciones, la tradición emblemática se transforma, e incluso se deja atrás; pero, con la retórica de cada obra expresada de este modo, aún parece formar un núcleo que el receptor debe penetrar para participar en el aspecto conceptual de la obra.

Dos ejemplos nos vienen a la mente de forma inmediata: en *Attitudes*, 1987, encontramos primero términos abstractos como “avaricia”, “reputación”, “fantasías sexuales” y “enfermedad” presentados literalmente como inscripciones. Sin embargo, no están colocados sobre una *pictura* sino bordados en fundas de almohadas, con letras caligráficas que nos recuerdan los bordados de nuestras abuelas. La materialización de la inscripción actualiza un pasado potencialmente idílico que entra en contradicción con el contenido semántico de los términos inscritos. Además, la propia instalación –las almohadas se encuentran sobre camas, el epítome perfecto de una escena de intimidad– choca directamente con el campo semántico de los términos inscritos. Si

consideramos que la instalación en sí misma ofrece una *subscriptio*, se transforma casi en la antífrasis de la *inscriptio* o de las diversas inscripciones.

También podemos recordar la complejidad de estas relaciones en el caso de *Vanitas*, que ha sido muy analizado. Esta inscripción en el lema barroco era representada con frecuencia en una *pictura* que mostraba que bajo la belleza (superficial) yace una verdad asentada: la belleza física engaña, ya que está abocada al marchitamiento y, más concretamente, el destino de toda carne es la descomposición y la putrefacción. En un revés inicial, aquello que en el emblema barroco estaba oculto bajo la belleza aparente de la piel ahora reposa sobre la piel. El interior se convierte en el exterior y la propia carne se convierte en el envoltorio; aquello que se suponía que debía estar protegido por la piel pasa a ser la segunda piel, que es el vestido. Pero, puesto que esta segunda piel está hecha de carne, no puede proteger el cuerpo, dado que como carne está destinada a deteriorarse. Aun así, ocurre otro revés que implica una nueva categorización de la carne, de la comida como vestimenta y viceversa –y eso, por cierto, es lo que causó el mayor escándalo–. La comida se ha transformado en vestimenta, pero es incapaz de asumir esta función debido a su naturaleza efímera y precaria. En vez de ser el instrumento que permite que se presente y se revele un significado obvio en una relación codificada entre las palabras y la imagen, el emblema ha llegado a ser un problema. La producción del significado se convierte en un reto para el receptor.

La referencia a la anorexia en el subtítulo abre un campo semántico totalmente distinto y complica aún más la retórica de la obra. Así, versa sobre una enfermedad cuyo efecto es hacer que el cuerpo (sobre todo el femenino) adelgace. Y, sin embargo, el cuerpo de la modelo en la versión de la performance sostiene una gran cantidad de carne en sentido literal –es decir, comida– aunque sea en forma de vestido. De



AKCE

este modo, el exceso y la carencia se hallan juntos en las diversas lecturas que ofrece la obra. La dialéctica de “demasiado” y “demasiado poco” también resalta la relación patológica entre la anorexia y la bulimia. Si tuviéramos que resumir el esfuerzo que se le requiere al espectador, tratado de manera brusca por tantas inversiones y reveses, podríamos afirmar que la artista le invita a transponer el motivo de la *vanitas* barroca a una versión contemporánea, a saber: la anorexia.

LA RETÓRICA DEL INGENIO

Tal y como ha mostrado el caso de *Vanitas*, necesitamos construir una larga serie de afirmaciones y argumentos para poder describir esta singularidad constituida y momentánea de la obra / instalación en la cual la lógica, la semántica, lo pictórico y lo material están entrelazados. En consecuencia, debe desarrollarse un comentario crítico e interpretativo en la linealidad sencilla de una sucesión discursiva que la obra condensa en los pliegues de una compleja instantaneidad. Aquí entra en juego otra difracción barroca: *Agudeza y arte del ingenio*, por citar el título de un libro de 1647 de Baltasar Gracián. En una edición reciente en francés, Benito Pelegrín traduce el título como *Art et figures de l'esprit*, aunque en su introducción aborda la pluralidad de significados del término “agudeza”: “viveza de ingenio, perspicacia, dicho ingenioso, comentario punzante, pulla, sarcasmo, observación perspicaz, réplica cortante, palabras afiladas en punta, estilete afinado por la elegancia”⁶.

No voy a abundar en la cuestión de averiguar en qué medida el conceptismo barroco es predecesor del conceptualismo estético del siglo xx. Es más importante ver cómo Sterbak resucita el poder de lo que para Gracián era tanto una estética como una retórica del ingenio o, en otras palabras, de la aplicación del concepto. Sin embargo, ésta es una aplicación “perspicaz” con un efecto cáustico y cortante, cuya energía se concentra en un comentario

punzante. En la obra de Sterbak, encontramos el mismo principio de una estética que cumple el requisito doble de economía de medios e intensidad en su empleo. En raras ocasiones, su arte proporciona al espectador la comodidad de la contemplación tranquila. Con mucha mayor frecuencia, el espectador se ve atraído inmediatamente por los efectos de la idea que explota, de forma literal, en el dispositivo utilizado por la instalación.

Este mecanismo, contrariamente a las palabras de Gracián, quien buscaba un arte de las palabras, emplea una enorme variedad de materiales. Aquí, mientras que aún se puede establecer una conexión con el arte barroco, debemos notar una fuerte tendencia hacia lo que hoy llamamos multimedia y que podemos hallar en lugares como óperas y celebraciones barrocas. Podríamos afirmar que Jana Sterbak ha conseguido introducir este principio de multimedia en el espacio, a menudo muy estrecho, de sus esculturas e instalaciones. En algunas de sus obras, incluso se inclina hacia la miniaturización, por ejemplo en *Perspiration: Olfactory Portrait, Untitled* (1993) –la pluma estilográfica llena de sangre– y las partes del cuerpo en *Golem: Objects as Sensations*. Por lo tanto, podemos observar al mismo tiempo una expansión de la gama de medios y materiales utilizados y, sobre todo, la variedad de éstos, así como una compresión en su articulación. El motivo de la obra tiende a concentrarse en una singularidad específica (como la antinomia de la pelota rellena de plomo en *Condensed*), aunque algunas performances también empleen la repetición y la duración (por ejemplo, *Remote Control, Sisyphé I* y *Baldacchino*). De este modo, la artista nos proporciona, de una obra a la siguiente, respuestas estéticas al mismo requisito (barroco) de agudeza del ingenio, mientras enriquece su obra con la gran variedad de medios usados.

LA INTENSIDAD ESTÉTICA DE LOS MATERIALES PRECARIOS
Fijémonos en uno de estos medios: los materiales. Desde luego, su selección constituye uno de los rasgos

6. Traducido de Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, trad., intro. y notas de Benito Pelegrín, Seuil, París 1985, p. 14.

distintivos del arte de Sterbak. Es principalmente por este acto por lo que no deja de sorprendernos, hasta el punto de desconcertarnos. Nada se descarta a priori; todo puede convertirse en materia prima para sus obras. Nos da una clara muestra de este extremo en *Golem: Objects as Sensations*, donde los materiales que forman las estatuillas de “órganos sin cuerpos”⁷ van desde el bronce hasta el plomo y el caucho.

Con semejante despliegue ecléctico de materiales con fines artísticos, sin embargo, estamos muy lejos de un arte definido por la nobleza de sus materiales. En efecto, aun cuando la artista no evita los llamados materiales nobles, añade tal variedad de otros materiales, a cual más sorprendente, que lo que se afirma como resultado es más bien una transgresión de los códigos estéticos que exigen el uso de esos materiales nobles. La concepción y la realización de las obras de Sterbak implican, entre otras cosas, minerales (la transposición literal de la piedra de Sísifo en *Sisyphe Sport* se convierte prácticamente en una ironía de segundo grado) y metales⁸; materiales sintéticos producidos por la última tecnología⁹; aparatos con aspecto técnico (por ejemplo en *Hot Crown*, en *Seduction Couch* y en *I Want You to Feel the Way I Do*) e instrumentos mediáticos (por ejemplo en *Declaration*), así como estructuras mecánicas que rodean –o bloquean– el cuerpo humano (*Sisyphe I y II*). También encontramos tejidos (*Absorption: Work in Progress*). Pero los materiales más increíbles son los inestables (el hielo en *Dissolution*) u orgánicos (pan, pastel, sangre, sudor, carne, pelo). La lista se extiende incluso hasta animales vivos (*Combat Cricket Compartment* y *Pli a Slecna [Defence]*).

No han de confundirse estos materiales con la materia prima de la cual, y contra la cual, se da forma e impronta a la idea de la artista, y la cual le permite configurar su proyecto. No, el material como tal actúa como un componente de los mecanismos de la pieza. Transmite a la vez que expresa ideas y, al mismo

tiempo, dota a las ideas de materialidad. Sin embargo, para empezar, su concreción material atrae a nuestros sentidos y, por lo tanto, se sitúa en el origen de la experiencia estética que ofrece la obra. El arte de Sterbak se basa, en primer lugar, en esta intensa atracción estética. En este aspecto, encaja en la tradición de la estética barroca dirigida al efecto que debe producir, a la emoción que debe transmitir y al *pathos* que debe generar. Con la ayuda de toda la gama de medios tecnológicos modernos, en la actualidad los artistas pueden materializar completamente el poder del barroco en este sentido. Jana Sterbak se ajusta al supuesto de la realización contemporánea del barroco, aunque sea más discreta en el uso de las nuevas tecnologías que otros artistas (como Janet Cardiff o Gary Hill).

Incluso podríamos afirmar que, en la obra de Sterbak, los materiales más interesantes desde el punto de vista estético son los menos tecnológicos. Me refiero, específicamente, a los materiales perecederos que van experimentando un proceso de deterioro mientras la obra está expuesta. Este deterioro es una parte integrante del proyecto estético. Incluso puede ser central en el proyecto, aportando una idea / un material que se torna decisivo para la obra en su conjunto.

LA VIDA TEMPORAL DE LA OBRA

Por consiguiente, cuando el material contenga la precariedad de un deterioro irreversible, conferirá a la obra una temporalidad opuesta a la norma que prevaleció en el mundo occidental durante mucho tiempo: *ars longa, vita brevis*. La función del arte era la de rescatar la obra de la condición efímera de lo biológico y dejarla triunfar sobre la contingencia de las cosas transitorias de esta vida. En este sentido, el arte pasaba a ser un proyecto opuesto a la vida: partía de una estrategia para controlar la eventualidad. En algunas de las obras de Sterbak, podemos ver con claridad que esta función ha sido rechazada por el hecho de que la obra de arte sigue el destino del

7. Una inversión de la noción de Deleuze y Guattari sobre “cuerpos sin órganos”.

8. Nótese el empleo del plomo, el metal saturnino (en *Condensed* y en *Golem: Objects as Sensations*), que también aparece en una determinada etapa de la obra de Anselm Kiefer.

9. Véase el cuidado que tiene Sterbak a la hora de explicar la selección y las cualidades tecnológicas del material de *Oasis*.

material precario del que está hecho. La “vida de la obra”, de ser una metáfora, adopta este sentido literal. El material transmite a la obra su inestabilidad constitutiva en la dinámica de su inexorable degradación. Esto cambia radicalmente el paradigma estético en el que nos movemos. De una estética de obra terminada, de un objeto concebido para lograr la perpetuidad, quizás incluso para que sea atemporal, pasamos a un paradigma en el que la obra es proceso y, por lo tanto, transformación, cuando no declive. Las obras más interesantes de Sterbak se hallan en este último paradigma estético.

De este modo, la artista captura otra difracción de la revolución estética del Barroco. Esta revolución, que añadió un principio de dinamismo a la obra de arte en sí misma, ha sido objeto de un agrio debate. Los que se oponían, en el nombre de un arte clásico que quizás nunca ha existido sino como un ideal rector, sólo vieron en este principio dinámico irregularidad, decadencia, ruina y decrepitud. Los otros –que no serían llamados barrocos hasta dos siglos después– vieron en él vitalidad, progresismo y la cresta de la implacable ola del tiempo¹⁰. Hoy, el principio de la revolución estética barroca parece estar adquiriendo una posición hegemónica, incluso cuando el Barroco no es el objeto. Esta dinámica se describe en términos como “devenir”, “metamorfosis”, “virtualidad” y “movimiento”. La elección que hace Sterbak de determinados materiales, materiales que contienen este dinamismo y lo transmiten a la obra en la forma de un proceso de deterioro o disolución, parece formar parte del poder del Barroco, al mismo tiempo que contribuye a su resurgimiento contemporáneo¹¹.

Por lo tanto, la temporalidad de la obra se transforma de manera radical, como Jean Rousset había vaticinado –en su libro de 1954 que marcó el “descubrimiento” del barroco literario francés– al señalar la “presencia del tiempo, que se utiliza y se hace palpable en la obra”¹². Sobre todo siempre que

el material sea biológico por naturaleza, el tiempo de desintegración se convertirá en el tiempo de duración de la obra de arte, lo cual desencadenará una comprensión de la naturaleza transitoria de su condición más que una proclamación de su triunfo sobre la precariedad de la vida¹³. Obviamente, este caso se da en las obras en las que Sterbak emplea el material más orgánico posible: la carne (en *Vanitas* y en *Chair Apollinaire*).

El mismo principio estético entra en juego en una instalación más reciente: *Dissolution*. Esta instalación consiste en un grupo de sillas dispuestas en un espacio vacío. La característica destacada de estas sillas es que sus patas y su armazón vertical están hechos de tubos de metal, un material sólido que se corresponde con la estabilidad exigible a una silla. El propio asiento y el respaldo, sin embargo, están hechos de hielo. Este segundo material supone una temporalidad particular ya que, a temperatura ambiente, el hielo se derretirá. Al cabo de unas horas, su solidez se disolverá en liquidez. Como resultado de la inestabilidad y la transitoriedad del hielo, toda la instalación contiene una dinámica negativa: las sillas se autodestruirán disolviéndose. Este proceso tiene lugar ante los ojos mismos del espectador y quedará incorporado a su experiencia estética. La obra se encuentra suspendida entre lo sólido y lo líquido, entre la estabilidad y la disolución; presenta un pasaje, que se ha convertido en una metáfora de la transitoriedad. Totalmente estática a primera vista, esta obra vive de la dinámica temporal / material incluida en la elección del hielo como material y de su expresión irónica e incluso retóricamente paradójica, en relación con la expectativa de estabilidad y permanencia asociadas tanto a la silla como, tradicionalmente, a la obra de arte.

Un último ejemplo, *Catacombes*, muestra el mismo tipo de trabajo sobre un material / una idea que introduce un sutil juego de temporalidad en la obra. Esta instalación, a pesar de ser poco espectacular en

10. El artículo de Marshall Brown sigue abriendo nuevas perspectivas sobre este asunto. “The Classic is the Baroque. On the Principle of Wölfflin’s Art History”, *Critical Inquiry* 9 (1982), pp. 379-404.

11. En su reciente libro, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago 1999, Mieke Bal expresa ideas similares sobre los materiales precarios y su vínculo con el Barroco.

12. Traducido de *La Littérature baroque en France*, José Corti, París 1954, p. 232.

13. Esta comprensión es crucial en el concepto de “barroco” en el *Barockbuch* de Walter Benjamin (*The Origin of German Tragic Drama*, NLB, Londres 1977).

su desnudez, aúna la complejidad –donde reside la agudeza de su ingenio– de las difracciones barrocas que he señalado en la obra de Jana Sterbak. El emblema barroco, que se reconoce inmediatamente, se invierte y se torna disonante, sobre todo con la elección del material: el chocolate. Los huesos, tradicionalmente usados como la *pictura* en el *memento mori*, son la parte del cuerpo que dura mucho más allá de su declive físico. Sin embargo, moldeados en un material que no sólo es perecedero (minando su capacidad de denotar la eternidad de la muerte), sino también comestible (medio de subsistencia que permite que aquello que es más precario –la vida– dure), ya no sostienen la pesada composición de la trascendencia barroca. El material elegido por la artista introduce una inmanencia que subvierte la *scriptio* en una declaración del tipo: “la muerte mantiene la vida”. Y lo hace con un cierto guiño a México, país que establece su identidad cultural afirmando el Barroco dentro de la vitalidad de su cultura popular, a la vez que reinserta el *memento mori* en el ciclo de la vida.

Cone on Fingers, 1979-95
Fotografía b/n
Edición 1/15 a 15/15
55 x 41 cm
Cortesía Galería Erna Hécey, Bruselas





Uniform, 1991
Camisa 90 x 87 cm
Pantalón 109 x 49 cm
Casquete, cinturón, corbata, cartuchera y conjunto de insignias
Colección Fundació Antoni Tàpies, Barcelona



Artist as Combustible, 1986
Vídeo
Cortesía de la artista





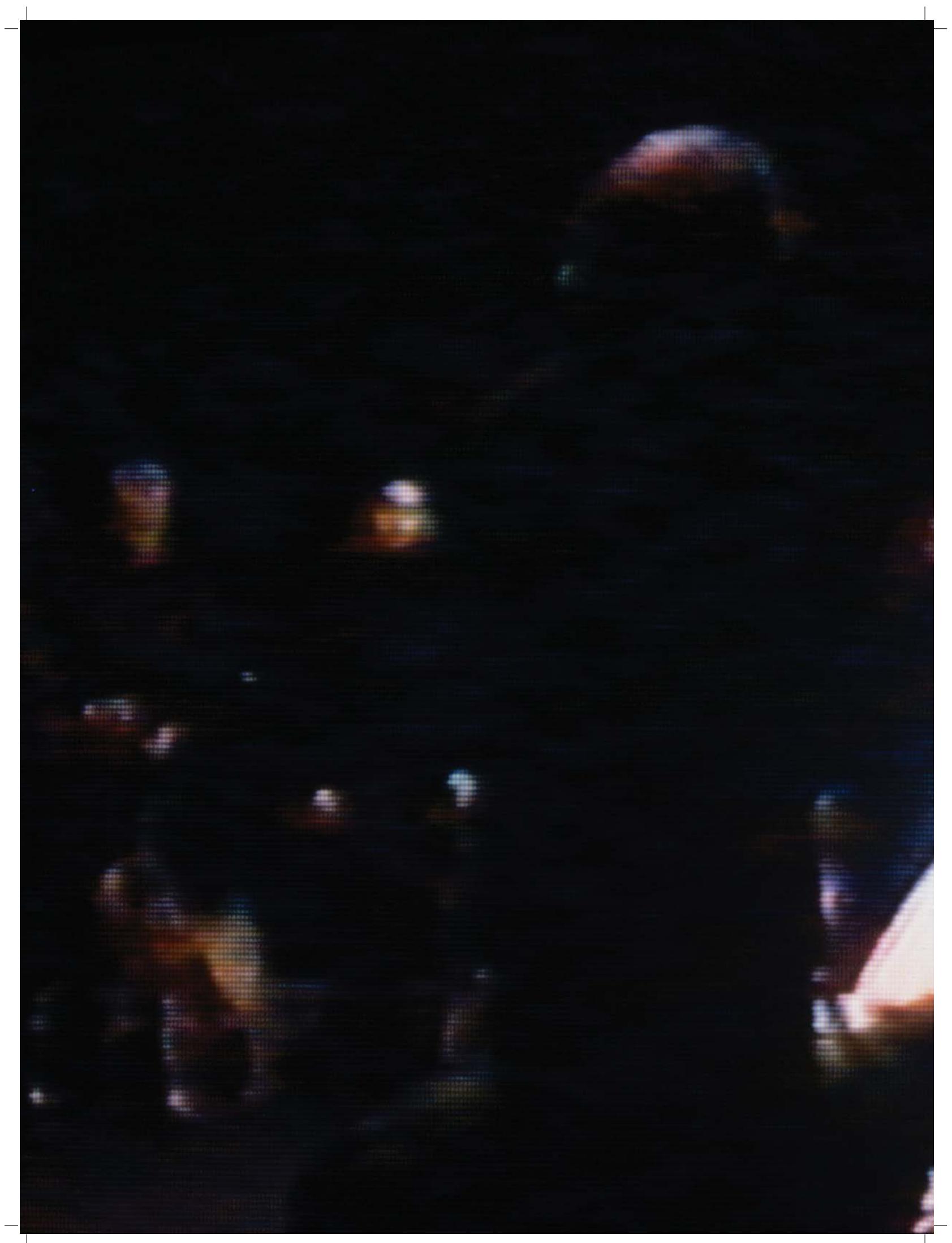
Remote Control II, 1989
Aluminio, motor sobre ruedas, ruedecillas, control remoto, baterías, tela, vídeo
155 x 157 x 158 cm
Monitor lector de vídeo y cinta de vídeo
Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona

