008615

1,00 $

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

[Série Projet 11]

JANA STERBAK

11 JUIN | 14 AOÛT 1994

Déclaration

Déclaration

Depuis toujours, profondément, violemment, je déteste ceux qui veulent trouver dans une œuvre d'art une attitude *(politique, philosophique, religieuse, etc.), au lieu d'y chercher une* intention de connaître, *de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité.* MILAN KUNDERA, *Les Testaments trahis*

Depuis la fin des années 70, Jana Sterbak conçoit des installations, objets ou sculptures qui évoquent les grandes interrogations qui sont au cœur de notre existence. *Déclaration*, de 1993, est sa première installation vidéo. À l'instar des œuvres antérieures de Sterbak, cette installation inédite présentée dans le cadre de la série Projet soulève, à plusieurs égards, des questions sur la réalité sociale et psychique de l'homme. L'œuvre met en scène un moniteur vidéo et deux fauteuils. Autour, un espace vide fait corps avec l'installation. À l'écran, la lecture du texte de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* par un jeune homme bègue convie le spectateur à l'écoute. Les deux fauteuils, du designer danois Arne Jacobsen, s'immiscent dans l'espace intimiste de la confrontation avec l'écran télévisé.

Dépouillée, l'installation recourt ainsi à la simplicité déconcertante des moyens par lesquels s'établit une dialectique entre la réalité créée par l'homme et celle imposée par la nature. Le texte de la Déclaration, l'espace du musée et l'esthétisme des fauteuils incarnent, selon Sterbak, un «idéalisme institutionnel[1]», qui est toutefois contrecarré dans l'expérience du spectateur qui pénètre l'installation. Assis face à l'écran vidéo, celui-ci éprouve la gêne d'être confronté à l'infirmité du lecteur et le malaise subtil résultant de sa présence au sein d'un espace vide et sombre. Il se débat entre l'idéalisme du texte et son propre rapport au lecteur bègue. Sterbak construit une situation qui figure l'idéalisme qui préside à la création et, du coup, met à nu son impossibilité.

L'éventail restreint des éléments de l'installation met en relation des modèles conceptuels tels que la Déclaration des droits de l'homme, l'espace muséal ou encore le design des fauteuils Jacobsen. Le bégaiement du lecteur, qui dévoile son identité de handicapé, et l'inéluctable ambiguïté de la réaction du spectateur sont des contraintes (de nature essentiellement) qui tranchent dans l'épaisseur d'un idéalisme absolu.

Le texte de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, véritable archétype de toutes les déclarations subséquentes, est avant tout le symbole de l'intention fondamentale de réaliser les droits de l'homme. Issue de l'idéalisme français du XVIIIe siècle, l'affirmation des droits individuels vient compléter et se confondre avec la notion historique de l'existence de ces mêmes droits. «Déclarer, c'est non seulement faire connaître ce qui est ignoré. Mais c'est *dire les choses* exprès et de dessein, pour en instruire ceux à qui on ne veut pas qu'elles demeurent inconnues[2].» La lecture par un bègue des dix-sept articles de la Déclaration est l'expression d'une parole acharnée, persévérante, tolérant le regard de l'appareil vidéo, et qui vainc le mutisme solennel du texte. L'énoncé des «droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme[3]», scandé en paragraphes distincts, tous aussi absolus et nécessaires les uns que les autres, prend ici son sens en ce qu'il est lutte contre une perte de contrôle de la parole, en ce qu'il est, justement, recherche obstinée de la parole. Métaphore puissante des atteintes aux

NOTES :

1. Ce propos et les citations suivantes de Sterbak sont tirés d'une correspondance avec l'artiste en avril 1994.

2. Guizot, François. *Nouveau Dictionnaire universel des synonymes de la langue française*, 1822 (L'italique est de nous).

3. *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, du 26 août 1789.

4. *Id.*

5. Pour des informations sur les fauteuils «Swan» et «Egg» d'Arne Jacobsen consulter, entre autres : Eidelberg, Martin, *Design 1935 - 1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David Stewart*, Montréal : Musée des arts décoratifs de Montréal, 1993, p.190-191; Fehrman, Cherie, Fehrman, Kenneth, *Postwar Interior Design: 1945 - 1960*, New York : Van Nostrand Reinhold, 1987, p. 52-56; Morgan, Ann Lee, *Contemporary Designers*, Detroit : Gale Research, 1984, p. 302-303.