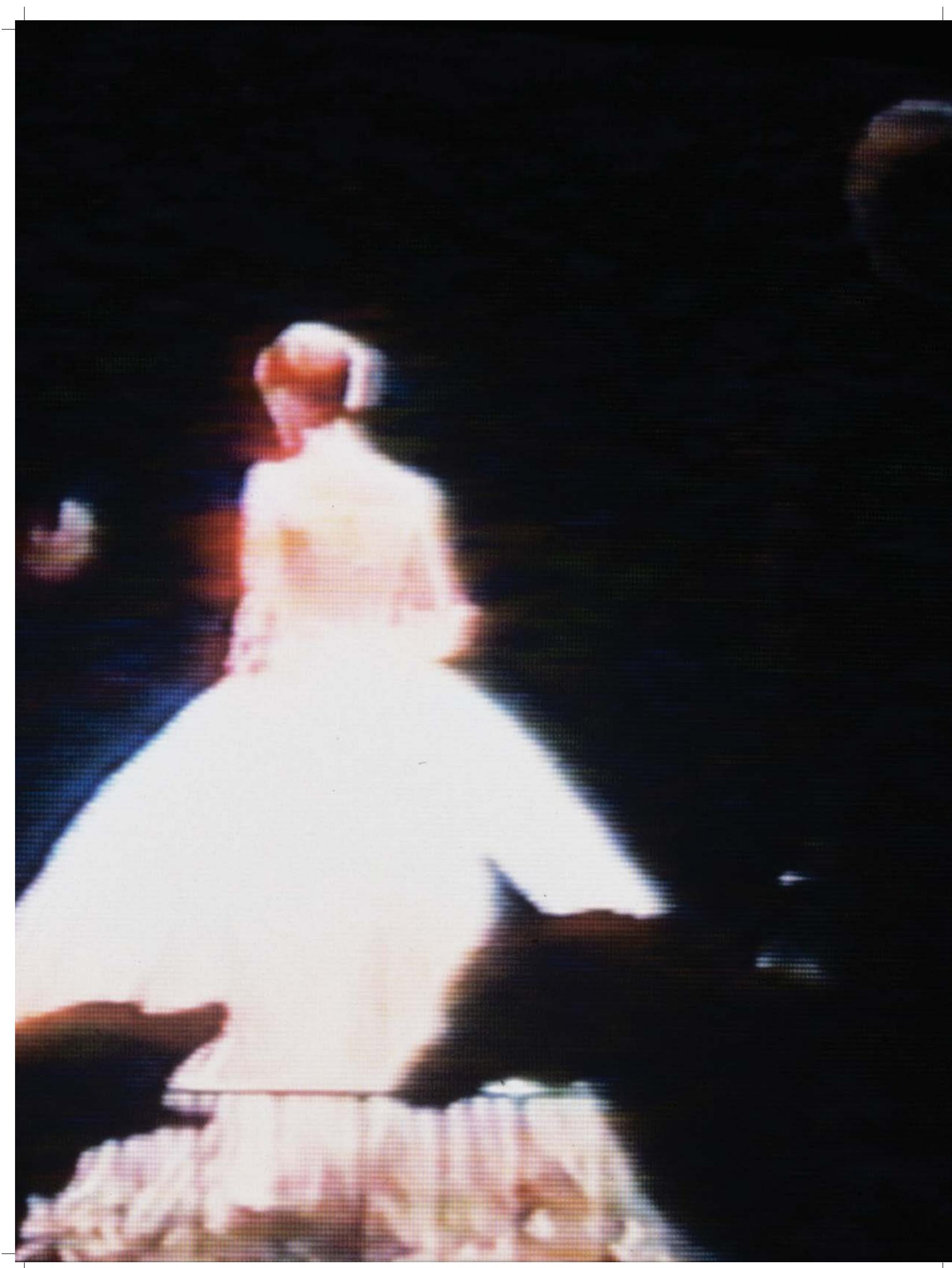




Defence (Mujer y perros), 1995
Ropa de terciopelo, barrera de aluminio, fotografías, monitor y lector de vídeo, cinta de vídeo
Dimensiones variables
Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa", Barcelona







PSI A SLEČNA





In 1970, nine years before my first wearable pieces, Joseph Beuys created the first of his felt suits. I became aware of this in 1986 and its existence has bothered me ever since... At the beginning of the nineties I conceived of a solution: the absorption of the suit.

To this end I have metamorphosed myself into a moth, and proceeded systematically to eat, one after another, the 100 suits Beuys sold to private and public collections around the world. In some cases my activity was temporarily disrupted by misguided conservation efforts...

Nevertheless, it would not be immodest or inaccurate to state that I have already put more than one suit out of its exhibition condition. My work is not easy, but it's not without reward, and, what is most important, it continues.

Absorption: Work in Progress, 1995

Texto y fotografía color

Instalación

Edición 1/5 a 5/5

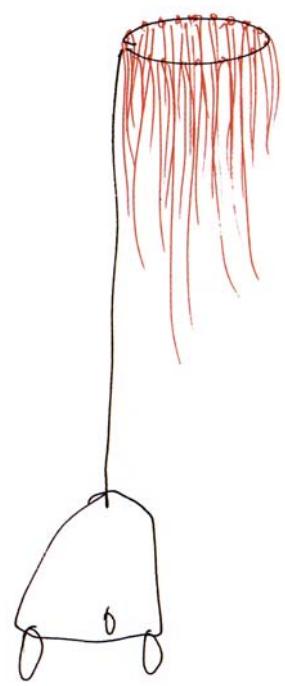
175 x 125 cm (fotografía)

55,6 x 27,9 cm (texto)

Cortesía Galería Toni Tàpies, Barcelona



Baldrakino



|

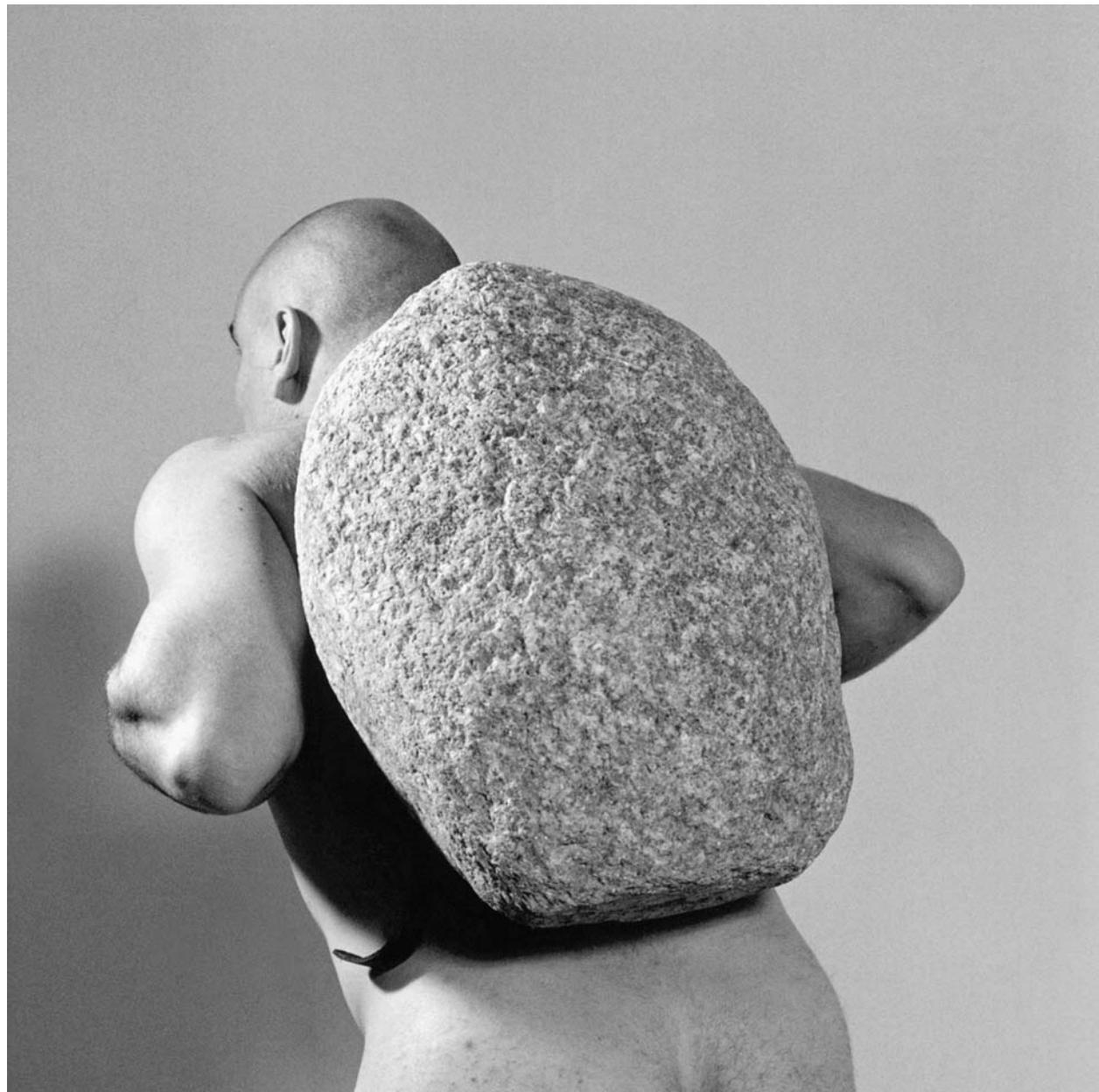
|

• • •

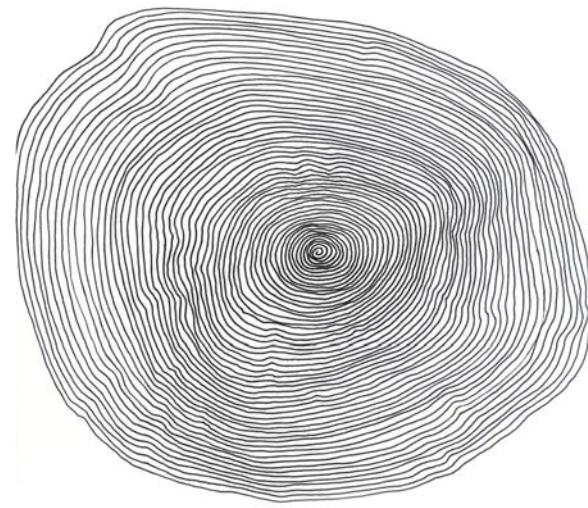
|

|





Sisyphus Sport, 1997
Piedra, correas de piel y hebillas de metal
50 x 36 x 25 cm
Colección privada, Barcelona





Selection (for Sisyphe), 1998
Fotografía b/n
Edición 10 # 4/10
82,5 x 78,5 cm
Cortesía Galería Erna Hécey, Bruselas

PÁGINA ANTERIOR
Atlas, 2002
Fotografía color
Edición 1/15 a 15/15
38 x 25 cm
Cortesía Galería Toni Tàpies, Barcelona



PLUTO IN PHOEDO:
"AND UPON THE EARTH ARE ANIMALS
AND MEN, SOME IN THE MIDDLE REAS-
ON, OTHERS DWELLING ABOUT THE
AIR AS WE DWELL ABOUT THE SEA.
AND THE AIR IS USED BY THEM
AS THE WATER, AND ETHER IS TO
THEM WHAT AIR IS TO US.
THEY HAVE SIGHT HEARING AND
SMELL, AND ALL THE OTHER SENSES
IN FAR GREATER PERFECTION.
THEY HAVE TEMPLES AND SACRED
PLACES IN WHICH THE GODS REALLY
DWELL, AND THEY HEAR THEIR VOICES
AND RECEIVE THEIR ANSWERS.
THEY SEE THE SUN, MOON AND
THE STARS AS THEY REALLY ARE "

"THEY ARE THE HIGHEST OF THE ELEMENTALS - THEIR NATIVE ELEMENT BEING THE HIGHEST IN THE VIBRATORY RATE." (PARACELSUS)
IT IS BELIEVED THAT THE SYLPHS HAD MUCH TO DO WITH THE ORACLES OF THE ANCIENTS.
BY SOME THE MUSES OF THE GREEKS WERE BELIEVED TO BE SYLPHS - FOR THEY ARE SAID TO GATHER AROUND THE MIND OF THE DREAMER, THE POET + THE ARTIST. THE PECULIAR QUALITIES OF THE MEN OF GENIUS ARE SUPPOSEDLY THE RESULT OF COOPERATION OF THE SYLPHS, WHOSE AID ALSO BRINGS WITH IT THE SYLPHIC INCONSISTENCY.... THEIR TEMPERAMENT IS MIRTHFULL CHANGEBLE AND ECCENTRIC.
THEY HAVE NO FIXED DOMICILE BUT WANDER ABOUT FROM PLACE TO PLACE.

30/30

Stir

PÁGINA SIGUIENTE
Bread Bed, 1997
Hierro y pan
107 x 105 x 166 cm
Cortesía Galería Toni Tàpies, Barcelona







Dissolution III (Auditorium), 2001
Cibachrome
Edición 1/10 a 10/10
50 x 40 cm
Cortesía Galería Toni Tàpies, Barcelona



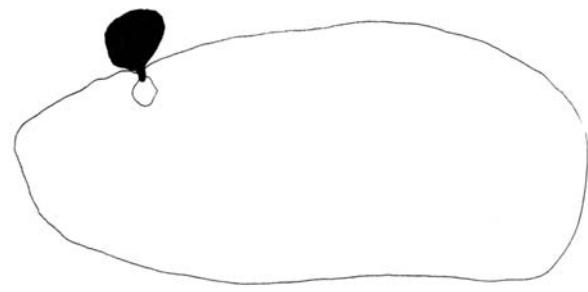
Dissolution II (Auditorium), 2001

Cibachrome

Edición 1/3 a 3/3

80 x 100 cm

Colección Corporación Closol, Barcelona



JANA STERBAK BIOGRAFÍA

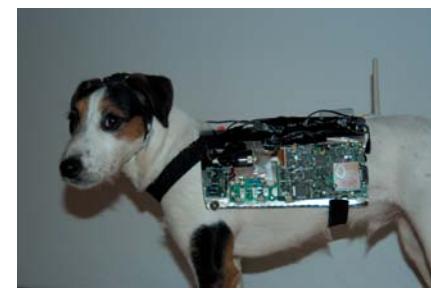
Praga, República Checa, 1955	1999	1992
Vive y trabaja en Montreal, Canadá	Jana Sterbak. Early Work (part I). The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia	<i>Jana Sterbak</i> , Museum of Modern Art, Nueva York <i>Jana Sterbak</i> , Galerie Crousel-Robelin BAMA, París
EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)		
2006	1998	1991
<i>Jana Sterbak. De la Performance al Video.</i> ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz	<i>Jana Sterbak</i> , Museum of Contemporary Art, Chicago <i>Jana Sterbak</i> , Galerie René Blouin, Montreal Galería Toni Tàpies, Barcelona	<i>Jana Sterbak: Sisyphe II</i> , Galerie René Blouin, Montreal
2004	1997	<i>Jana Sterbak: Corps à corps / States of Being</i> , Musée des beaux-arts du Canada /National Gallery Of Canada (Itinerancias: MIT Ottawa List Visual Arts Centre, Cambridge; Contemporary Art Center, Cincinnati, Ohio; Nickle Arts Museum, Calgary; Museum of Contemporary Art, San Diego)
<i>Video installationer</i> . Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense <i>Planetarium</i> , Galería Toni Tàpies, Barcelona <i>From here to there</i> , Musée des Beaux Arts de Nantes, Nantes	<i>Jana Sterbak: Metamorphosis</i> , David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence	
2005	1996	1990
<i>From here to there</i> , Biennale di Venezia, Venecia	<i>Jana Sterbak: New Photoworks</i> , Donald Young Gallery, Seattle <i>Jana Sterbak [Trichotilomania III]</i> , Galerie René Blouin, Montreal	<i>Jana Sterbak</i> , Donald Young Gallery, Chicago <i>Jana Sterbak</i> , The New Museum of Contemporary Art, Nueva York
2002	1995	1989
<i>Jana Sterbak, Conceptual Object</i> , Malmö Konsthall, Malmö <i>Jana Sterbak</i> , Haus der Kunst, Munich <i>Jana Sterbak</i> , Barbara Gross Galerie, Munich <i>La lune à l'école et planetarium</i> , Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París	<i>Jana Sterbak [Cage for Sound]</i> , Donald Young Gallery, Seattle <i>Jana Sterbak: Velleitas</i> , Musée d'art moderne de Saint-Etienne (Itinerancias: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Serpentine Gallery, Londres)	The Western Front, Vancouver <i>Jana Sterbak</i> , Norman Mackenzie Art Gallery, Regina <i>Jana Sterbak</i> , Galerie René Blouin, Montreal
2001	1994	1988
<i>Jana Sterbak. Penser tout haut/Thinking Out Loud</i> , Galerie de l'UQAM, Université du Québec, Montreal <i>Jana Sterbak: "What would happen if..."</i> , Galería Toni Tàpies, Barcelona	<i>Jana Sterbak: Déclaration</i> , Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes <i>Jana Sterbak: Déclaration</i> , Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal	<i>Jana Sterbak</i> , The Power Plant, Contemporary Art at Harbourfront, Toronto
2000	1993	1987
<i>Jana Sterbak</i> , Erna Hecey, Luxemburgo <i>Jana Sterbak</i> , Galerie Barbara Gross, Munich <i>Jana Sterbak: Oasis (part II)</i> , The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia	<i>Jana Sterbak</i> , Louisiana Museum for Modern Kunst, Humlebaek <i>I Want You to Feel the Way I Do</i> , Fundació "la Caixa", Barcelona <i>Jana Sterbak [Rétrécissement de Lénine]</i> , Galerie René Blouin, Montreal	<i>Jana Sterbak</i> , The Ydessa Gallery, Toronto <i>Jana Sterbak</i> , Galerie René Blouin, Montreal
		1986
		<i>Jana Sterbak / Krzysztof Wodiczko</i> . 49e Parallèle, Centre d'art contemporain Canadien / 49th Parallel, Centre for Contemporary Art, Nueva York (Itinerancia: Nexus Gallery of Contemporary Art, Atlanta)

1985	<i>Hors d'Oeuvre: ordre et désordres de la nourriture</i> , cape Musée d'art contemporain, Burdeos	<i>Dobles vides/Double Lives/Dobles vidas</i> , Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona
1982	Galerie Barbara Gross, Munich	<i>Visions of the body: Fashion or Invisible Corset</i> , The National Museum of Modern Art, Kyoto; The Museum of Contemporary Art, Kyoto
	<i>The Big Eat. From Pop till the Present (Grande Bouffe d'art)</i> , Kunsthalle Bielefeld	<i>Un certain art de vivre, une exposition d'oeuvres de la collection du FRAC Languedoc-Roussillon</i> , ATA Centre d'Art Contemporain, Sofia (Itinerancias: Galería municipal, Varna; Centro cultural, Plovdiv; Muzeul Banatului, Timisoara)
1981	<i>Jana Sterbak How Things Stand Up</i> , Main Exit, Vancouver	<i>Skin-deep: Surface and Appearance in Contemporary Art</i> , The Israel Museum, Jerusalén
1980	<i>Yana Sterbak: Small Works, yyz</i> , Toronto	<i>El cos, la llengua, les paraules, la pell: Artistes contemporanis del Québec</i> , Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona
	<i>Travaux récents</i> , Galerie Optica, Montreal	<i>Denuncies, Christian Boltanski, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, Jana Sterbak</i> , Galeria Palma Dotze, Vilafranca del Penedès
1978	<i>[Drawings]</i> , Pumps Art, Vancouver	<i>As Above, So Below: The body at Work</i> , The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia
	EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)	<i>Rosso Vivo, Mutation, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea</i> , PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán
2005	<i>Starvin images</i> , Regional Archaeological Museum, Aosta	
	<i>Dual. Trànsits i encreuaments per la història de l'art</i> , Centre d'Art La Panera, Lleida	
	<i>Citizens</i> , PM Gallery & House, Londres	
	(Itinerancias: Pitzhanger Manor Museum, Londres; The City Gallery, Leicester; Oriel Davies, Powys; The Ormeau Bath, Belfast)	
	<i>International Biennale of Contemporary Art</i> , National Gallery, Praga	
	<i>Big-Bang. Destruction et creation dans l'art du 20ième siècle</i> . Centre Pompidou, París.	
2004	<i>The Nature Machine: Contemporary Art, Nature and Technology</i> , Queensland Art Gallery, Brisbane	
	Thinking out loud, Heide Museum of Modern Art, Bulleen Victoria	
2003	<i>Collection du FNAC</i> , Musee de Marseille, Marsella	
	Musee des Beaux Arts, Nantes	
	<i>Nude</i> , Art in Bologna, Bolonia	
	<i>Doublure. Vêtements de l'art contemporain</i> , Musée National des Beaux-Arts du Québec, Montreal	
2002	<i>D'après le Dépeupleur / After the Lost Ones</i> , Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montreal	
	<i>Unbearable/Unwearable</i> , Museum für Angewandte Kunst, Colonia	
2001	Paradis insaisissable. Le prix du millénaire / Elusive Paradise. The Millennium Prize, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa	
2000	<i>Fissions singulières/Singular fissions</i> . The/Le Diefenbunker, Musée canadien de la Guerre froide/Canada's Cold War Museum, Ottawa	
	Mánes Exhibition Hall, Praga	
	<i>The wounded Diva</i> , Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich	
	<i>Body-Body</i> , Arken, Isny	
1999	<i>Redefining the Still Life: Selections from the Permanent Collection / La nature morte: nouveau regard: oeuvres tirées de la collection permanente</i> , Leonard & Bina Ellen Art Gallery / Galerie d'art leonard et Bina Ellen, Concordia University / Université Concordia, Montreal	
	<i>The Quiet in the Land</i> , Institute of Contemporary Art, Boston	
	<i>Spectacular Optical</i> , Thread Waxing Space, Nueva York (itinerancias: Museum of Contemporary Art, North Miami; CU Arts Galleries, University of Colorado at Boulder, Boulder)	
	<i>Disidentico: maschile femminile e oltre</i> , Palazzo Branciforte, Palermo	

- The Secret Life of Clothes*, Mitsubishijisho Artium/The Nishinippon, Fukuoka
- Desde el Cuerpo. Alegorías de lo femenino*, Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1997
- Five Years of Collecting: A selection of new Acquisitions / Cinq ans de collectionnemnet: une sélection de nouvelles acquisitions*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery / Galerie d'art Leonard et Bina Elen, Concordia University, Montreal
- Fifth international Istanbul Biennial*, Estambul
- Trash quando i rifiuti diventano arte*, Palazzo delle Albere, Trento
- Love hotel*, The national Gallery of Australia, Canberra (itinerancia: Plimsoll Gallery, University of Tasmania, Hbart; Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne; Brisbane City Gallery, Brisbane; Auckland Art Gallery, Auckland; The John Curtin Gallery, Curtin University of Technology, Perth)
- The Quiet in the Land: Everyday Life, Contemporary Art and The Shaker*, Institute of Contemporary Art, Portland
- Floating Images of Women in Art History: from the Birth of the Feminism toward the Dissolution of the Gender*, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Tochigi
- Le songe de Constantin*, Villa de Noailles, Hyères
- Art/Fashion*, Guggenheim Museum SoHo, Nueva York
- Objectif corps/Body in the Lens*, Musée des beaux-arts de Montréal/The Montréal Museum of Fine Arts, Montreal
- Introversiones: Aspectos de la Colección*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona
- Inside the Visible*, Art Gallery of Western Australia, Perth
- Art on the Edge of Fashion*, asu Art Museum, Nelson Fine Arts Center, Tempe (itinerancia: Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Miami)
- 1996
- Corps étrangers / Odd Bodies*, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa (itinerancias: Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary; Oakville Galleries, Oakville)
- L'oeil du collectionneur / the Eye of the Collector*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal
- Il tempo e la moda*, Biennale di Firenze, Florencia
- Embedded Metaphor*, Western Art Gallery, western Washington University, Bellingham (itinerancia: The John and Mable Ringling Museum of Art, Florida State University, Saratosa)
- NowHere*, Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek (Dinamarca)
- L'Art au corps*, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Marsella
- Collection/Parcours (Geneviève Cadieux, Annette Messager, Jana Sterbak)*, Musée départemental de Rochechouart, Rochechouart
- Mässig und gefrässig*, Österreichisches Museum für Angewandte kunst, Vienna
- Inside the Visible*, ICA, Boston (itinerancia: White Chapel, Londres)
- 1995
- Colisiones-Collisions*, Arteku, Sonostia-San Sebastián
- Picola Scultura*, Padova Biennale, Padua
- Fémininmasculin: le sexe de l'art*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París
- Muse?*, Galerie Thaddaeus Ropac, París (itinerancia: Thaddaeus Ropac Gallery, Salzburgo)
- Beyond the Borders, Kwangju Biennale*, Corea
- PerForms: Janine Antoni, Charles Ray, Jana Sterbak*, Institute of Contemporary Art, Filadelfia Angles Gallery, Santa Mónica
- Traces de la danse*, Musée d'art de Joliette, Joliette
- Knokke Video Festival*, Knokke
- Rites of Passage: Art fort he End of the Century*, Tate Gallery, Londres
- Inside the Visible*, Kanaal - Art Foundation, Courtrai
- Premiers Dons / First Gifts 1964-1965*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal
- Immagini in Prospettive*, Scola Elementare, Cinema Verdi, Serre di Rapolano, Toscana
- Chocolate!*, The Swiss Institute, Nueva York
- Bildende Künstler im TAT, Phase 1*, Theater Am Turm, Francfurt
- Esprits à la croisée, voyageurs aller-retour de nulle part: l'art contemporain au Canada, 1980-1994 / Spirits on the Crossing: Travellers to/from Nowhere: Contemporary Art in Canada 1980-94*, Setagaya Art Museum, Tokio (itinerancias: The National Museum of Modern Art, Kyoto; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo)
- 1994
- Social Fabric*, Beaver College Art Gallery, Glenside, Pensilvania
- Heart of Darkness, Kröller Müller Museum, Oterloo
- The Montclair Art Museum, Montclair
- Trans*, Galerie Chantal Crousel, París
- Hors limites: L'art et la vie, 1952-1994*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París
- Summer Exhibition*, Donald Young Gallery, Seattle
- ...ou les oiseaux selon Schopenhauer*, Musée des beaux-arts d'Agen, Agen
- Walker Art Center, Mineápolis

<i>Scénographie-danse</i> (con Javier Pérez), O'Vertigo, Montreal	1991	<i>The Wealth of Nations</i> , centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varsòvia
<i>Séduction: Jana Sterbak, Sarah Stevenson, Javier Pérez</i> , Galerie René Blouin, Montreal		<i>Un-Natural Traces. Contemporary Art from Canada</i> , Barbican Art Gallery, Londres
1993		<i>Intérieurs</i> , Galerie Crousel-Robelin BAMA, París
<i>Über Leben</i> , Bonner Kunstverein, Bonn		<i>Un archipel de désirs: les artistes du Québec et la scène internationale</i> , Musée du Québec, Quebec
<i>Space of Time: Contemporary Art from the Americas</i> , Americas Society Art Gallery, Nueva York (itinerancia: Center for the Fine Arts, Miami)		<i>With this ring...</i> , Ikon Gallery, Birmingham
<i>De la main à la tête, l'objet théorique</i> , Centre d'art contemporain du domaine de Kerguéhennec, Locminé		Donald Young Gallery, Chicago
<i>Elective Affinities</i> , Tate Gallery Liverpool, Liverpool		<i>En hommage à un cadeau d'Eva Hesse à Sol Lewitt</i> , Axe Néo-7, Hull
<i>Ordnung und Zerstörung</i> , Munich		<i>The Embodied Viewer</i> , Glenbow Museum, Calgary, Alberta
<i>Canada, une nouvelle génération</i> , FRAC des Pays de la Loire, Clisson (itinerancia: Musée des Beaux-Arts / FRAC Franche-Comté, Dole)		<i>Vanitas</i> , Galerie Crousel-Robelin BAMA, París
<i>...Just to name a Few</i> , Barbara Weiss Gallery, Berlín	1990	
<i>At the Edge of Chaos: New Images of the World</i> , Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek		<i>Goya à Beijing / Goya to Beijing</i> , Centre international d'art contemporain, Montreal (itinerancia: Vancouver Art Gallery, Vancouver)
1992		Donald Young Gallery, Chicago
<i>Desordes: Non Goldin, Mike Kelly, Kiki Smith, Jana Sterbak, Tunga</i> , Galerie nationale du Jeu de Paume, París		<i>TSWA Four Cities Project: New Works for Different Places</i> , Newcastle Galerie René Blouin, Montreal
<i>Third International Istanbul Biennale</i> , Estambul		<i>Figuring the Body</i> , Boston Museum of Fine Arts, Boston
Marian Goodman Gallery, Nueva York		<i>Aperto '90, XLIV Biennale de Venezia</i> , Venecia
<i>Between the Sheets</i> , P.P.O.W., Nueva York		<i>Diagnosis</i> , Art Gallery of York University, North York, Ontario
<i>Internationale Kunstslerplakate Saarbrücken</i> , Alemania	1989	
<i>Power Play</i> , The Betty Rymer Gallery, The School of the Art Institute of Chicago, Chicago		<i>Biennale canadienne d'art contemporain / Canadian Biennial of Contemporary Art</i> , Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa
Donald Young Gallery, Seattle		<i>Dark Rooms</i> , Artists Space, Nueva York
		1988
		<i>Impossible Self</i> , Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (itinerancia: Vancouver Art Gallery, Vancouver)
		<i>Identity / Identities</i> , Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
		<i>Group Material</i> , Dia Art Foundation, Nueva York
		<i>Enchantment / Disturbance</i> , The Power Plant, Toronto
	1987	
		<i>Subject/Object</i> , 56 Bleeker Gallery Limited, Nueva York
	1986	
		<i>Oeuvres Ex-Centrees</i> , Galerie René Blouin, Montreal
		<i>Songs of Experience/Chants d'expérience</i> , Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa
		<i>Sculpteurs canadiens</i> , Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal
		<i>Postmarked New York</i> , Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta
	1985	
		<i>Anadromous</i> , Michael Katz Gallery, Nueva York
		<i>Ida Applebroog and Jana Sterbak</i> , Glendon Gallery, Toronto
	1984	
		<i>Canada / New York</i> , 49e Parallèle, Centred'art contemporain canadien / 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art, Nueva York
	1983	
		<i>Unaffiliated Artists</i> , International Exposure, Toronto
		<i>Small Works</i> , Pomona University Gallery, California (itinerancia: San Diego University Gallery, San Diego)

1982	PREMIOS	COLECCIONES
<i>Photos by Artists</i> , Galerie France Morin, Montréal, YYZ, Toronto		
<i>Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Jana Sterbak: Menues manoeuvres</i> , Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal (itinerancia: University Art Gallery, San Diego State University, San Diego; The Gallery, University Union, California State Polytechnic University, Pomona; University Gallery, State University of Arizona, Tempoe; Musée de Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup; Musée du Fjord, La Baie)		
<i>Four Artists</i> , S. L. Simpson Gallery, Toronto		
1981 The New YYZ, Toronto		
1979 <i>Women's Bookworks</i> , Gal. Powerhouse, Montreal		
1978 <i>5 Artists</i> , Galerie Optica, Quebec-Montreal		
	2000	Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
	1996	Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal
	1994	Fonds national d'art contemporain, Francia
	1991	Musée des Beaux-Arts de Nantes
	1991	Walker Art Centre, Minneapolis
	1991	Musée du Québec, Quebec
	1991	Vancouver Art Gallery, Vancouver
	1991	San Diego Museum of Contemporary Art, San Diego
	1991	Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, París
	1991	Musée départemental de Rochechouart
	1991	Museu d'art Contemporani de Barcelona, Barcelona
	1991	Musée d'art moderne de Saint Étienne, Saint-Étienne
	1991	FRAC Languedoc-Roussillon
	1991	Fundació "la Caixa", Barcelona
	1991	Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
	1991	National Gallery of Australia, Canberra
	1991	Musées de Marseille, Marsella
	1991	Queensland Art Gallery, Brisbane
	1991	Folkwang Museum of Modern Art, Essen
		Colecciones privadas



Diseño del dispositivo electrónico para Stanley:
Denis Labelle

JANA
STERBAK
SELECCIÓN
BIBLIOGRÁFICA

- Jana Sterbak: De la Performance al Vídeo* – Textos: Walter Moser, Jana Sterbak (entrevista de Manuel Borja-Villel, Tomas Vlcek, Yolanda Racine, Javier González de Durana, Corinne Diserens, Teresa Blanch) – Vitoria: Artium de Álava, 2006 – 112 p.
- Jana Sterbak : Video Installations* –Textos: Lene Burkard, Karsten Ohrt, Marie Fraser – Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, 2005 – 61 p.
- Jana Sterbak : From Here To There* –Textos: Gilles Godmer, John W. Locke – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2003. –192 p.
- Jana Sterbak : photopractice* – Texto: Diana Nemiroff – Sudbury (Ont.): Art Gallery of Sudbury, 2003 – 26 p.
- Jana Sterbak au Cirva: La Lune à l'École et planetarium* – Nice: Grégoire Gardette Éditions, 2002 – 24 p.
- Jana Sterbak : the conceptual object* – Texto: Italo Calvino; Jana Sterbak (entrevista de Bera Nordal) – Munich: Litho Acme-Renaissance, 2002 – 104 p.
- Jana Sterbak : penser tout haut = Jana Sterbak: thinking out loud* – Texto : Louise Déry – Montréal: Galerie de l'UQAM, 2001 – 107 p.
- Jana Sterbak : what would happen if....* – Texto: David G. Torres – Barcelona, Galeria Toni Tàpies, 2001 – 52 p.
- Jana Sterbak* – Texto: Amada Cruz, Teresa Blanch – Chicago: Museum of Contemporary Art, 1998 – 68 p.
- Jana Sterbak : metamorphosis* – Texto: Irena Zantovská Murray –Providence, R.I.: David Winton Bell Gallery, Brown University, 1997 – 22 p.
- Velleitas: Jana Sterbak* – Textos: Irena Zantovská Murray, Richard Noble, Paul Bowles, Félix de Azúa, Italo Calvino – Saint-Étienne: Musée d'art moderne de Saint-Étienne; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995 – 154 p.
- Jana Sterbak: Déclaration* – Textos: Jonas Storsve, Yves Michaud – Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994 – 18 p.
- Jana Sterbak* – Texto: Jonas Storsve – Humlebaek, Dinamarca: Louisiana Museum of Modern Art, 1993 – 47 p.
- Projects 38: Jana Sterbak* – Texto: Barbara London – New York : Museum of Modern Art, 1992 – 8 p.
- Jana Sterbak: states of being = corps à corps* – Texto: Diana Nemiroff, Jana Sterbak (entrevista de Milena Kalinovska) – Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1991 – 95 p.
- Jana Sterbak* – Texto: Bruce W. Ferguson – New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990 – 14 p.
- Jana Sterbak* – Texto: Richmond, Cindy; Bradley, Jessica – Regina (Sask.): Norman Mackenzie Art Gallery, 1989 – 52 p.
- Jana Sterbak* – Texto: Ihor Holubisky – Toronto: The Power Plant, Contemporary Art at Harbourfront, 1988 – 12 p.
- Jana Sterbak / Krzysztof Wodiczko* – Texto: Philip Evans-Clark – New York: 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, 1986 – 4 p.

EEEEEETTTT

dwarf laugh

EUSKARAZKO TESTUAK

AURKEZPENA

Jana Sterbakek orain 11 urte Spainian egin zuen azken erakusketaren ondoren –Bartzelonako Antoni Tàpies fundazioan egin zen *Velleitas* izenburupean–, Arabako ARTIUMek *Performancetik bideora* aurkeztu du, txeviar-kanadiar artistaren bilakaeran zedarri izan diren bi guneen inguruan.

Horrela bada, eta hasikin gisa, artistak 2000. hamarkadan ekoiztu dituen bi instalazio handiak bildu dira erakusketan: *From Here to There* lanarekin Sterbak Kanadako pabiloian egon zen Veneziako Bienalean eta *Waiting For High Water* Pragako Bienalaren azken edizioan aurkeztua, Arabako ARTIUMek ekoiztu du. Horri esker, lehen aldiz, bideo-instalazioaren esparruan egin dituen bi ekarpentzitsuak –pantaila asko aldi berean eta zinemagintza esperimentalean saio berritzaleak– elkarrekin ikusteko aukera izango dugu.

Proiektu horiekiko lotura zuzenean 1991ko Veneziako Bienaleko *Aperto*-rako hautatua izatean Jana Sterbak Europara ekarri zuen lanarekin, *Remote Control*, hasten da erakusketa. Proiektu hori bere lehen performanceen artean gailendu zen, eta hor abiatu zen esplorazio bio-teknologikoko bere interes berezia. Lan horren ondoan beste *performance* batzuk daude erakusketan: *Artist as combustible* (1986), *Absorption* (1995) eta *Atlas* (2002), besteari beste –zeinen formatuak ugariak diren: bideoa, argazkia eta objektuak– edota *Bread Bed* (1997) eta *Dissolution. (Auditorium)* (2001), beren baitan ezaugarri “performatzaile” asaldagarriak dituzten beste gorpuztasun batzuetan enfasia jarriz.

Poz handia da Arabako ARTIUMENTZAT erakusketa honekin Jana Sterbaken lan pertsonal eta poetikoaren bidez ikusleei erronka jotzea eta ikusleak harritzea. Guztiok ezagutzen ditugun egitura mentalak euskarri fisiko eta zehatzetan iraultzen dituen artista da Jana

Sterbak. Zentro-Museoak bizi eskertzen dio artistari proiektu honetan buru-belarri arituz egin duen ahalegina, eta baita bere komisario den Teresa Blanchi ere erakusketaren diskurtsoa hain modu egokian eraiki izana eta artistaren lanak artea ulertzeko duen modua eta norabideak hain modu argian azaldu izana.

ELKARRIZKETAMANUEL J. BORJA-VILLEL¹TOMÁS VLCEK²YOLANDE RACINE³JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA⁴CORINNE DISERENS⁵TERESA BLANCH⁶

Jana Sterbakek gizakiaren gainean hartzen duen ikuspuntu interesgarria da –subjektu existentziala den neurrian–, ikuspuntu hori diskurtsu kritiko bati lotua egon baita beti, zientziaren, teknologiaren eta gizakiok geure burua babesteko erabiltzen ditugun arau politiko eta sozialen aurreramendu ikusgarriei buruzko diskurtsu kritiko bati hain zuzen. Mundu fisikoarekiko eta animalien munduarekiko ekintza “hutsalen” bidez, egoera burugabeak deskribatu ditu sarritan, ikusten dugunaren zentzua errotik alda dezaketenak. *Artist as Combustible* lanean (1986), suak suntsitzen du egileak artista gisa duen irudia; *Absorption: Work in Progress* izenekoan (1995), Beuys-en jantziak jan zituen pipia bihurtu zen; *Combat Cricket Compartment* lanean (1993-1997), kilkerren ahalmen bioteknologikoa baliatzen du; *Defence* performancean (1995), zakur batek kantsaio baten seriotasuna aztoratzen du, eta *Dissolution*-en (2005), izotza urtu eta modu tragikomikoan desegin ziren zenbait aulki, partez gai horretaz baitzeuden eraikiak.

Laurogeietan, elektrifikazioa baliatzen zuen eta haragizkotasuna azpimarratzen zuen intriga sortzen zuten metaforak aurkezteko, zeinak gizabanakoak bere nortasuna eta besteen sedukzio edo menderatzeko espazio egongaitza eraikitzerakoan aurre egin behar dien arriskuei eta mugiei buruzkoak baitziren. *Remote Control* lanean (1989), gorputza objektu-makina bihurtzea eragiten duen mekanismo bat obran sartzeko aukera deskubritzen du artistak. Sarezko eraikuntza erraldoi batean sartua dagoen emakume bat beste pertsona batek zuzentzen du, urrutiko agindu bidez. Azken bi video-instalazioetan –*From*

Here to There, 2003n Québeceko iparraldean egina, eta *Waiting for High Water*, Venezian 2005ean grabatua–, kamera bat daraman zakur batek, aurrean ikusten duen orok estimulaturik, luraren mailan ibiltzeko modu bakar eta autonomo bat grabatzeko du, irudiak urrutiko lotura baten bitartez transmitzen dituen artean. Azken lan horietan, mekanismo sotilen bitartez hala gorputza nola pertzepzioa muturreko egoeretan ipintzeko interes berritua nabari zaio.

Hainbat herritako komisarioak eta museo zuzendariak gonbidatu ditugu, Jana Sterbaken lana ondo ezagutzen dutenak eta haren erakustaldietan parte hartu dutenak, elkarritzeta zabal bat egin dezaten, artistak izan duen bilakaera, lehen *performance*etatik hasita azkeneko bideo-instalazioak arte.