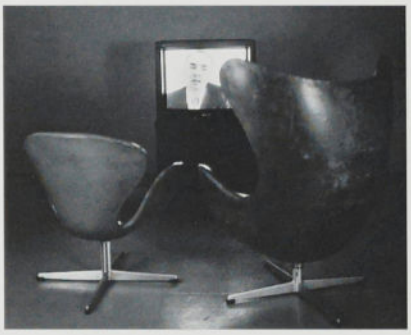
6. Banham, Reyner, «The Chair as Art», *New Society*, April 20, 1967, cité dans *Postwar Interior Design : 1945 - 1960*, op. cit., p. 112.

libertés et des violations des droits à travers le monde, l'enregistrement de cette lecture déroutante prend des dimensions nouvelles.

Au delà d'une quelconque attitude politique à l'égard de la France, Sterbak a puisé dans ses observations, au contact de la culture française, les sources de cette œuvre. «Toujours, en France, écrit-elle, je suis impressionnée par l'importance de l'expression verbale. Ma propre expression prosaïque, assortie d'imperfections grammaticales, dévoile aussitôt mon handicap. (...) Je comprends à quel point il serait pénible, pour un natif du pays, de perdre, pour une raison ou une autre, ses facultés d'élocution.» À l'origine du projet donc, le choix d'un texte qui, d'une certaine manière, représenterait la France aux yeux de l'étranger, et la lecture de ce texte par un artiste français ayant un défaut d'élocution. Aucun artifice dans la présentation ne doit déguiser la proclamation, aucun effet épique ne doit entraver la familiarité du message télévisé. Sterbak écrira : «Ce qui compte, c'est ce qui est dit et la manière dont c'est dit.» Ce qui est dit essentiellement, c'est le droit à la liberté et à l'égalité, «la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme[4]». La manière dont c'est dit, l'effet discursif, fragmenté et hésitant, de la parole, rompant la formulation classique de la Déclaration, devient l'expression vive de la violation de ses principes fondamentaux.

Agissant comme un étau autour du moniteur et des fauteuils, l'espace vide de la salle est un élément significatif de l'installation. D'abord repère du lieu muséal, il provoque aussitôt une tension équivoque chez le spectateur qui y pénètre. Devenu matériau, cet espace où prend place l'émiettement des certitudes est la toile de fond de la vulnérabilité du spectateur, un lieu étroitement fermé sur une blessure. En son centre, deux sièges particuliers : les fauteuils «Swan» (cygne) et «Egg» (œuf) sont des créations de 1958 du danois Arne Jacobsen[5]. Nés de l'ère moderniste de l'après-guerre, fortement influencés par le «design organique» de Eero Saarinen et de Charles Eames, ces fauteuils résument la simplicité et la rigueur caractéristiques des pièces de Jacobsen. Leur «forme organique» atténue et contredit la «géométrie» sous-jacente à la structure logique du texte et à la configuration régulière de la salle. L'élément de «corporalité» qu'ils introduisent restaure leur pouvoir de symbole : «Pour tous les membres de la race humaine, la chaise est investie des signes de l'occidentalisation... de la justice de l'homme blanc, du pouvoir de l'entreprise... de la divinité, de l'épiscopat, de l'électrocution, de l'élégance (...) et surtout de l'expression esthétique[6]...» Reyner Banham présage ainsi, en 1967, la résonance féconde, chez le spectateur, de la présence au sein de l'installation des sièges «Swan» et «Egg», objets sculpturaux non démunis de leur autorité.

La pureté des lignes, le dépouillement de la forme et la recherche de l'harmonie, manifestes dans le design de ce mobilier, traduisent l'esprit humaniste qui a guidé Jacobsen, sa volonté d'inventer un environnement idéal pour l'homme. Le fauteuil «Egg» enveloppe le corps de sa coquille protectrice, alors que le fauteuil «Swan» rappelle la fluidité des formes de l'oiseau. Témoignant d'un souci extrême de l'esthétisme, obéissant par ailleurs à une conception inspirée de la nature, ces fauteuils rompent avec la notion d'objet industriel strictement fonctionnel. Assis face à l'écran, le spectateur épouse l'univers idéal où l'amène Jacobsen, cependant qu'il participe de la difficulté d'existence du lecteur de la Déclaration. Par un dispositif austère et concis, résolument poignant, cette œuvre de Jana Sterbak signale avec conviction l'état de désarroi de l'être. ■ **Sandra Grant Marchand**



Œuvre en couverture :
Détail de l'installation

Photo 2 : *Déclaration*, 1993.
Photo : Louis Lussier

JANA STERBAK

Jana Sterbak est née à Prague.
Elle quitte son pays pour le Canada en 1968.
En 1977, elle obtient un baccalauréat en arts visuels
de l'Université Concordia à Montréal.
Après un séjour de quatre ans à New York,
elle rentre à Montréal en 1987, où elle vit et travaille depuis lors.