MANUEL J. BORJA-VILLEL – BADAKIT IRAKURLE
AMORRATUA ZARELA, ASKO IRAKURRI DUZUNA. BETI
PENTSATU IZAN DUT ZER ERAGIN OTE DUEN LITERATURAK
ZURE OBRAREN GAINEAN. HITZ EGINGO AL DIGUZU
HORRETAZ?

JANA STERBAK – Arrazoi asko bururatzen zaizkit asko zergatik irakurtzen dudan esplikatzeko; horietako bat da, neuregatik ere, nireganatzea lortu dudan hizkuntzetan gutxieneko etorri bati eustea (jatorria Europa Erdialdean duen batentzat, hezkuntza egoki baten funtsezko osagaia da eleanitzasuna).

Nire obra kontzeptuala den neurrian, espero izatekoa da literaturaz interesatzea.

Irudimenaren emaitzen bidez bizi izan ez dugun erreallitatea uler genezake. Testuak gure aukerak zabal ditzake eta denok behar dugu zabalkuntza hori, artistek batez ere. Literaturak eta poesiak norberaren intuizioak osa ditzakete. Milan Kunderak, bere eleberrietako batean, une batez airean eskegita dagoen haur baten sentipena deskribatzen du, pauso baten erdian igeri eginez, albo banatan dituen aitamaren ekintza goragarriari esker. Oroitzapen fisiko indartsu bat da, gutako askok daukaguna.

Airean igerian egoteko sentipen horrek, geureaz kanpoko beste indar baten eraginez, sorrarrazi zuen *Remote Control* izeneko lana. Bi desira kontrajarrik sortzen duten dilemari dagokio: autonomia, alde batetik, eta mendekotasuna, bestetik. (Merinake motordun batean igeri dagoen pertsona boterezko posizioan dago, nahiz eta posizio horretara heltzeko laguntza behar duen. Ezin da trepetatzen horretan berez sartu, eta atera ere ezin da egin laguntzailerik gabe. Eta nabarmenagoa den beste gauza bat, makinaren mugimendua eragiten duen urruneko agintea, berarekin edo beste pertsona baten esku gera daiteke). Bigarren adibidea areago sartzen da berrespenaren kategorian: izotzezko aulkien instalazioa bukatu baino lehen, erortzen ari zen aulki baten testuarekin topo egin nuen, José Saramagok *Cuasi-objetos* lanean idatzia. Erortzen ari zen aulki bati buruzko saioak indarrak eman zizkidan iraupen gutxiko instalazio honen eragozpen guztiei aurre egiteko. Saramagoren istorioa obra honi buruzko lehen katalogoa sartu genuen. Obrak *Dissolution* izena du.

MANUEL J. BORJA-VILLEL – URTE ASKO IGARO DIRA BANAKAKO LEHEN ERAKUSKETA EGIN ZENUENEZ GEROZTIK, ETA HARREZKERO GOGOTIK ALDATU DA ARTEAREN PANORAMA. ARGIA DAGO ZURE OBRARI ANTZEMATEN ZAION MODUA ERE ALDATU DELA ORDUDANIK. IZAN AL DU HORREK NOLABAITEKO ERAGINIK ZURE OBRAN?

JANA STERBAK – Artearen kritika garaikidea ez dago nire irakurketen zerrendan. Mugatua da daukazun denboran egin daitezkeen gauzen kopurua, eta nik nahiago dut denbora hori subjektu historikoekin pasatu, eremu artistikoan. Ez al zuen Barnett Newmanek esan artearen teoria berarentzat ornitologia hegaztientzat bezala zela?

TOMÁS VLCEK – ZU PERTSONA KRITIKOA ZARA, HAIZE KONTRA ZOAZ DENBORA GUZTIAN. MODERNOTASUNAREN ETA POST-MODERNONTASUNAREN ARAUEN KONTRAKO HERESIA ARTEAREN ETA ERREALITATEAREN GAINeko

ZURE PROPOSAMEN SORTZAILAREN FUNTSEZKO PARTEA IZATERA IGARO ZEN. BA AL DA EZER ZURE OBRAN, ZEINA ESZEPTIKOA IZATEN BAITA ETA JOERA NAGUSIETATIK URRUNTZEN BAITA, ZURE SORTERRIAREKIN LOTU DATEKEENIK?

JANA STERBAK – Pragan hazi den pertsona oro, estetikari dagokionez, bizitza osorako geratzen da haren eraginpean, nahiz eta eragin hori alderdi pribatura mugaturik geratu.

Funtsezko da ordea aipatzea, lekua ez ezik, baita denborazko dimentsioa ere: nire prestakuntza urteetan, bi pentsamendu sistema guztiz desberdin ezagutzeko aukera izan nuen, bi sistema elkarri kontrajarriak ziren ia, historia eta itxura fisikoa guztiz desberdinak zitzuten bi leku. Kontraste horrek munduaren ikusmolde kritiko bat sustatu zuen, nire obran nahitaez agertu behar duena.

Hauxe izan daiteke agian adibiderik konkretuena: ironia erabiltzeko dudan moduak nire sustrai txekiarretan du sorburua. Iparramerikan horren erraz aurkitzen ez den gauza bat da...

YOLANDE RACINE – ZURE OBRAK, IZATEZ, IRAGARREZINAK DIRELARIK, IPUIN (EDO ISTORIO) BAT FALTA OHI DELARIK, ETA ZURE ZIENTZIARAKO ZALETASUNA AGERIKOA IZANIK, HARRIGARRI SAMARRA GERTATZEN DA ZU HISTORIAREKIN INTERESATU IZANA. NOLA IKUSTEN DUZU ZUK HISTORIA, KANADAKOA ZEHAZKI, ETA NOLA ADIERAZTEN DUZU ZURE OBRETAN?

JANA STERBAK – Jakintzaren edozein arlotan ekarpen bat egin nahi bada, jakin beharra dago zer egin duten aurrekoek arlo horretan. Batez ere artean gertatzen da hori. Agian zenbait herrialdetan bizi izanak sortuko zuen nigan historiaganako interesa, oraina esplikatzeko modu bat baita. Zergatik dira kanadarrak eta estatubatuarrak horren desberdinak, kontinente bera eta hizkuntza bera partekatu arren? Zergatik daude quebecarrak Hegozaldeko bizilagunengandik hain bereizita, eta, aldi berean, hain hurbil? Kanadan espazioa erabakigarria da; hiri handietatik

kanpora, aise esperimentatzen da handientsutasunaren eta goitar denaren sentipena. Hor dago bestalde Ipar Amerikako klima. Soroek eta aintzira izoztuek paisaia minimalista baten antzeko zerbaitek eskaintzen dute neguan, zuri-zuria dena, oso argitsua, hutsa eta sosegatua begientzat. Zoragarria da inspiraziorako, eta, gainera, kontraste handia gertatzen da Europa zamautuegi honentzat.

Kanadako historia oso lotua dago geografiarekin; klimaren gogortasunak, sarbidearekin batera, San Lorenzo ibaia alegia, ezinbestean ekarri zuen herria lurrealdea kolonizatu zen modua. Bada beste ezaugarri bat ere, zirkunstantzia horrekin lotua: beste lurrealdeekin alderatuta, Kanadak nahiko gertaera tragiko gutxi izan ditu azkenaldi honetan. Alderdi askotatik, baikortasunezko eta etorkizuneko herri bat da, eta, hori, batzueta, errazago sumatzen dugu beste lekuotan jao garenok. Europa erdialdeko eta iparraldeko beste hiritar askori bezala, asko interesatzen zait Ipar Amerikako indigenen kultura, indiarrena eta inuitena. Zoritzarrez, haien historia da Kanadako iraganaren parte ilun bakarra.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA – MARRAZKIAK ZER GARRANTZI DUEÑ ZURE OBRAN ETA NOLA FUNTZIONATZEN DUEÑ NAHI NUKE JAKIN. PINTURA JARDUERA ARTISTIKO BAT BEZALA IKUSTEN AL DUZU, SUBSTANTZIA FISIKO HANDIAGOA DUEÑ SORMENEZKO BESTE PUNTURA DARAMAN URRATS BATEN MODUAN, MARRAZKIAN KONTZEPTU ETA POSIBILITATE MODUAN ZIRRIBORRATZEN ETA TANKERATZEN DEN ESKULTURA LAN BATERA ADIBIDEZ? EDOTA MARRAZKIA ZURETZAT ZUK BERE HORRETAN OSOA IZATEA NAHI DUZUN EKINTZA BAT DA, EMAITZAK PAPERAK NOIZ GAINDITUKO ZAIN EGON GABE? HORI GALDETZEN DIZUT, ZEREN, ONDO EZAGUTZEN DITUDAN ZURE MARRAZKETAN, SARRITAN ESKULTURA BATEN FORMATUA ERE BADUEN DESKRIBAPEN SINTETIKO BAT IKUSTEN DUT, BAINA SUMATZEN DUT HALABER HAIETAN LERRO ASKATASUN HANDIA ETA NATURAL TASUN ASKE BAT, BATZUETAN OBJEKTUAK GUTXIAGOTUAK GERATZEN DIRENA, SORKUNTZA PROZESUAREN BERAREN ONDORIOZ.

JANA STERBAK – Nik ikuslea errealtitate fisikoko terminoetan adierazitako egoera jakinen aurrean jarri nahi dut, eta modu horretan harrapatzea espero dut, “artelan bat museo batean” ikusten denean gertatu behar duenaren aldez aurreko ideiei aurrea hartuz. Mundu fisikoan existitzen gara; fisikotasunaren eremuan sortzen zaizkigun egoerek errealtitate huts-hutsik piktorekoak eragiten ez duen moduan eragiten gaituzte. Objektuek, gure espazioa partekatzen dutenez gero, konfrontazio ahalmen handiagoa dute. Bere euskarri fisiko laura mugaturik, simulazio mundu batean existitzen da marrazkia; gure gainean duen ahalmena askoz ere mugatuagoa da. Segituan geratzen da artearen alor alferrera egotzia, eta, okerragoa izan daitekeena, apaingarri huts denaren alorrera.

Agian marrazki horiek ez zirelako inoiz obra bukatuen moduan planteatu iruditzen zaizkizu zuri horren irekiak eta libreak. Oharrak hartzeko bide baten moduan sortu ziren. 2002 arte gutxi gorabehera, Montréal, testuinguru akademiko batean erakustaldi txiki bat antolatu zenean, marrazki horietatik oso gutxi ikusi ziren.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA – ZURE HAUSNARKETA FEMINISTAK EMAKUMEAREN EGOERARI BURUZ ARGIAKOAK ETA ZUZENAGOAK IRUDITZEN ZAIZKIT ZURE LEHEN OBRETAN AZKENALDIKOETAN BAINO. ZERGATIK OTE DA, PENTSAMENDU HORIEK ADIERAZTEKO MODUA ALDATU DUZULAKO, TONU SOTILAGOA EMANEZ, EDO NAHIAKO DITUZULAKO GAUR EGUN NORTASUNARI BURUZKO AUZI OROKORRAGOAK LANDU?

JANA STERBAK – Ba al da beste interpretazio aukerarik emakume egile batek emakumearen gaia erabiltzen duenean? Feminismoa duela gutxi oso lehen mailako disiplina zelarik, nire obretako batzuk generoko politika lantzen zutela pentsatzen zen... baina nire kezkak zabalagoak izan dira beti: giza askatasunaren baldintzak eta mugak lantzen dituzte. Zahartzaroa, eta, azkenik, heriotza, *Vanitas* gaia, horixe da gizon-emakumeen patu komuna.

Liluratzeko edo konbentzitzeko ezintasuna, *Defense*-n erakutsia, eta baita *Declaration* lanean ere, modu berean gertatzen da bi sexuetan.

Mendekotasunaren gaia, autodeterminazioaren aurrez aurre, ez da emakumeari soilik dagokion arazoa. Zerikusia du emakumeekin, gizonekin, eta gehiagorekin. Ez dira gizabanakoak bakarrik aurreratza bateraezin horren mende daudenak, sarritan nazio osoen arazoa ere izaten da.

Nire zenbait lanek emakumeak aurkezten dituzte, baina horrek ez du esan nahi, gizonak bazterturik, emakumeak bakarrik aipatzen dituztenik... Emakume protagonistek gizadi osoaren ordezkarri gisa jokatzen dute (gizon protagonistek beti egin izan duten bezala), ez dute zertan gizadiaren erdia bakarrik ordezkatu.

CORINNE DISERENS – ZURE OBRETAN, MUTURREKO ESPERIENTZIAK ERAGITEN DITUZTEN GAILUAK ERABILTZEN DITUZU, MUNDUAREKIN DUGUN HARREMANA ETA GURE MUNDUAREN IKUSMOLDEA ALDATZEN DUTENAK. BADIRUDI ZURE OBRAREN INDARRIK HANDIENA DELA GIZADIAREN OINARRIZKO MITO HANDIAK, ETA BAITA GURE BANAKAKO ETA EGUNEROKO ESPERIENTZIA TAXUTZEN ETA OSATZEN DITUZTEN XEHETASUNAK ETA PASADIZIOAK ERE, BIRPENTSATZERA GIDATZEN GAITUZULA IA OHARKABEAN: IZERDIA BOTA, TOTEL HITZ EGIN, BEGIRATZEN DIGUN ZAKUR BAT, PIPI BATEK ARTEAN IZAN DEZAKEEN ERAGIN SUNTSIGARRIA, ETAB. BA AL DAGO ESATERIK HIZKERA BAKARREAN ITXITA EGOTEARI ITZURI EGITEKO AHAMEN HORI, ERA GUZTIETAKO ZENTZU-EREMUAK ESPLORATZEKO ERABAKIGARRITASUNA, INOIZ ERE HARI GIDARIA GALDU GABE, GURE BAKARDADEAREN ESTUASUNAREN INGURUAN NEKERIK GABE BUELATAK IBILTZEKO MODU BAT DIRELA?

JANA STERBAK – Eskerrik asko, Corinne, bai, ados nago interpretazio horrekin. Nire usteza, gaur egungo industria farmakologikoaren parte handi batentzat (besteren artean) oso onuragarria da errealtitate horrekin bizi ahal izateko dugun zaitasuna...

TERESA BLANCH – ZURE OBJEKTU FISIKOEK APENAS FUNTZIONATZEN DUTEN ESKULTURA GISA. BADAGO ESATEA PARADOXAZKO GERTAERAK DIRELA, IRUDI ANBIGUOETATIK, ELKARREN KONTRAKOETATIK ETA ESPERO GABETATIK ABIATURIK ERAKIKA. AZKEN GARAIOTAN, ZUBI BAT IPINI DUZU GERTAERA-OBJEKTU HORIEN ETA BEREZ GARATZEN DEN FILM BATEN ARTEAN, GIDOIRIK GABE, EGOEREN HIZKERA EGIAZKO BATEN MODURA, LOTUKO DITUEN ARGUMENTURIK GABE, ZURI ESPLORATZEA INTERESATZEN ZAIZU-ETA. NOLA IRITSI ZARA PUNTU HORRETARAINO?

JANA STERBAK – Artista gehienek izaten dute egunen batean film bat egiteko ametsa. Aukera hori izan nuen Veneziako Bienalan, Kanadaren laguntzari esker. Bi film horiek, edo, zehatzagoak izateko, bideo-instalazio horiek, lehen *performance* dokumentazioitik abiatuta sortu ziren. Sekuentzia-argazkien ordez filmak ipini ziren (*Sisyphus*, 1991), eta, azkenik, bideoa, teknologia hori erabiltzen errazagoa baita formatuari dagokionez, eta erabiltzeko ez da horren garestia. *Dissolutions* eta *Narcissus* lanen *performance*ak *Golem* laneko testu eta irudiko proposamenekin daude lotuak: fermioarena egitea (fermioa oso erradioaktiboa da) proposatzen den bihotza, eta merkurio izoztuzko urdaila. *Dissolutions* eta *Narcissus* lanetan, fotografia eta testuko bi obra hauetan bezala, jarduerak materialaren beraren ekintza aldatzailea dakar. Artista-performer gabeko *performance* bat da. (Aldea da *Narcissus* eta *Dissolution* lanetan materialak ez direla kaltegarriak, eta, hortaz, *performancea* eman daiteke).

Performance hauek guztiz bereziak dira zentzu batean, alegia, ez dagoelako giza performerrik. Filmean, performerra zakur bat da. Haren ekintzaren emaitza pantaila askoko bi instalazioetan erabilitako bideoeko materialaren bilduma da.

Izan ere, zakur batekin egindako lehen bideoa *performance* guztiz berezia zen. Bienalerako aukeratu nindutela iragartzeko egin zen prentsurrekoan, Stanleyk, kamera txiki-txiki batekin eta igorgailu

batekin paseatuz, etangabe aldatzen ziren irudi sail bat eman zuen, han bildutako ikusleena, eta ikusle haientzat: “denbora errealean”, kazetariak, museoko langileak eta kultura erakundeen ordezkarriak beren antzezpen propioaren protagonistak eta, aldi berean, ikusleak bihurtu ziren.

Bienalaren hasierako ideia zen irudiak, konpilatuak eta zakurrak Venezian barrena egindako esplorazioan zuzenean igorriak, pabiloiaren barruan erakustea. Aldez aurretik egin ziren proba-saioetan, lanaren antolamendua aldatu egin zen, modu gaurkotuagoa eta zinematografikoagoa lortzeko: interesgarriagoa izango zela iruditu zitzaidan eskuratu zen materiala pelikula bat balitz bezala lantza, eta sekuentziak edizio oso-oso baten bidez aldatzea. Material grabatuko ia ehun ordetatik, hamabi ordu atera ziren, behin betiko instalazioarena, pantaila ugarietan.

BIOGRAFÍAS (TRADUCIR AL EUSKERA)

1. MANUEL J. BORJA-VILLEL

Artearen Historian lizentziatu zen Valentziako Unibertsitatean eta Yale University-n osatu zituen bere ikasketak. 1981-1983 bitartean Fullbright beka bat izan zuen eta Filosofiako Doktoretza lortu zuen New Yorkeko City University-ko Graduate School delakoaren Historia Sailean. Bartzelonako Fundació Antoni Tàpies-en zuzendaria izan da 1990-1998 bitartean eta han, *Jana Sterbak. Velleitas* (1995), *Els límits del museu y La ciutat de la gent* erakusketak eta Louise Bourgeois, Brassaï, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Hans Haacke eta Krzysztof Wodiczko artisten inguruko erakusketak antolatu ditu, besteak beste. 1998an Bartzelonako Museu d'Art Contemporani (MACBA)-ren zuzendari izendatu zuten, eta han ondoko erakusketa tematikoak aurkeztu ditu, besteak beste: *Antagonismos, Campos de fuerzas, Arte y utopía*. Gaur egun Kasseleko Documenta 12ren Aholku Batzordeko kide da eta CIMAM-en idazkari/diruzaina.

2. TOMÁS VLCEK

Pragako Charles Universityn egin zituen ikasketak eta 1969an doktore egin zen. 1988an Zientzien Txekoslobakiar Akademian doktoretza osatu zuen. Erakunde horretan bertan Artearen Historiaren Instittuaren zuzendari izan zen hurrengo bi urteetan. Geroago Europako Unibertsitate Zentralean irakasle Senior eta Pro-Rector izendatu zuten 1992-1996 bitarterako. Europako eta AEBetako unibertsitate askotan izan da irakasle gonbidatu gisa. Erakusketa ugari egin du, *Past Future*, (Viena 1993) eta *Actual Infinity* (Praga 2000) dira aipagarrienak. 2001. urtean hasi eta gaur arte Pragako National Galleryko Arte Moderno eta Garaikideko Bildumaren zuzendari da. Prague Biennale of Contemporary Art 2003-ren eta 2005eko International Biennale of Contemporary Art-en komisario buru izan da; azken horretan Jana Sterbak gonbidatu zuen Waiting for High Water instalazioarekin parte har zezan.

3. YOLANDE RACINE

Artearen Historia ikasi zuen Montrealgo Unibertsitatean. Montrealgo Arte Garaikideko Museoko Hezkuntza, Animazio eta Informazio Zerbitzuaren zuzendari izan zen eta geroago museo bereko artatzaile Aldi baterako Erakusketen Zerbitzuko arduradunaren laguntzaile. Montrealgo Arte Ederren Museoko lantaldean arte garaikideko artatzaile gisa lan egin ondoren, Montrealgo Arte Garaikideko Museora itzuli zen artatzaile eta Sorkuntza Multimedien Programaren arduradun gisa. La Pulperie de Chicoutimi-ren zuzendari nagusi gisa bere egitura fisiko berria zehaztea, aspaldiko Musée du Saguenay-Lac-Saint-Jean delakoa kokapen historikoan integratuz, eta bere orientazioa eta garapena definitzea da bere lana. 2003ko apirilek hona artatzaile eta zaharberritzeen zuzendaria da Pointe-à-Callièreen, Montrealgo Arkeologia eta Historia Museoan. Gaur egun Cinémathèque Québécoise delakoaren zuzendaria da. Askotan lan egin du Jana Sterbakekin.

4. JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Deustuko Unibertsitatean Filosofia eta Letretan lizentziatura, Filosofia eta Letretan Doktore da Complutense Unibertsitatetik, Arte Ederren San Fernando Errege Akademiako kide urgazlea eta EHUKO Historia Garaikideko Irakasle titularra. Euskal Herriko kultur errealitatearekin estuki loturik, 1982 eta 1992 bitartean Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailaren Arte Ederretarako aholkularia izan zen eta 1993 eta 1998 bitartean, Guggenheim Bilbao Partzuergoko Administrazio Kontseiluaren kide. 1995-1997 bitartean Guggenheim Bilbao Museoaren erosketa politikarako aholkularia. Bilboko Arte Eder Museoaren Patronatuko eta Administrazio Kontseiluko kide izan da 1985 eta 2002 bitartean, eta 1992-2001 bitartean Bilboko REKALDE Erakusketa Aretoaren zuzendaria. 2001. urtetik aurrera Gasteizko ARTIUM, Arte Garaikideko Zentro-Museoaren zuzendaria da. Hizlaria eta erakusketa ugariren

komisarioa. Bere zuzendaritzapean, ARTIUMEK Sterbaken azken bideo-sorkuntzaren (*Waiting for High Water*) ekoizpenean parte hartu du eta *Jana Sterbak. De la performance al vídeo* erakusketa programatu du 2006ko udaberrian.

5. CORINNE DISERENS

Jana Sterbak. Velleitas, Musée de St-Etienne, France/Fundación Antoni Tàpies, Barcelona/Serpentine Gallery, London (1995ko ekaina – 1996ko martxo) erakusketaren komisarioa izan zen. Era berean, 1989-1993 bitartean Valentziako IVAM-Centro Julio González-eko erakusketen komisarioa izan zen, eta Madrilgo Carta Blanca kultur elkartearren zuzendaria, 1996an Marsellako Musueoen zuzendari izendatu zuten arte. Gaur egun Nantes-eko Musée des Beaux-arts-en zuzendaria da. Sterbaken lanean aditua, azken hamar urteetan taldeko erakusketa eta museoetako bilduma askotan aurkeztu du haren lana.

6. TERESA BLANCH

Bartzelonako Unibertsitatean Artearen Historiako Doktoretza egina, Unibertsitate bereko Arte Ederren Fakultateko irakaslea da eta, 1994an hasita, Fakultateko Dekanoa. La Caixa Fundazioko Montcada Aretoko erakusketen arduraduna (1989-1991) eta erakusketa ugariren komisarioa, besteak beste: *Susana Solano* (MNCARS, Madrid / Whitechapel Art Gallery-Londres/ Kunsthalle-Malmö/ Magasin-Grenoble, 1992-93), *Creacions paralel·les. Metàfores del real* (MACBA, Barcelona, 1996), *Límites de la Percepción* (Fundación Joan Miró, Barcelona, 2002), *Historias Diferidas* (Salas Comunidad Madrid-CajaMadrid, 2005-06). 1999an *Dobles Vidas. Intervenciones en Museos Históricos* erakusketa komisariatu zuen Bartzelonako ICUBERAKO, eta *Jana Sterbak. Geología Museoan etá Musika* Museoan parte hartzera gonbidatu zuen. Oraingo honetan *Jana Sterbak. De la Performance al Video* erakusketaren komisarioa izan da.

DIFRAKZIO BARROKOAK JANA STERBAKEN LANEAN
WALTER MOSER

Instalazio eta *performance* honekin Jana Sterbakek harritu egiten gaitu. Lan bakoitzean ikuspuntuz aldatzen du, fokoa inoiz aurkitu uste izango ez genukeen tokian kokatuz. Bere ekoizpen artistiko dagoeneko zabalari –hogeい urte baino gehiagoko lana– begiratu bat emanda deigarrien gertatzen dena bere bizitasuna da: kontzeptuak asmatzeko gaitasuna, zulutasun estetikoa, etengabeko ustekabe-efektua.

Eta, hala ere, era berean lan honek bere konstanteak garatzen dituen irudipena daukagu, kuestio jakin batzuk behin eta berriz errepikatzen eta berresten direla, beren agerpen zehatzak askotarikoak izan arren. Horrela, estilo bati egotz dakiokeen artista baten bideak gorputza hartzen du eta finkatu egiten da. Sterbaken lanean zenbait kontzeptu nagusi hauteman ditugu: gai errepikariak (giza gorputza eta bere “bilgarriak”), subjektuaren eraketa ezegonkorra eta intersubjektibitateen hauskortasuna, gizakiak tramankuluekin borrokan eta era guztietako markoekiko¹ duen “kontrol/menpekotasun” harreman ironikoa –simpleenetik hasi eta betegineraino, eta zeinei buruz ez dakigun erantsita dauden eta, beraz, bereiz daitezkeen edota geure egoera historikoaren zati diren–.

Bere lanean modernotasun estetikoaren ohitura batzuen oihartzunak ere hauteman ditut: *avant-garde* ondokoa da; abangoardia historikoen keinu zehatzetan inspiratzen delarik, asmo artistiko baten berri emateko bitartekoak erabiltzen dituen modu neurritsuak estetika minimalista batekiko elkarritzketan parte hartzen du, historikoki finkaturiko eskola baten proiektua hartzen ez baldin badu ere, eta, bestalde, leialtasuna gordetzen dio, bere aldaera guztietan, ideiaren emaitzak halako markoan kokatzen dituen printzipio kontzeptualistari, non gure zentzumenak artistak antzez “instalaturiko” mundu material batekin harremanetan jartzen diren. Azkenik, bere lanean umorezko eta ironiazko tradizio bat ere hauteman

daiteke, kritikari batzuek Sterbaken jatorri txeziarrarekin lotu duten *Mitteleuropar* zentzu batekin.

BARROKOKO BOTEREAREN DIFRAKZIOAK

Jana Sterbaken lanaren atzean dagoen eta lan hori zeharkatzen duen beste tradizio boteretsu bat aipatu nahiko nuke, ez eragin garrantzitsua delako, ezta paralizatzalea² delako ere, eta are gutxiago jarraitu beharreko eredu bat, funtsezko estrategia bat baizik, zeinaren arrastoak lan polifazetiko horretan aldzka berpizten diren. Tradizio hori estetika barrokoa da, eta korronte horren adierazpenak difrakzio kontzeptuaren bidez aurkeztu nahi ditut. Nola lot ditzakegu *post-avant-garde* gisa deskribatu berri dudan metodo bat eta estetika premoderno bat? Izatez ere, bada historia kulturalaren diskurtso garrantzitsu bat Barroko modernotasunaren beste aurpegia dela dioena, XVII. mendearen modernotasunari aurka egiten zioten indarrek (aristokrazia, Kontrarreforma, monarkia) erabilitako bestetasun estetikoa. Bere proiektu estetikoa finkatzean, badirudi modernotasunak bestetasun hori ezabatu duela bere beste izate irrazional eta patetikoa delakoan, agian, baita patogenikoa ere. Duela gutxi arte ez dira Barroko beste modu batera ulertzan laguntzen diguten argumentuak garatu: esate baterako, lehen mailako iraultza estetiko gisa, artelanaren beraren ikusmoldea –eta, batez ere, artelanak hartzailearekin era dezakeen harremanarena– errrotik aldatu zuen modernotasun estetiko gisa. Hala kasu batean nola bestean, mugimendu hori joera garaikideekin lotzeko bidea ematen duen ordezka gaitasun bat hauteman dezakegu Barrokoan, modernotasuna berriz ezabatzearen tesi nagusiari heldu gabe.

Beraz, Barrokoaren “iraupen intermitente” baten diskurtsoa erabiliko dut, eta horrek esan nahiko luke berez etengabea izan dela, batuetan baztertua izan baldin bada ere; horrela, Barroko estetikoa desagertzearen eta birsortzearen arteko alternantzia baten moduan egongo litzateke historian³. Sortu zen garaiaz harago eragina izateko ahalmena⁴ aitorzen zaio, bere berragerpen historikoen altxorra oraindik agortu ez

1. Puntu honetan Heidegger-ek “The Age of the World Picture” (*Heidegger: Off the Beaten Track*) saiakeran geure egoera ontikoan teknologia modernoak duen estatusa laburbiltzeko darabilen Gestell hitza itzultzen saiatu naiz. Gizaki arretik (*Sisyphus II, Condition*) edota, sarriagotan, emakumearengandik (*Remote Control*) atera ezinik atxikirik dagoen markoaz ari naiz, zehazki.

2. Jana Sterbakek berak forma artistikoa eman dio “eragin irrits” modu horri (ikus Harold Bloom, *Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford 1975) 1995eko *Why Can't I Be Giacometti?* eta *Absorption: Work in Progress* lanetan, zeinetan Joseph Beuysen ondarearekiko duen harreman konplexua irudikatzen duen.

duen ahalmena. Tesi ausartago bati heltzen baldin badiogu, are esan ahal izango genuke, aitzitik, jatorrizko proiektuaren gaitasun guztiak betetzen dituen lan estetikoak ahalbidetzen dituzten teknologia berrien bidez garatu eta gauzatuko dela soilik erabat ahalmen hori.

Jana Sterbaken lanean difrakzio barrokoez aritzea, beraz, abangoardiez eta XX. mendeko beste mugimendu artistiko batzuez haragoko sakontasun historiko bat ematea da, eta aldi berean bere errotiko garaikidetasun estetikoa berresteoa, ahalmen barrokoaren alderdi oso berezien aldizkako birstorte gisa ikusirik. Kuestio horiek argitzeko, onartu behar dugu Sterbakek berak ez duela estetika barrokoarekiko inongo kidetasunik duenik adierazi –“Barrokora” itzultze baten edota “Barrokoaren” itzultze baten eran–, beste artista askok adierazi eta aitortu duten eran, esate baterako, Derek Jarman, Peter Greenaway eta Raúl Ruiz zinema zuzendariek, Severo Sarduy eta Alejo Carpentier idazleek, eta 2.000. urtean San Diegoko Museum of Contemporary Art-en *Ultra Baroque. Aspects of Latin American Art*⁵. erakusketa partea hartu zuten artista latinoamerikarrek. Hala ere, artistak berak bere lanaren irakurketa hori egitera gonbidatzen gaitu tradizio estetiko batzuez eta besteez egindako aipamen estalien bidez. Erreferentzia horiek esplizitagoak dira izenburuetan. Esate baterako, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* izenburuko “vanitas” hitza topos bat da, zeinaren bidez Barrokoaren garaian joera horretako lanek adierazten zuten ezezonkortasun ontologikoa izendatzen zuen. Biografikoagoa den izenburuaren bigarren elementuak osagai barrokoak beste testuinguru batean kokatzen du, argi eta garbi gure garaikoa den patologia batekin lotzean.

IKUR DISONANTEAK

Sterbaken izenburu gehienek eduki semantikoa dute, ez dira izendatzeko sistema bat, besterik gabe, edota identifikatzeko etiketa hutsak. Ez dira lanari erantsitako azaleko gehigarriak ere, esanahiaren

sorreran erabat parte hartzen duten osagaiak baizik. Horrela, ikur barrokoen tradizioa berritzen dute. Ikurra mintzairaren eta irudiaren arteko bitarteko genero bat da. Hona bere osagaiak: gaia nahiz elementua finkatzen duen *inscriptio* bat, haren irudikapen bisuala eskaintzen duen irudi bat (*pictura*), sarritan urruneko erlikietan inspiraturiko ikonoen errepertorio batetik atarea, eta modu narratibo eta are dramatikoan hizkuntzaren bidez *inscriptio*-aren eta *pictura*-ren arteko harremana azaltzen duen *scriptio* bat. Ikurraren hiru elementuak ezin dira bereizi, batasun bat osatzen dute. Hala ere, izenburuak sarritan *inscriptio*-aren eta *scriptio*-aren funtzioak hartzen eta konbinatzen ditu, *Corona Laurea: Noli me tangere* (1983), *Golem: Objects as Sensations* (1979-1982) eta *House of Pain: A Relationship* (1987) lanen erako izenburu bikoitzetan, batez ere.

Beste adibide batzuek *inscriptio* gisa balio duen izenburu sinpleago bat dute, esate baterako, *Condition edo Dissolution*. Kasu horietan, ikurraren beste bi zatiak lanaren osotasunean bildurik eta banaturik aurkitzen dira. Definizioz, hizkuntzak osatzen du izenburua; beraz, lanak islatzen duen alderdi kontzeptualari ekarpen esplizitua egiten dion elementu semantiko bat sartzen du beti. Gainerakoa irakurlearen / ikuslearen esku gelditzen da, lanak duen funtzionatzeko modua bila dezan, eta hala esanahiaren ekoizpenean eginkizun aktiboa bete dezan eskatzen zaio ikusleari zuzen-zuzenean Sterbaken lanean.

Oro har, ikur barrokoan hiru elementuak bat datoz. Beren arteko harremanak oso konplexuak izanda ere, esanahi bakarrera daraman elementuen lerroatze bat eratu behar dute. Sterbakengan, ordea, prozesua oso bestelakoa da. Artistak tentsioak sartzen ditu elementuen artean eta halako eran giltzatzen ditu non hartzaileari oztopoak jartzen dizkion, harreman ironikoak, ia paradoxazkoak bultzatzen baititu. Jokabide horren ondorioz, probokazioaren erretorika da sarritan bere lanen *modus operandi* delakoa.

5. Ikus *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un parcours transculturel*, Nicolas Goyer eta Walter Moser (arg.), La Lettre Volée, Brusela 2001.

4. Ikus *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*, Else Marie Bukdahl eta Carsten Juhl (arg.) Galilée, Paris 1996.

5. Izen bereko katalogoa Elizabeth Armstrong-ek eta Victor Zamudio-Taylor-ek koordinatu zuten (Museum of Contemporary Art, San Diego 2000).

Tradizioz, ikur barrokoa hitzen eta irudien konbinaketa da. Garaiko kulturaren kontsentsuarekin bat datorren esanahi homogeneoa sortzen du. Sterbakek kontzeptuzko disonantziak sartzen ditu. Hizkuntzaren eta irudiaren arteko harremanaren konplexutasuna areagotze horri gainerako elementu guztiak erantsi behar zaizkio, nahiz instalazioetan nahiz *performanceetan*: objektuak eta materialak, espazio mugatuak kokatzeko modua eta, azkenik, performanceetan batik bat, giza eragileak eta, zehazkiago, giza gorputza. Argi eta garbi, beraz, elaborazio horien bidez ikurraren tradizioa eraldatu eta are gainditu egin da; baina horrela adierazitako lan bakoitzaren erretorikarekin badirudi artelanaren alderdi kontzeptualean parte hartu ahal izateko hartzaleak argitu beharreko muin bat osatzen duela.

Bi adibide datozkigu burura bat-batean: 1987ko *Attitudes*-en zenbait hitz abstraktu aurkitzen ditugu lehendabizi, esate baterako, “lukurreria”, “omena”, “sexu-fantasiak” eta “gaixotasuna”, esate baterako, inskripzio gisa aurkezturik. Hala ere, ez daude *pictura* baten gainean, burukoena azaletan brodatutik baizik, gure amonen garaiko brodatuak gogorarazten dizkiguten hizki kaligrafikoak erabiliz. Inskripzioa gauzatzeak iragan ustez idilikoa eguneratzen du, baina hori ez dator bat inskribaturiko hitzen eduki semantikoarekin. Instalazioa bera, gainera -ohe gainean dauden burkoak, intimitate-eszena baten epitome perfektua- inskribatutako hitzen eremu semantikoarekin kontraesan zuzenean dago. Instalazioak berak *subscriptio* bat eskaintzen duela pentsatzen baldin badugu, ia *inscriptioaren* edota inskripzio batzuen eta besteentzat antifrasis bilakatzen da.

Gogora dezagun harreman horien konplexutasuna hain aztertua izan den *Vanitas*-en kasuan ere. Barrokoko goiburuetan inskripzio hori pictura baten bidez irudikatzen zen sarritan, zeinak erakusten baitzuen (azaleko) edertasunaren azpian egia bat ezkutatzen dela: edertasun fisikoa engainua da,

zapuztu egingo baita ezinbestean eta, zehazkiago, haragi ororen patua hondatzea eta usteltzea da. Barrukoak kanpora eginez, ikur barrokoan azalaren itxurazko edertasunaren azpian gorderik zegoena azalaren gainean dago orain. Barrualdea kanpoalde bilakatu da eta haragia bera estalkia da, azalak babesturik egon behar zuela uste genuena bigarren azal, hau da, soinekoa izatera igaro da. Baina bigarren azal hori haragiz eginik dagoenez, ezin du gorputza babestu, haragi den aldetik segurua baita hondatuko dela. Hala ere, beste alderantzizkatze bat gertatzen da haragiaren beste kategorizazio bat dakarrena: janaria jantzi gisa eta alderantziz (eta hori izan zen, bide batez, eskandalu handiena eragin zuena). Janaria jantzi bilakatu da, baina ez da funtzio hori bere gain hartzeko gai, bere izaera suntsikor eta ezegonkorra dela eta. Hitzen eta irudiaren arteko harreman kodifikatu batean begien bistako esanahi bat aurkeztea eta azaltzea ahalbidetzen duen tresna izan beharrean, ikurra arazo izatera iritsi da. Esanahiaren ekoizpena erronka bilakatu da hartzalearentzat.

Azpitituluko anorexiaren erreferentziak guztiz bestelako eremu semantiko bat zabaltzen du eta lanaren erretorika are gehiago korapilatzen du. Izan ere, gorputza (emakumearena batez ere) mehearazteko eragina duen gaixotasun batez ari da. Eta, hala ere, *performancearen* bertsioan modeloaren gorputzak haragi kopuru handi bat eusten dio literalki -hau da, janariari- jantzi baten itxuran baldin bada ere. Horrela, gehiegikeria eta gabezia elkarrekin daude lanak eskaintzen dituen irakurketa batzuetan eta besteetan. “Gehiegia”-ren eta “gutxiegia”-ren arteko dialektikak anorexiaren eta bulimiaren arteko harreman patologikoa nabarmenzen du era berean. Hainbeste itzulikatze eta alderantzizkatzeren artean hain zakarki astindutako ikusleari eskatzen zaion ahalegina laburtu beharko bagenu, esan ahal izango genuke artistak *vanitas* barrokoaren motiboa bertsio garaikide batera aldatzera gonbidatzen duela, hots: anorexiara.

ZORROZTASUNAREN ERRETORIKA

Vanitas-en kasuak erakutsi duen eran, baieztapen eta argumentu sorta luze bat eratu behar dugu obra / instalazioaren -zeinean logika, semantika, piktorikoa eta materiala korapilaturik dauden- berezitasun eratu eta bat-bateko hori deskribatu ahal izateko. Beraz, interpretaziozko iruzkin kritiko bat garatu behar da lanak bat-batekotasun konplexu baten izurretan biltzen duen diskurtsoaren hurrenkeraren linealtasun simplean. Hemen beste difrakzio barroko bat sartzen da jokoan: *Agudeza y arte del ingenio* [Zorroztasuna eta adimenaren antzea], Baltasar Gracián-en 1647ko liburuaren izenburua aipatzearen. Orain gutxiko frantseseko edizio batean, Benito Pelegrinék horrela itzuli du izenburua: *Art et figures de l'esprit*. Hala ere, bere sarreran “agudeza” hitzak dituen esanahi ugariak aipatzentzu: “adimenaren bizitasuna, zolitasuna, ateraldi gatzduna, iruzkin ziztakaria, ziria, iseka mingarria, ohar zolia, erantzun zorrotza, puntan zorroztutako hitzak, dotoretasunak findutako eztena”⁶.

Ez naiz luzatuko Barrokoko kontzeptismoa zein neurritan den XX. mendeko kontzeptualismo estetikoaren aurrendari gaiaren inguruan. Garrantzitsuagoa da ikustea nola berpizten duen Sterbakek Grazianentzat hala estetika nola adimenaren erretorika zenaren boterea, edota, bestela esanda, kontzeptuaren aplikazioaren boterea. Hala ere, eragin kaustikoa eta zorrotza duen aplikazio “zoli” bat da hau, zeinaren energia iruzkin ziztakari batean biltzen den. Sterbaken lanean bitartekoek ekonomiaren eta erabileraren intentsitatearen betekizun bikoitza betetzen duen estetika baten printzipio berbera aurkitzen dugu. Gutxitan eskaintzen dio bere arteak ikusleari kontenplazio lasaiaren erosotasuna. Askoz ere sarriagotan, instalazioak darabilen mekanismoan hitzez hitz eztanda egiten duen ideiaren ondorioek erakartzen dute segituan ikuslea.

Mekanismo horrek, Grazianen hitzek ez bezala –hark hitzen artea bilatzen baitzuen–, material ugari darabil.

Puntu honetan, oraindik ere arte barrokoarekiko lotura bat aurki daitekeelarik, gaur egun multimedia esaten diogun eta, esate baterako, opera eta ospakizun barrokoetan aurki dezakegunaren alderako joera bortitzta hautematen dugu. Esan ahal izango genuke Jana Sterbakek bere eskultura eta instalazioen espazio, sarritan oso estuan, multimediarren printzipioa sartzea lortu duela. Are gehiago, bere lan batzuetan miniaturizazearren alderako joera nabari zaio, esate baterako 1993ko *Perspiration: Olfactory Portrait, Untitled*-en –odolez betetako idazluma– edota gorputz zatiengatik, *Golem: Objects as Sensations*-en. Beraz, erabilitako bitarteko eta materialen sorta –eta, batez ere, aniztasuna– zabaldu egin dela baina beren artikulazioa konprimitu egin dela ikus dezakegu aldi berean. Obraren motiboak berezitasun espezifiko batean biltze aldera egiten du (*Condensed*-eko berunez betetako pilotaren antinomia, esate baterako), *performance* batzuetan errepikapena eta iraupena ere erabiltzen diren arren (*Remote Control, Sisyphus I* eta *Baldacchino*, esate baterako). Horrela, adimenaren zorroztasunezko betekizun (barroko) berberarentzako erantzun estetikoak ematen dizkigu artistak lan batetik bestera, erabilitako bitarteko ugarien bidez bere lana aberasten duen bitartean.

GAI EZEGONKORREN AHALMEN ESTETIKOA

Begira diezaigun bitarteko horietako bati: materialei. Horien hautaketa da, dudarik gabe, Sterbaken artearen bereizgarrietako bat. Ekintza horrek harritzen gaitu, nagusiki, harri eta zur egiteraino. Ezer ez da hasiera batean baztertzen, edozer gauza izan daiteke bere lanetarako lehengai. Horren adibide garbia damaigu *Golem: Objects as Sensations*-en, non “gorputzik gabeko organoak” estatuatxoak osatzentzat materialak brontzea, beruna eta kautxua diren.

Helburu artistikoa duten materialen erakustaldi hori gorabehera, ez da, ordea, materialen noblezia bere artea definitzen duena, ezta gutxiagorik ere. Izan ere, artistak noble deituriko materialak baztertzen ez

6. Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, Benito Pelegrín-en itzulpena, sarrera eta oharak, Seuil, Paris 1983, 14. orr.

baldin baditu ere, beste asko ere erabili ohi ditu, batzuk oso harrigarriak eta emaitza gisa indarra hartzen duena material noble haien erabiltzea eskatzen duten kode estetikoen urradura da. Sterbaken lanak asmatu eta gauzatzeak mineralak (*Sisyphe Sport*-eko Sisiforen harriaren trasposizio zuzena erdi bromako ironia bilakatzen da ia) eta metalak⁷, eskatzen ditu, besteak beste, azken muturreko teknologiak ekoiztutako material sintetikoak, itxura teknikoko gailuak (*Hot Crown-en, Seduction Couch*-en eta *I Want You to Feel the Way I Do*-n, esate baterako) eta tresna mediatikoak (*Declaration*-en, esate baterako), eta giza gorputza inguratzen –edota blokeatzen– duten egiturak (*Sisyphe I* eta *II*). Ehunak ere aurkitzen ditugu (*Absorption: Work in Progress*). Baino material harrigarrienak ezegonkorrik (izotza *Dissolution*-en) eta organikoak dira (ogia, opila, odola, izerdia, haragia, ilea). Are animalia bizietaraino luzatzen da zerrenda *Combat Cricket Compartment* eta *Pli a Slecna [Defence]*.

Ez dira nahastu behar material horiek eta lehengai hori, zeinarekin eta zeinaren kontra artistaren ideiari itxura eta gorputza ematen zaion, eta zeinak bere proiektua taxutzeako bidea ematen dion. Ez, materialak, berez, piezaren mekanismoen osagai gisa jokatzen du. Ideiak adieraztearekin batera materialtasuna ematen die idea horiei. Hala ere, hasteko, bere konkrezio materialak gure zentzumenak erakartzen ditu eta, beraz, lanak eskaintzen duen esperientzia artistikoaren jatorrian kokatzen da. Sterbaken lana erakargarritasun estetiko bizi horretan oinarritzen da, lehenik eta behin. Alde horretatik, bat dator eragin behar duen efektuari, transmititu behar duen emozioari eta sortu behar duen *pathos*-ari zuzenduriko estetika barrokoaren tradizioarekin. Bitarteko teknologiko modernoen gama osoaren laguntzaz, gaur egun artistek barrokoaren ahalmen guztia gauzatu ahal dute zentzu horretan. Jana Sterbak barrokoaren gauzatzeari makurtzen zaio, baina beste artista batzuk baino zaletasun handiagoa

agertzen du teknologia berrien erabilera koko (Janet Cardiff-ek edota Gary Hill-ek bezala).

Are esan genezake Sterbaken lanean ikuspuntu estetikotik begiratuta material interesgarrienak ez direla teknologikoak. Lana ikusgai dagoen bitartean hondatze prozesu bat jasaten duten material galkorrez ari naiz, zehazki. Hondatze hori proiektu estetikoaren zati da. Are, funtsezkoa izan daiteke proiekturako, artelanerako, bere osotasunean, erabakior bilakatzen den ideia bat / material bat ekarriz.

ARTELANAREN BIZITZA

Beraz, materiala ezinbesteko hondatzearen ezegonkortasunaren mende dagoenean, mendebaldeko munduan luzaro nagusi izan zen arauaren –*ars longa, vita brevis*– aurkakoa den denborazkotasun bat emango dio lanari. Artearen eginkizuna artelana biologiaren izaera suntsikorretik salbatzea eta bizitza honetako gauza iragankorren kontingentziaren gainetik garaile gertaraztea da. Zentzu horretan, artea bizitzari kontrajartzen zitzaien proiektua zen: behin-behinekotasuna kontrolatzeko estrategia batetik abiatzen zen. Sterbaken lan batzuetan argi eta garbi ikus dezakegu eginkizun hori baztertu egin dela, artea egina dagoen gai ezegonkorren patuari jarraitzen zaiolako. “Obraren bizitza”, metafora izatetik hitzez hitz zentzu hori izatera igarotzen da. Gaiak bere izaeraren ezegonkortasuna igarotzen dio lanari, bere ezinbesteko andeatzearen dinamikan. Horrek erabat aldatzen du mugitzen garen paradigma estetikoa. Amaitutako obra batek estetikatik, betikotasuna lortzeko –eta agian, are denboragabea izateko– pentsatutako objektu batetik, obra prozesua eta, beraz, eraldaketa eta batzuetan are gainbehera den paradigma batera igarotzen gara. Sterbaken obra interesgarrienak azken paradigma estetiko horretan aurkitzen dira.

Horrela, Barrokoko iraultza estetikoko beste difrakzio bat atzematen du artistak. Artelanari dinamismo printzipio bat gaineratu zion iraultza hori oso

7. Ohar bedi berunaren erabilera, Saturnoren metala (*Condensed*-en eta *Golem: Objects as Sensations*-en), Anselm Kiefer-en aldi bateko lanean ere agertzen dena.

8. Ohar bedi zein kontu handiz azaltzen dituen Sterbakek *Oasis*-en erabilitako materialen hautaketa eta nolakotasun teknologikoak.

eztabaidagai garratza izan da. Agian ideia gidari gisa baizik izan ez den arte klasiko baten izenean aurka zeudenek, irregularitasuna, gainbehera, hondamendia eta zahartasuna baizik ez zuten ikusi printzipio dinamiko horretan. Besteek –ez zitzaien bi mende geroago arte barroko esango– bizitasuna, aurrerapena eta denboraren uhin geldiezinaren gandorra ikusi zuten⁹. Gaur egun, badirudi Barrokoaren iraultza estetikoaren printzipioa maila gailena hartzen ari dela, are xedea Barroko ez denean ere. Dinamika hori deskribatzeko honako hitzak erabili ohi dira: “bilakaera”, “metamorfosia”, “birtualtasuna” eta “mugimendua”. Sterbakek gai jakin batzuez egiten duen hautaketak –dinamismo hori duten eta artelanari andeatze edo desegite prozesu moduan transmititzen dioten gaiak– Barrokoaren boterearen erakusgarria dirudi eta, aldi berean, berpizte garaikideari laguntzen dio¹⁰.

Beraz, obraren denborazkotasuna errotik aldatzen da, Jean Rousset-ek iragarri zuen bezala –Frantziako literaturaren barrokotasuna “deskubritu” zuen bere 1954ko liburuan– “erabiltzen den eta artelanean hauteman daitekeen denboraren presentzia”-z¹¹ mintzatu zenean. Gaia izatez biologikoa denean, batez ere, desintegrazio denbora artelanaren iuraupen denbora izango da, eta horrek bere izaera iragankorraren ulermenak ekarriko du, bizitzaren behin-behinekotasunaren gaineko garaipenaren aldarrikapena baino gehiago¹². Jakina, hori Sterbakek ahalik eta gai organikoena –haragia (*Vanitas*-en eta *Chair Apollinaire*-n)– darabilen lanetan gertatzen da.

Printzipo estetiko berbera sartzen da jokoan instalazio berriago batean: *Dissolution*-en. Instalazio hori espazio huts batean kokatutako aulki multzo batek osatzen du. Aulki horien ezaugarri nagusia da hankak eta zutikako egitura metalezko hodiz eginak daudela, aulki bati eska dakiokeen egonkortasunari dagokion gaia. Eserlekua bera eta bizkarraldea, ordea, izotzez eginak daude. Bigarren gai horrek denborazkotasun berezia du, izan ere, giro-temperaturan izotza urtu

egingo da. Ordu gutxi batzuen ondoren bere sendotasuna urtu egingo da. Izotzaren ezegonkortasunaren eta iragankortasunaren ondorioz, instalazio osok dinamika ezkorra du: aulkia urtuz desegin egingo dira. Prozesu hori ikusleen begien aurrean gertatuko da eta beren esperientzia estetikoan gordeko da. Artelana solidotasunaren eta urtasunaren artean dago zintzilik, egonkortasunaren eta desegitearen artean, iragankortasunaren metafora bilakatu den iragaite bat aurkezten du. Hasiera batean erabat estatikoa delarik, lan hau gai gisa izotza hautatu izanean sarturik dagoen denborazko / material dinamikatik eta bere adierazpen ironiko eta are retorikoki paradoxikotik bizi da (hala aulkia nola, tradizioz, artelanari loturik dauden egonkortasun eta iraunkortasun itxaropenari dagokionez).

Azken adibide bat, *Catacombes*, artelanean denborazkotasun-joko sotil bat sartzen duen gai / idea baten inguruko lan mota berberaren erakusgarria da. Batere ikusgarria ez den instalazio horrek Jana Sterbaken lanean aipatu ditudan difrakzio barrokoen komplexutasuna biltzen du, eta hor datza bere asammenaren zorroztasuna. Berehala ezagutzen den ikur barrokoa alderantzikatu eta urruna bihurtzen da, gaiaren –txokolatea– hautaketagatik, batik bat. Hezurak, tradizioz *memento mori*-aren *pictura* gisa erabiliak, gorputzaren gainbehera fisikoaz askoz harago irauten duen partea dira. Hala ere, galkorra izateaz gainera (heriotzaren betikotasuna adierazteko duten gaitasuna ahulduz) jatekoa ere baden gai batean (behin-behinekoena denak, visitas, iraun dezan ahalbidetzen duen bizibidea) moldaturik, ez diote jada Barrokoko transzendentziaren komposizio astunari eusten. Artistak hautatutako gaiak *scriptio* –“heriotzak bizitzari eusten dio”– ren erako adierazpen batean– azpikoz gora jartzen duen immanentzia bat sartzen du. Eta Mexikori halako begi keinu bat bidaliz egiten du, gainera. Izan ere, herrialde hark bere kultura herrikoien bizitasunaren barruan Barrokoa itsasiz finkatzen du bere nortasun kulturala eta, aldi berean, *memento mori* delakoa bizitzaren zikloan sartzen du.

9. Marshall Brown-en artikuluak gai honetan ikuspegi berriak zabalduz jarraitzen du: “The Classic is the Baroque. On the Principle of Wölfflin’s Art History”, *Critical Inquiry* 9 (1982), 379-404. orr.

10. Orain gutxiko *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* liburuan (Chicago University Press, Chicago 1999), Mieke Bal-ek era bereko ideiak jaunki ditu gai suntsikorrei eta Barrokoarekin duten loturari buruz.

11. *La Littérature baroque en France* liburutik itzulia, José Corti, Paris 1954, 252. orr.

12. Ulermen hau funtsezkoa da Walter Benjamin-en *Barockbuch*-eko “barroko” kontzeptuan (The Origin of German Tragic Drama, NLB, Londres 1977).

ENGLISH TEXTS

PRESENTACIÓN (TRADUCIR AL INGLÉS)

Eleven years after Jana Sterbak's last major exhibition in Spain, entitled *Velleitas*, held at the Antoni Tàpies Foundation in Barcelona, ARTIUM de Álava is pleased to present *From Performance to Video*, an exhibition that focuses on the two poles that characterise the evolution in the work of this Czech-Canadian artist.

By way of an introduction, the exhibition brings together the two remarkable installations that the artist has produced in this, the opening decade of this century: *From Here to There*, Sterbak's piece that represented Canada at the Venice Biennale in 2003, and *Waiting for High Water*, which the artist showed at the last Prague Biennial and which was produced by ARTIUM de Álava. As a result, this show makes it possible to view alongside each other for the first time Sterbak's two major contributions to the field of video installation, works shown on multiple screens with important and innovative incursions into experimental cinematography.

In close dialogue with these projects, the exhibition opens with *Remote Control*, the piece that raised awareness of Jana Sterbak's work in Europe, as it was selected for the *Aperto* of the Venice Biennale in 1991. This project was a landmark among her early performances and the beginning of her particular interest in exploring bio-technological issues. The work is complemented in the exhibition by other performance pieces such as *Artist as combustible* (1986), *Absorption* (1995) and *Atlas* (2002), shown in video format, photographs or objects. The exhibition closes by placing the emphasis on other corporealities, including *Bread Bed* (1997) and *Dissolution. (Auditorium)* (2001), which themselves reveal disturbing 'performative' qualities.

ARTIUM de Álava is very pleased to have the opportunity in this exhibition to offer insights into the desire to challenge and surprise the viewer

through the personal and poetic oeuvre of Jana Sterbak, an artist who transposes onto a precise, physical support the mental structures that we recognise as being common to all of us. The museum would like to express its recognition of Sterbak's efforts and commitment to this project, and would also like to thank the curator, Teresa Blanch, for her judicious construction of the exhibition discourse, which sheds light on the way the artist understands art and the directions she points to in her work.

INTERVIEW WITH JANA STERBAK

MANUEL J. BORJA-VILLEL¹

TOMÁS VLCEK²

YOLANDE RACINE³

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA⁴

CORINNE DISERENS⁵

TERESA BLANCH⁶

Jana Sterbak's approach to the human being as an existential subject has always been linked to a critical discourse revolving around driving progress in science and technology and the political and social norms we humans use as a form of self-protection. Through 'insignificant' actions, related to the physical and animal world, she has often described absurd situations that are able to radically alter the meaning of what we see. In *Artist as Combustible* (1986), inspiration presented as a flash of flame; in *Absorption: Work in Progress* (1995), she metamorphoses into a moth that would end up eating Beuys' suits; in *Combat Cricket Compartment* (1993-1997), she employs the biotechnological potential of crickets; in the performance *Defence* (1995), the howling of a dog disrupts the solemnity of a singing session; and in *Dissolution* (2005), ice thaws to tragicomically destroy a group of chairs that were partly made of this very substance.

In the 1980s, Sterbak used electrification and heightened carnality to present intriguing metaphors on the dangers and constraints faced by individuals in constructing their identity and their unstable space of seduction or subjugation to others. In *Remote Control* (1989), the artist discovers the possibility of introducing a mechanism into the work, as a result of which the body becomes a machine-object. A woman suspended in a large metallic structure is moved about by herself or alternately by another person by means of a remote control. In the last two video installations, *From Here to There*, made in 2003 in northern Quebec, and *Waiting for High Water*, shot in Venice in 2005, a puppy bearing a

camera, excited by everything it sees before it, records its own uniquely autonomous way of moving at ground level, while transmitting the images by remote link. In these more recent works she revives her interest in placing both the body and perception into extreme situations by means of subtle mechanisms.

We have invited various curators and museum directors from several countries, all of whom know Jana Sterbak's work well and have been involved in showing it, to contribute to this multi-person interview with the artist about the evolution of her work from the early performance pieces to her more recent video installations.

MANUEL J. BORJA-VILLEL - I KNOW YOU ARE AN AVID READER AND THAT YOU HAVE READ VERY WIDELY. I HAVE ALWAYS BEEN INTRIGUED TO KNOW WHAT INFLUENCE LITERATURE HAS HAD ON YOUR WORK. WHAT COULD YOU TELL US ABOUT THIS?

JANA STERBAK - I can think of many reasons why I read. One of them is to maintain minimal fluency in the languages I have managed to pick up in spite of myself. (For someone from a central European background, multilingualism is an essential component of good manners).

Inasmuch as my work is conceptual, it is natural that I would have interest for literature. Works of imagination permit us to understand reality we have not lived out ourselves. Text can broaden our horizons, and we all need to have our horizons broadened, especially artists.

Literature and poetry can help our intuitions. In one of his novels, Milan Kundera talks of the sensation felt by a momentarily air-born child, who floats in mid-step thanks to the lifting action produced by parental hands on each side. This is a powerful physical memory that many of us share. This sensation of floating through the air due to a power other than our own gave birth to the piece called *Remote Control*. It speaks of the dilemma

created between conflicting desires for autonomy, on one hand, and dependence on the other. The person floating in a motorized crinoline is in a position of power, but her access to this position requires help. She cannot get into the contraption on her own, nor can she exit without her attendants. More evidently, the remote control responsible for the movement of the machine can stay with her, or it can be abandoned to someone else.

The second example comes more in the order of a confirmation: before the ice chair installation was realized, I came upon the text of a falling chair by José Saramago in *Quasi Objects*. His essay about a falling chair gave me the strength to confront all the difficulties of this ephemeral installation. We included the Saramago story in the first catalogue that dealt with this work, entitled *Dissolution*.

MANUEL J. BORJA-VILLEL - A NUMBER OF YEARS HAVE GONE BY SINCE YOUR FIRST SOLO SHOW, AND THE ART SCENE HAS EVOLVED CONSIDERABLY SINCE THEN. THE WAY YOUR WORK IS PERCEIVED HAS OBVIOUSLY CHANGED SINCE THEN AS WELL. HAS THIS HAD ANY IMPACT ON WHAT YOU DO?

JANA STERBAK - Let me make a confession: contemporary art criticism is not on my reading list. There is only so much one can do with ones time, and I prefer to spend it with historical subjects in the domain of art. Wasn't it Barnett Newman who said that art theories are to him what ornithology is to the birds?

TOMÁS VLCEK - YOU ARE CRITICAL, YOU GO AGAINST THE GRAIN ALL THE TIME. HERESY AGAINST THE STANDARDS OF MODERNITY AND POST-MODERNITY HAS BEEN AN ESSENTIAL PART OF YOUR CREATIVE APPROACH TO ART AND REALITY. IS THERE ANYTHING IN YOUR WORK, WHICH IS USUALLY SCEPTICAL ABOUT AND DISTANCES ITSELF FROM THE DOMINANT TRENDS REGARDING POWER AND THE MAJORITY, WHICH COULD BE LINKED TO YOUR ORIGINAL HOMELAND?

JANA STERBAK - Anyone who has grown up in Prague is aesthetically influenced for the rest of their life, even if this influence is only a private matter.

What is essential to mention is not only the place but the time frame: in my formative years, I was fortunate to have access to two very different, practically opposite, systems of thought, two places with very different histories and physical appearances. This contrast fostered a critical view of the world that can not but be reflected in my work.

Perhaps this is the most concrete example: my understanding of the uses of irony originates in my Czech background. It is something that is not easily found in the North American setting.

YOLANDE RACINE - GIVEN THE UNPREDICTABLE NATURE OF YOUR WORKS, THE CHARACTERISTIC ABSENCE OF A TALE (OR STORY) AND YOUR EVIDENT INTEREST IN SCIENCE, ONE IS LEFT WONDERING HOW YOU CAME TO BE INTERESTED IN HISTORY. HOW DO YOU VIEW HISTORY, IN PARTICULAR THE HISTORY OF CANADA, AND HOW DO YOU REFLECT THIS IN YOUR WORKS?

JANA STERBAK - To make a contribution in any discipline you have to be aware of what was done in that discipline by your predecessors. This is especially true in art. Perhaps the fact I have lived in several countries has made me interested in history, as it is a way to explain the present. Why are Canadians so different from Americans when they share the same continent and language? What makes the Quebecois so separate and at the same time so close to their neighbours to the south?

Canada is about space; outside of the large cities you can easily experience the Majestic Sublime. There is also the weather of the American North. The fields and frozen lakes in the winter offer a kind of minimalist, all-white landscape that is very luminous, empty and restful for the eyes. It is great for inspiration, and a great contrast with overburdened Europe.

Canadian history is very linked to geography. The rigours of the climate, along with the entry point, the

St. Lawrence River, imposed the way the land was settled. There is one more aspect to this: compared to other lands Canada has accumulated relatively few tragic events in its short past. In many ways it is a country of optimism and future. Sometimes this is easier to appreciate for those of us who were born in other places.

Like many Central and Northern Europeans, I am very interested in the culture of the original people of North America, the Indians and the Inuit. Their history, unfortunately, represents the one dark part of Canada's past.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA - I WOULD LIKE TO KNOW HOW IMPORTANT DRAWING IS IN YOUR WORK AND HOW IT FUNCTIONS. DO YOU SEE DRAWING AS AN ARTISTIC ACTIVITY THAT IS A STEP LEADING TOWARDS ANOTHER CREATIVE POINT OF GREATER PHYSICAL SUBSTANCE, FOR EXAMPLE A SCULPTURAL PIECE, WHICH IS SKETCHED AND PREFIGURED AS A CONCEPT AND POSSIBILITY IN THE DRAWING? OR IS DRAWING AN ACT YOU INITIATE INTENDING IT TO BE COMPLETE IN ITSELF, RATHER THAN EXPECTING THE RESULT TO EXTEND BEYOND THE PAPER? I ASK BECAUSE IN THOSE DRAWINGS I AM FAMILIAR WITH I OFTEN SEE A SYNTHETIC DESCRIPTION OF SOMETHING THAT ALSO HAS A SCULPTURAL FORMAT, THOUGH I ALSO PERCEIVE AN ENORMOUS FREEDOM OF LINE AND AN EASY NATURALNESS IN THEM THAT ARE SOMETIMES DIMINISHED IN THE OBJECT IN THE VERY PROCESS OF EXECUTION.

JANA STERBAK - I am interested in confronting spectators with specific situations stated in terms of physical reality, thus hopefully catching them before their preconceptions about what is to happen when you view "a work of art in a museum".

We exist in the physical world. Situations presented in the realm of the physical are compelling to us in a way that merely pictorial reality can never be. Since they share our space, objects have greater capacity for confrontation.

Confined to its flat physical support, a drawing exists in the world of make believe, with its power over us much more circumscribed. It is instantly ascribed to the ineffectual realm of art, and, what may be worse, to the realm of the merely decorative.

Perhaps what makes the drawings appear to you at times to be so open-ended and free is that they were never meant to be finished works. They have been made as a type of note taking. Until around 2002, when a small show of them was organized in an academic context in Montreal, very few of them had ever been seen.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA - YOUR FEMINIST REFLECTIONS ON THE FEMALE CONDITION SEEM TO ME TO BE MORE DIRECT AND EVIDENT IN YOUR EARLY WORKS THAN IN YOUR MORE RECENT PIECES. IS THAT BECAUSE YOU HAVE CHANGED THE WAY YOU EXPRESS THESE THOUGHTS, BY GIVING THEM A MORE SUBTLE TONE, OR DO YOU NOW PREFER TO REFER TO MORE GENERIC QUESTIONS CONCERNING IDENTITY?

JANA STERBAK - Are there other possibilities of interpretation when a female author makes use of the female subject?

As feminism was a discipline much in view a while ago, some of my works were taken to deal with the politics of gender, but my concerns were always broader: they are about the conditions and constraints of human freedom.

Aging, and ultimately death, the subject of *Vanitas*, is the common destiny of both men and women. The inability to enchant or convince as shown in *Defence*, as well as in *Declaration*, is common to both genders. The subject of dependence versus auto-determination, as in *Remote Control*, is not a specifically female problem. It concerns both women and men, but goes beyond them. Not only individuals are subject to its conflicting push and pull; often this is the problem of whole nations.

Certain of my works feature women, though this does not mean that they concern themselves with women to the exclusion of men.

Female protagonists act as representatives of the whole of humanity (the same way male protagonists always have), they need not stand for only half of it.

CORINNE DISERENS - IN YOUR WORKS YOU USE DEVICES THAT OFTEN PROVOKE EXTREME EXPERIENCES, DISTURBING OUR RELATIONSHIP WITH THE WORLD AND OUR VISION OF IT. IT SEEMS THAT THE GREAT STRENGTH OF YOUR WORK LIES IN ITS ABILITY TO SUBTLY LEAD US TO RECONSIDER THE GREAT FOUNDING MYTHS OF HUMANITY AND THE FEATURES, DETAILS AND ANECDOTES THAT CHARACTERISE AND FORM OUR INDIVIDUAL EVERYDAY EXPERIENCES: SWEATING, STAMMERING, A DOG LOOKING AT US, THE DEVASTATING IMPACT OF A MOTH ON ART, AND SO ON.
COULD ONE SAY THAT THIS ABILITY TO AVOID REMAINING LOCKED INTO THE SAME LANGUAGE AND YOUR DETERMINATION TO EXPLORE ALL KINDS OF SENSORIAL REALMS, WITHOUT EVER LOSING YOUR GUIDING THREAD, ARE A WAY OF TIRELESSLY CIRCLING AROUND THE ANGUISH OF OUR SOLITUDE?

JANA STERBAK - Thank you for that Corinne. Yes, I agree with your interpretation. It seems to me that a significant part of the contemporary pharmacological industry (amongst others) profits from the fact that we find this reality hard to live with.

TERESA BLANCH - YOUR PHYSICAL OBJECTS FUNCTION VERY LITTLE AS SCULPTURES. ONE COULD SAY THAT THEY ARE PARADOXICAL EVENTS CONSTRUCTED OUT OF AMBIGUOUS, CONTRASTING AND UNEXPECTED IMAGES. RECENTLY, YOU HAVE BEEN BUILDING A BRIDGE BETWEEN THESE EVENT-OBJECTS AND FILM THAT TAKES PLACE IN ITSELF, WITHOUT A SCRIPT, AS A GENUINE LANGUAGE OF SITUATIONS WITHOUT A CONNECTING PLOT THAT YOU ARE INTERESTED IN EXPLORING. HOW DID YOU ARRIVE TO THIS POINT?

JANA STERBAK - Most artists dream of making a film one day. I have been given this opportunity thanks

to Canadian support of the Venice Biennale. These two films, or more precisely, video installations, evolved from the documentation of the early performances. Sequential photos were replaced by film (*Sisyphus*, 1991) and eventually by video, as this technology became more manageable in format and less expensive to use. The performance of *Dissolutions* and *Narcissus* relate to the text and image proposals of *Golem*: the heart was to be made of highly radioactive fermium, and the stomach of frozen mercury. In *Dissolution* and *Narcissus*, as in these two photo and text works, the activity involves the transformative action of the material itself. It is a performance without a performer. (The difference is that in *Narcissus* and *Dissolution* the materials are benign, so the performance can be staged.) These performances are unique in that there is no human performer. In the film installations the performer is a dog. The result of his action is the gathering of the video material that is used in the two multi-screen installations. Actually, the first of the dog-assisted videos was a one-time performance in itself: at the press conference given to announce my selection for the Biennale, Stanley, wandering about with a tiny camera and transmitting device, provided ever-changing series of images for and about the assembled audience. In "real time", journalists, museum staff and representatives of cultural agencies became the participants as well as the viewers of their own presentation. The initial idea for the Biennale was that these images, collected and transmitted live during the dog's explorations of Venice, would be shown inside the pavilion. During the preliminary trials, the course of the work changed to take the present, more cinematic form. I decided that it would be more interesting to treat the gathered material as film and alter the sequences by the means of extensive editing. Close to a hundred hours of taped material gave rise to the 12 minutes of the final, multi-screen installation.

faltan las biografías de los entrevistadores en inglés

faltan las biografías de los entrevistadores en inglés

BAROQUE DIFFRACTIONS IN THE WORK OF JANA STERBAK
WALTER MOSER

With every installation and performance, Jana Sterbak surprises us. With every work, she shifts her focus, placing it somewhere we did not expect it. In looking over her already considerable body of work, which spans more than twenty years, we are first struck by its vitality; its conceptual inventiveness, its aesthetic agility, the continual surprise effect.

And yet we have an equal impression that this work develops its own constants, that certain issues keep returning and asserting themselves, however varied their concrete manifestations may be. An artist's path, ascribable to a signature, thus takes shape and establishes itself. Several main themes have been observed in Sterbak's work: recurring topics (the human body and its "envelopes"); the precarious constitution of the subject and the fragility of intersubjectivities; humans grappling with technological devices, and their ironic "control/dependence" in relation to all kinds of scaffoldings and frames¹ – from the simplest to the most sophisticated – about which we do not know if they are added, and hence detachable, or form an integral part of our historical condition.

Echoes of certain traditions of aesthetic modernity have also been noted in this work: It is post-avant-garde while taking inspiration from particular gestures of the historical avant-gardes; its economical application of means to convey an artistic intention enters into dialogue with a minimalist aesthetic, although it does not adopt the project of a historically established school; and it remains faithful, throughout its variations, to the conceptualist principle that places the workings of the idea in a setting where our senses come into contact with a material world skilfully "installed" by the artist. Finally, also seen in her work is a tradition of humour and irony with a hint of Mitteleuropa which some critics have related to Sterbak's Czech origin.

DIFFRACTIONS OF THE POWER OF THE BAROQUE

I would like to trace another powerful tradition that underlies and runs through Jana Sterbak's work, not as a weighty, even paralysing,² influence, still less as a model to be followed, but rather as a fundamental strategy the relics of which are intermittently brought to life in this multifaceted work. This tradition is the baroque aesthetic, whose modes of manifestation I propose to capture here through the concept of diffraction. But how can we link an approach which I have just described as post-avant-gardist with a pre-modern aesthetic? In fact, there is a major narrative of cultural history that identifies the baroque as the other side of modernity, an aesthetic otherness exploited in the seventeenth century by forces opposed to modernity (the aristocracy, the Counter-Reformation, the monarchy). By establishing its own aesthetic project, modernity seems to have then suppressed this otherness as its irrational, pathetic, if not pathogenic, other. It is just recently that other narratives have been developed, allowing us to think of the baroque differently: for example, as a major aesthetic revolution, an aesthetic modernity that radically changed the conception of the art work itself, and especially the interaction which the work is able to establish with its receiver. In either case, we recognize in the baroque a performativeness that actually allows this movement to be related to contemporary trends without calling upon the grand narrative of a return of the repressed within modernity.

Consequently, I will instead employ the narrative of an "intermittent persistence" of the baroque, meaning that it would be in effect continuously, even though at times it was out of favour or actively forgotten; the aesthetic baroque would thus be historically present in the form of an alternation between disappearance and resurgence.³ It is recognized as having a power⁴ capable of action beyond the age when it emerged, a power that has not exhausted the full potential of its historical revivals. Adopting a bolder (because slightly anachronistic) argument, we may even assert

1. Here I am trying to render the term *Gestell* used by Heidegger in "The Age of the World Picture" (essay published in *Heidegger: Off the Beaten Track*) to sum up the status of modern technology in our ontic situation. I am thinking in particular of the frameworks in which a male human subject (*Sisyphus II, Condition*) or more often, a female (*Remote Control*), is held, without being able to get out.

2. Jana Sterbak herself has given artistic form to this type of "anxiety of influence" (see Harold Bloom, *Anxiety of Influence* [Oxford: Oxford University Press, 1973]) in her works *Why Can't I Be Giacometti?* and *Absorption: Work in Progress*, 1995, in which she depicts her complex relationship with the legacy of Joseph Beuys.

that, on the contrary, this power will only be wholly developed and fulfilled through the modern technologies that give it access to aesthetic works that live up to the original project.

To speak of baroque diffractions in the work of Jana Sterbak is thus to assign it a historical depth well beyond the avant-gardes and other artistic movements of the twentieth century, while also affirming its radical aesthetic contemporaneity, seen then as the intermittent revival of very specific aspects of baroque power. To clarify the issues involved, we must acknowledge that Sterbak has not herself claimed kinship with the baroque aesthetic, in the form of either a return to the baroque or a return of the baroque, as has been expressed and accepted by such diverse artists as filmmakers Derek Jarman, Peter Greenaway and Raul Ruiz, writers Severo Sarduy and Alejo Carpentier, and the Latin American artists who took part, in 2000, in the exhibition *Ultra Baroque. Aspects of Latin American Art* at the Museum of Contemporary Art in San Diego.⁵ And yet, the artist herself invites us to elaborate such a reading of her work through the veiled references she makes to various aesthetic traditions. These references are most explicit in her titles. For example, the word "vanitas," in the title *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, refers directly to a *topos* by which the baroque era designated the ontological instability brought out by its works. The second, more biographical, element of the title recontextualizes the baroque element by relating it to a psycho-cultural pathology decidedly of our time.

A DISSONANT EMBLEMATICS

Most of Sterbak's titles are semantically laden and are not mere numbering systems or identification labels. Nor are they superfluous additions to the work. Rather, they are full participants in the production of meaning that takes place. In this, they revive the tradition of baroque emblematics. The emblem is a mixed genre that lies between language

and image. It consists of an *inscriptio* that states its theme or device, an image (*pictura*) that offers a visual representation of it, often drawn from an iconic repertoire inspired by distant relics, and a *subscriptio* that explains, in the medium of language, the relationship between *inscriptio* and *pictura* in narrative or even dramatic mode. The three elements of the emblem are not detachable, but are embodied in the same work. In Sterbak's practice, the title and other elements of the work also act as one. The title nevertheless often absorbs and combines the functions of *inscriptio* and *subscriptio*, especially in dual titles: *Corona Laurea: Noli me tangere* (1983), *Golem: Objects as Sensations* (1979-1982) and *House of Pain: A Relationship* (1987).

Other examples feature a simpler title that serves as an *inscriptio: Condition or Dissolution*. The other two parts of the emblem are then contained and distributed throughout the rest of the work. The title is by definition formed of language; it therefore always introduces a semantic element that makes an explicit contribution to the conceptual aspect displayed by the work. As for the rest, it is up to the reader/spectator who, with Sterbak, is always called upon very directly to discover the work's mode of operation and so play an active part in its production of meaning.

In general, in the baroque emblem, the three elements are expressed in assonance. However complex their relations may be, they must lead to an alignment of the elements that gives rise to a convergence of meaning. With Sterbak, however, the process is quite different. She introduces tensions between the elements, and articulates them in such a way as to make it difficult for the receiver, since she favours ironical, nearly paradoxical relations. As a result, her works often have a rhetoric of provocation as their *modus operandi*.

Historically speaking, the baroque emblem is a combination of words and image; it produces a

5. See *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un parcours transculturel*, edited by Nicolas Goyer and Walter Moser (Brussels: La Lettre Volée, 2001).

4. See *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*, edited by Else Marie Bukdahl and Carsten Juhl (Paris: Galilée, 1996).

5. The catalogue of the same name was put together by Elizabeth Armstrong and Victor Zamudio-Taylor (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000).

homogeneous meaning that fits into the cultural consensus of the time. Sterbak introduces conceptual dissonance into it. Added to this complexification of the relationship between language and image are all the other elements, either in her installations or in her performances: the objects and materials, their layout in a limited space and lastly, especially for performance, the human actors and, more specifically, the human body. Quite clearly, the emblematic tradition is transformed, if not outstripped, by these elaborations; but, with the rhetoric of each work expressed this way, it still seems to form a core which the receiver must penetrate in order to participate in the conceptual aspect of the work.

Two examples immediately come to mind: In *Attitudes*, 1987, we first find abstract terms such as "avarice", "reputation", "sexual fantasies" and "disease" presented literally as inscriptions. However, they are not placed over a *pictura*, but embroidered on pillowcases, in calligraphic letters reminiscent of our grandmothers' embroidery work. The materialization of the inscription updates a potentially idyllic past, in contradiction with the semantic content of the inscribed terms. In addition, the installation itself – the pillows are placed on beds, the perfect epitome of a scene of intimacy – clashes with the semantic field of the inscribed terms. If we take the installation itself as offering a *scriptio*, it becomes almost the antiphrasis of the *scriptio* or the various inscriptions.

We might also recall the complexity of these relationships in the much-analysed case of *Vanitas*. This inscription in baroque devices was often represented in a *pictura* that showed that beneath (surface) beauty lay a deep-seated truth: Physical beauty is deceptive because it is bound to decay and, even more concretely, the fate of all flesh is decomposition and rot. In an initial reversal, that which, in the baroque emblem, was hidden beneath

the apparent beauty of the skin now lies on top of the skin. Inside becomes outside, and the flesh itself becomes the envelope; that which was supposed to be protected by the skin becomes the second skin, which is the dress. But since this second skin is made of flesh, it cannot protect the body, given that, as flesh, it is destined to deteriorate. Yet another reversal occurs, involving a new categorization of flesh, of food as clothing and vice versa – and that, incidentally, is what caused the greatest scandal. Food has become clothing, but is unable to take on this role, given its ephemeral, precarious nature. Instead of being the device that allows an obvious meaning to be presented and disclosed in a coded relationship between words and image, the emblem has become a problem. The production of meaning becomes a challenge for the receiver.

The reference to anorexia in the subtitle opens up a totally different semantic field and makes the rhetoric of the work even more complex. It thus thematizes a disease that has the effect of making the body (especially the female body) grow thinner. And yet, the body of the model in the performance version literally holds an abundance of flesh – that is, food – albeit in the form of a dress. Excess and lack thus stand side by side in the work's various layers of meaning. This dialectic of too much and too little also highlights the pathological relationship between anorexia and bulimia. If we had to sum up the effort required of viewers, treated roughly by so many inversions and reversals, we could say that the artist invites them to transpose the motif of the baroque *vanitas* to a contemporary version, namely anorexia.

THE RHETORIC OF WIT

As the case of *Vanitas* has shown, we need to build up a long series of statements and arguments to be able to describe this constructed, momentary singularity of the work/installation in which logic, semantics, the pictorial and the material are intertwined. A critical, interpretative commentary

consequently must develop in the simple linearity of a discursive succession which the work condenses into the folds of a complex instantaneity. Another baroque diffraction comes into play here, namely the *Agudeza y arte del ingenio* (The Mind's Wit and Art), to quote the title of a 1647 book by Baltasar Gracián. In a recent French-language edition, Benito Pelegrin translates this title as *Art et figures de l'esprit*, but in his introduction he broaches the plurality of meanings contained in the term *agudeza*: "sharp wit, gibe, pointed saying, scathing comment, dig, shaft, keen remark, cutting retort, words etched to a point, stiletto honed by elegance."⁶

I will not elaborate here on the question of knowing to what extent baroque conceptionism is a predecessor of twentieth-century aesthetic conceptualism. What is more important is to see how Sterbak revives the power of what, for Gracián, was both an aesthetic and a rhetoric of wit or, in other words, of the application of the concept. However, this is a "keen" application with a caustic, cutting effect, the energy of which is concentrated in a pointed saying. In Sterbak's work, we find the same principle of an aesthetic meeting the twofold requirement of economy of means and intensity of their deployment. In rare cases, her art provides the spectator with the comfort of quiet contemplation. Much more often, this viewer is instantly drawn in by the workings of the idea which literally explodes in the device used by the installation.

This device, contrary to the words of Gracián, who aimed for an art of words, makes use of an enormous variety of materials. Here, while a connection with baroque art can still be drawn, we should instead note a strong tendency towards what today we call multimedia, and which we can find in such places as opera and baroque celebrations. We could say that Sterbak has managed to introduce this multimedia principle into the often very narrow space of her sculptures and installations. In some of her works,

she even leans towards miniaturization, for instance in *Perspiration: Olfactory Portrait, Untitled* (1993) – the fountain pen filled with blood – and the body parts in *Golem: Objects as Sensations*. We consequently observe at the same time an expansion of the range of means and materials used, and especially of their variety, and a tightening of their articulation. The subject of the work tends to be concentrated in a specific singularity (such as the antinomy of the ball filled with lead in *Condensed*), though some performances may also make use of repetition and duration (for example, *Remote Control, Sisyphé I* and *Baldacchino*). From one work to the next, the artist thus provides aesthetic responses to the same (baroque) requirement for sharpness of wit, while enriching her work with the great variety of means applied.

THE AESTHESIC INTENSITY OF PRECARIOUS MATERIALS
Let us take a closer look at one of these means: materials. Their selection is certainly one of the distinctive traits of Sterbak's art. It is mainly in this act that she never ceases to surprise us, to the point of disconcerting us. Nothing is ruled out a priori; everything can become raw material for her works. She gives us a clear demonstration of this in *Golem: Objects as Sensations*, in which the materials forming the small statues of "organs without bodies"⁷ range from bronze to lead and rubber.

With such an eclectic display of materials for artistic purposes, we are nevertheless very far from an art defined by the nobility of its materials. And indeed, while the artist does not avoid so-called noble materials, she adds such a variety of other materials, each more surprising than the next, that it is more a transgression of aesthetic codes demanding the use of these noble materials that is affirmed as a result. The conceptualization and realization of Sterbak's works involve, among other things, minerals (the literalization of Sisyphus's stone in *Sisyphé Sport* becomes practically a tongue-in-cheek irony) and

6. Translated from Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, trans., intro. and notes by Benito Pelegrin (Paris: Seuil, 1985, p. 14).

7. An inversion of Deleuze and Guattari's notion of "bodies without organs."

8. Note the use of lead, the saturnine metal (in *Condensed* and *Golem: Objects as Sensations*), which may also be found in a certain phase of Anselm Kiefer's work.

metals;⁸ synthetic materials produced by the latest technology;⁹ technical-looking apparatus (for instance in *Hot Crown, Seduction Couch* and *I Want You to Feel the Way I Do*) and media devices (for example in *Declaration*), as well as mechanical structures surrounding – or encumbering – the human body (*Sisyphe I* and *II*). We also find textiles (*Absorption: Work in Progress*). But the most amazing materials are those that are unstable (the ice in *Dissolution*) or organic (bread, cake, blood, perspiration, flesh, hair). The inventory even extends to living animals (*Combat Cricket Compartment* and *Pli a Slecna [Defence]*).

These materials should not be confused with the raw material out of which, and against which, the artist's idea is shaped and imprinted, and which enables her project to take shape. No, the material as such acts as a constituent part of the workings of the piece. It both conveys and expresses ideas, as well as providing the ideas with materiality. To begin with, however, its material concreteness appeals to our senses and therefore lies at the origin of the aesthetic experience offered by the work. Sterbak's art is first of all based on this intense aesthetic appeal. In this, it fits into the tradition of the baroque aesthetic which is directed towards the effect to be produced, the emotion to be conveyed and the pathos to be aroused. With the help of the whole array of modern technological means, artists today are able to fully realize the power of the baroque in this regard. Jana Sterbak fits into the scenario of the contemporary fulfilment of the baroque, even though she is drawn much more to the use of new technologies than other artists (such as Janet Cardiff or Gary Hill).

We could even say that, in Sterbak's work, the most aesthetically interesting materials are the least technological. I am thinking, in particular, of perishable materials, which undergo a process of deterioration during the time the work is on display. This deterioration is an integral part of the aesthetic

project. It can even be central to this project, by injecting into it an idea/material that becomes decisive for the work as a whole.

THE TEMPORAL LIFE OF THE WORK

Accordingly, whenever the material contains the precariousness of an irreversible deterioration, it gives the work a temporality that is opposite to the injunction that long prevailed in the West: *ars longa, vita brevis*. The function of art was to rescue the work from the ephemeral condition of the biological and let it triumph over the contingency of the transient things of this life. Art became, in this sense, a project that was opposite to life; it stemmed from a strategy for controlling contingency. In some of Sterbak's works, we see clearly that this function has been rejected, by the fact that the art work follows the fate of the precarious material it is made of. The "life of the work," from being a metaphor, takes on a literal sense. The material transmits its constitutive instability to the work, in the dynamics of its inexorable deterioration. This radically changes the aesthetic paradigm in which we operate. From an aesthetic of completed work, of an object destined to achieve perpetuity, perhaps stand even outside time, we move on to a paradigm in which the work is process, hence transformation, if not decline. Sterbak's most interesting works come under this last aesthetic paradigm.

In this, she captures another diffraction of the aesthetic revolution of the baroque. This revolution, which added a dynamic principle to the art work itself, has been the subject of fierce debate. The opponents, in the name of a classical art that may only have existed as a governing ideal, saw in this dynamic principle only irregularity, decadence, ruin and decline. The others – who would only be called baroque two centuries later – saw in it vitality, progressiveness and the crest of the advancing wave of time.¹⁰ Today, the principle of the baroque aesthetic revolution seems to be gaining a hegemonic position, even when

9. See the care Sterbak takes in explaining the selection and technological qualities of the material in *Oasis*.

10. On this subject, the article by Marshall Brown continues to open up new perspectives. "The Classic is the Baroque. On the Principle of Wölfflin's Art History", *Critical Inquiry* 9 (1982), p. 379-404.

the baroque is not the subject. This dynamic is described in such terms as evolution, metamorphosis, virtuality and movement. Sterbak's choice of certain materials, materials that contain this dynamic and transmit it to the work in the form of a process of deterioration or dissolution, seems to form a part of the power of the baroque while also contributing to its contemporary revival.¹¹

The temporality of the work is consequently radically transformed, as Jean Rousset had already foreseen – in his 1954 book which marked the “discovery” of the French literary baroque – in speaking of “the presence of time, which is engaged and made perceptible in the work.”¹² It is especially wherever the material is biological in nature that a time of disintegration will become the time of the work of art, which will now spark a realization of the transitory nature of its condition more than it can claim to triumph over the precariousness of life.¹³ This is plainly the case in the works in which Sterbak uses the most organic material possible: flesh (in *Vanitas* and *Chair Apollinaire*).

The same aesthetic principle comes into play in a more recent installation: *Dissolution*. This installation comprises a group of chairs set in an empty space. The distinguishing feature of these chairs is that their legs and uprights are made of metal tubing, a solid material that corresponds to the stability demanded of a chair. The seat itself and the back, however, are made of ice. This second material entails a particular temporality since, at room temperature, the ice will melt. Within a few hours, its solidity will dissolve into liquidity. As a result of the instability and transience of the ice, the entire installation contains a negative dynamic: The chairs will self-destruct by dissolution. This process takes place right before the spectators' eyes and will be incorporated into their aesthetic experience. The work is suspended between solid and liquid, between stability and dissolution; it presents a passage, which has become

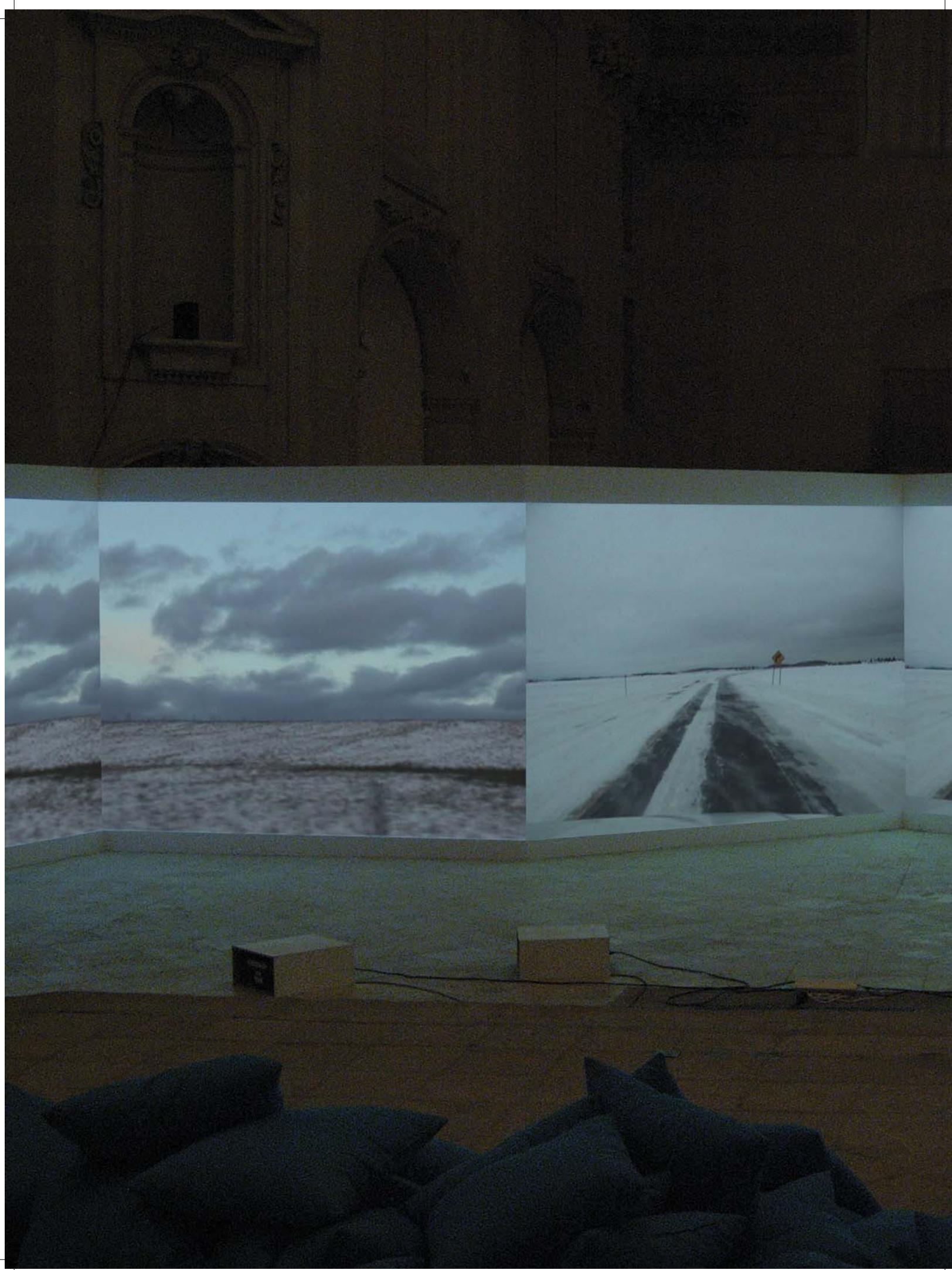
a metaphor for the transitory. At first sight totally static, this work lives on the temporal/material dynamics contained in the choice of ice as material and its ironic or even rhetorically paradoxical expression, in relation to the expectation of stability and permanence associated both with the chair and, traditionally, with the work of art.

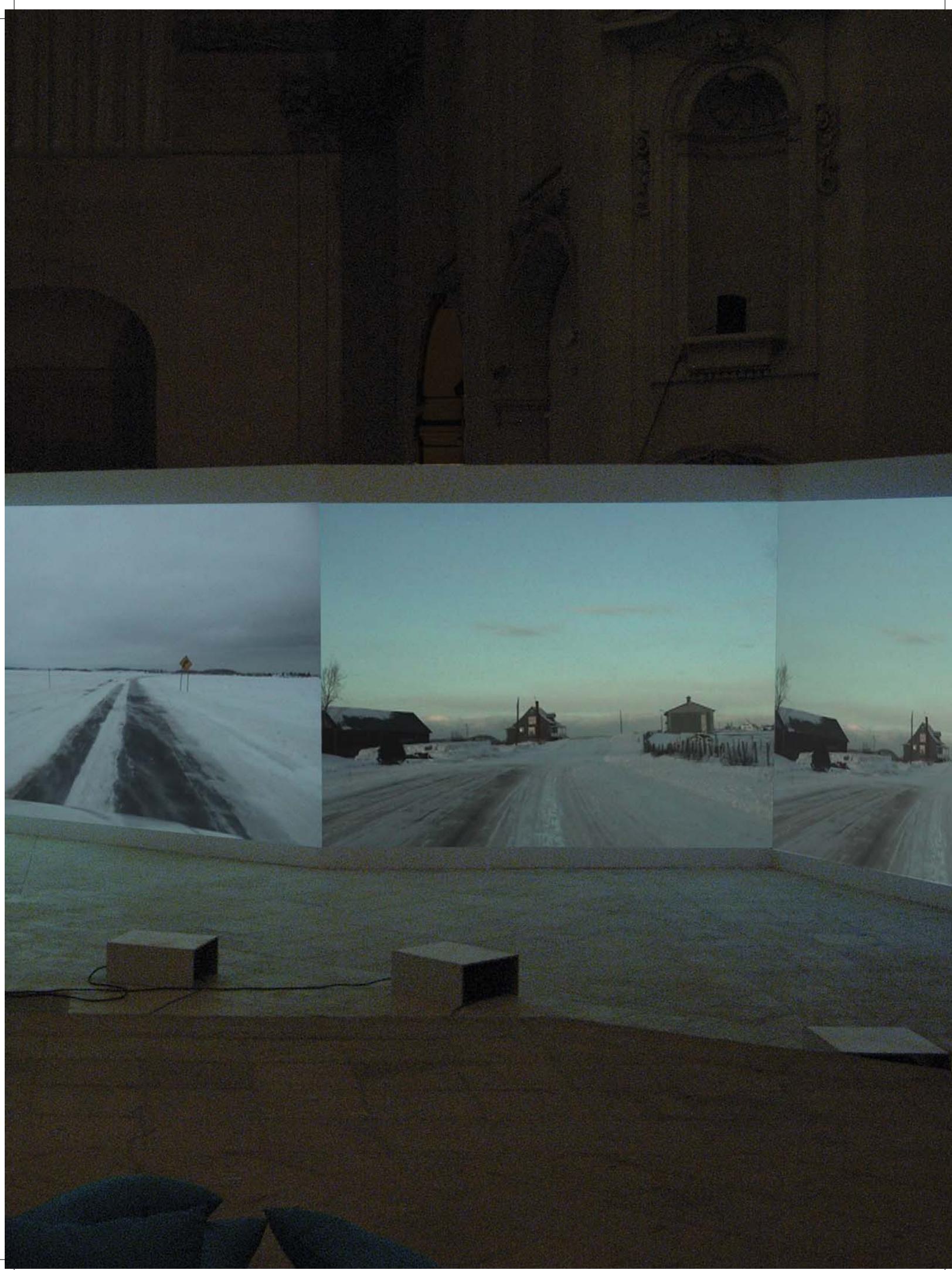
A final example, *Catacombes*, presents the same type of work on a material/idea that introduces a subtle play of temporality into the work. This installation, in its rather unspectacular bareness, brings together the complexity – wherein lies the sharpness of its wit – of the baroque diffractions I have traced in the work of Jana Sterbak. The baroque emblem readily recognized in it is turned upside down and becomes dissonant, particularly through the choice of material: chocolate. The bones, traditionally used as the *pictura* in a *memento mori*, are the part of the body that endures well beyond its physical decline. However, moulded out of a material that is not only perishable (undermining their ability to signify the eternity of death) but edible, too (means of subsistence allowing that which is most precarious – life – to last), they no longer support the ponderous construction of baroque transcendence. The material chosen by the artist introduces an immanence that subverts the *scriptio* into a statement of the type: “Death sustains life.” And it does so with a certain nod towards Mexico, the country that establishes its cultural identity by affirming the baroque within the vitality of its popular culture, while reinserting the *memento mori* into the cycle of life.

11. In her recent book *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: Chicago University Press, 1999), Mieke Bal expresses similar thoughts on precarious materials and their link with the baroque.

12. Translated from *La Littérature baroque en France* (Paris: José Corti, 1954), p. 232.

13. This realization is central to the concept of “baroque” in Walter Benjamin’s *Barockbuch (The Origin of German Tragic Drama* (London: NLB, 1977).







Arabako ARTIUM Fundazioa/Fundación ARTIUM de Álava

PATRONATUA/PATRONATO

LEHENDAKARIA/PRESIDENTE

Ramón Rabanera Rivacoba

Arabako diputatu nagusia/Diputado General de Álava

LEHENDAKARIORDEA/VICEPRESIDENTE

Federico Verástegui Cobian

Kultura, Gazteria eta Kirol Saileko foru diputatua, Arabako Foru Aldundia
Diputado de Cultura, Juventud y Deporte, Diputación Foral de Álava

KIDEAK/VOCALES

Alfonso Alonso Aranegui

Vitoria-Gasteizko alkatea
Alcalde de Vitoria-Gasteiz

Miren Karmele Azkarate Villar

Kultura Sailburua, Eusko Jaurlaritza
Consejera de Cultura, Gobierno Vasco

Carlos Samaniego Pérez

Sustapen Ekonomiko eta Berrikuntzaren Kudeaketa Saileko foru diputatua, Arabako Foru Aldundia
Diputado de Promoción Económica y Gestión de la Innovación, Diputación Foral de Álava

Juan Antonio Zárate Pérez de Arrilucea

Ogasun, Finantza eta Aurrekontu Saileko foru diputatua, Arabako Foru Aldundia
Diputado de Hacienda, Finanzas y Presupuestos, Diputación Foral de Álava

Gurutz Larrañaga Zubizarreta

Kultura sailburuordea, Eusko Jaurlaritza
Viceconsejero de Cultura, Gobierno Vasco

Pedro I. Gonzalo-Bilbao

Kultura Saileko zuzendaria, Arabako Foru Aldundia
Director de Cultura, Diputación Foral de Álava

Enrique Andrés Ruiz

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Teresa Crespo Del Campo

Vital Kutxa Gizarte-Ekintzaren 1. lehendakariordea/Vicepresidenta 1ª Obra Social Caja Vital

Iñigo Barrenechea Lombardero

Diario El Correo S.A.ren Zuzendari nagusia/Director General del Diario El Correo S.A.

Jesús Catania Cobo

Mondragón Corporación Cooperativa (MCC)

Alfonso Basagoiti Zavala

Gamesa Corporación Tecnológica S.A

IDAZKARIA / SECRETARIO

Jesús Mª Elorza Fernández

BABESLE SORTZAILEA/PATRONO FUNDADOR



ERAKUNDE BABESLEAK/PATRONOS INSTITUCIONALES



BABESLE PRIBATUAK/PATRONOS PRIVADOS



EL CORREO



Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa/
ARTIUM Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo

Javier González de Durana

ZUZENDARIA
DIRECTOR

Laura Fernández Orgaz

MUSEO ARLOKO ZUZENDARIORDEA
SUBDIRECTORA ÁREA MUSEÍSTICA

Javier Iriarte

GARAPEN ETA FINANZA ARLOKO ZUZENDARIORDEA
SUBDIRECTOR ÁREA DE DESARROLLO Y FINANZAS

Daniel Castillejo

BILDUMA IRAUNKORRAREN ARTATZAILEA
CONSERVADOR DE LA COLECCIÓN PERMANENTE

Enrique Martínez Goikoetxea

ALDI BATERAKO ERAKUSKETEN ARTATZAILEA
CONSERVADOR DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Charo Garaigorta

HEZKUNTZA ETA KULTUR EKINTZARAKO ARDURADUNA
RESPONSABLE DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL

Elena Roseras

LIBURUTEGI ETA DOKUMENTAZIO ARDURADUNA
RESPONSABLE DE BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN

Luis Molinuevo

FINANZA ETA GIZA BALIABIDEEN ARDURADUNA
RESPONSABLE DE FINANZAS Y RECURSOS HUMANOS

Antón Bilbao

KOMUNIKAZIO ARDURADUNA
RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN

Aingeru Torrontegui

MARKETING ARDURADUNA
RESPONSABLE DE MARKETING

Jose Ramón Angulo

AZPIEGITURA ETA ZERBITZU ARDURADUNA
RESPONSABLE DE INFRAESTRUCTURAS Y SERVICIOS

Mentxu Platero

ZUZENDARITZAKO IDAZKARIA
SECRETARIA DE DIRECCIÓN

ARTIUM

Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Francia 24
01002 Vitoria-Gasteiz
Tel.: + 34 945 209 000
Fax: + 34 945 209 049

www.artium.org