D'envergure internationale, l'œuvre de Jana Sterbak a fait l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives, au Canada et à l'étranger. Parmi les principales expositions personnelles récentes, soulignons celles de 1993 au Louisiana Museum for moderne Kunst à Humlebaek (Danemark), à la Fundacio «La Caixa» à Barcelone et à la Galerie René Blouin à Montréal; celles de 1992 au Museum of Modern Art à New York et à la Galerie Crousel-Robelin/BAMA à Paris; celles de 1991 au Musée des beaux-arts du Canada (exposition itinérante) et à la Galerie René Blouin; et celles de 1990 à la Donald Young Gallery à Chicago, et au New Museum of Contemporary Art à New York. Parmi les principales expositions de groupe auxquelles Jana Sterbak a participé depuis 1990, notons : *Über Leben* à la Bonner Kunstverein de Bonn (1993); *Générique 1 : Désordres* à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris (1992); *The Wealth of Nations* au Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle à Varsovie (1991); *TSWA Four Cities Project* à Newcastle (Angleterre) (1990); *Figuring the Body* au Boston Museum of Fine Arts à Boston (1990); et *Aperto '90* dans le cadre de la Biennale de Venise (1990).
Jana Sterbak est représentée par la Galerie René Blouin, de Montréal, la Donald Young Gallery, de Seattle et la Galerie Crousel, de Paris.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE (DEPUIS 1990)

Catalogues d'expositions :

1993 Pohlen, Annelie, Groys, Boris et Bierens, Cornel. — *Über Leben.* — Bonn : Bonner Kunstverein, 1993.
Storsve, Jonas. — *Jana Sterbak.* — Humlebaek : Louisiana Museum for moderne Kunst, 1933.
Martinez, Rosa. — *Jana Sterbak : I want you to feel the way I do.* — Barcelone : Fundacio "La Caixa", 1993.

1992 London, Barbara. — *Projects 38 : Jana Sterbak.* — New York : The Museum of Modern Art, 1992.
David, Catherine, Pontbriand, Chantal (entretien). — *Générique 1 : désordres.* — Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.
Fernandes, Joyce. — *Power play.* — Chicago : The Betty Rymer Gallery, The School of the Art Institute of Chicago, 1992.

1991 Déry, Louise. — *Un archipel de désirs. Les artistes du Québec et la scène internationale.* — Québec : Musée du Québec, 1991.
Nemiroff, Diana. — *Jana Sterbak : States of being = Corps à corps.* — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1991.

1990 *XLIV Esposizione internazionale d'arte : La Biennale di Venezia.* — Venise : Edizione Biennale, 1990.
New works for different places. — Bristol : TSWA Four Cities Project, 1990.
Ferguson, Bruce. — *Jana Sterbak.* — New York : The New Museum of Contemporary Art, 1990.
Crowston, Catherine. — *Diagnosis.* — North York : Art Gallery of York University, 1990.

Articles de périodiques:

1993 Noble, Richard. — «Chaos and self-creation in the art of Jana Sterbak». — Parkett. — N° 35 (March 1993). — P. 8-12

1992 Lauf, Cornelia. — «Jana Sterbak». — Vytvarné Umeni : The Magazine for Contemporary Art. — (April 1992). — P. 2-7
Hanel, Olaf. — «The adventure of body and soul in the work of Jana Sterbak». — Vytvarné Umeni : The Magazine for Contemporary Art. — (April 1992). — P. 8-13
Lamarre, André. — «Jana Sterbak». — Parachute. — N° 66 (avril-mai-juin 1992). — P. 38
Rochette, Anne. — «Jana Sterbak at Crousel-Robelin Bama». — Art in America. — N° 10 (Oct. 1992). — P. 159

1991 Asselin, Olivier. — «Jana Sterbak». — Parachute. — N° 63 (juillet-août-sept. 1991). — P. 31-32
Loubier, Patrice. — «Jana Sterbak : Corps à corps». — Noir d'encre. — Vol. 1, N° 2 (juin-juillet-août-sept. 1991). P. 4-6

1990 Noble, Richard. — «The laboratory of the self : Jana Sterbak». — Parachute. — N° 64 (oct.-nov.-déc. 1991). — P. 41-43

Déclaration (Projet 11) est une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 11 juin au 14 août 1994. Conservatrice : Sandra Grant Marchand - Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation. - Éditrice déléguée : Gertrude Robitaille - Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin - Secrétariat : Sophie David - Conception graphique : Lumbago communication visuelle - Impression : Reprotech - Dépôt légal 1994 - Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1994, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8. Tél. : (514) 847-6226.

Nous tenons à remercier le Musée des arts décoratifs du prêt des fauteuils Jacobsen pour la photographie. Nous exprimons également toute notre gratitude à Jana Sterbak ainsi qu'à René Blouin et Anne Delaney, Madeleine Arbour et Luc d'Iberville-Moreau.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

[Project Series 11]

JANA STERBAK

June 11 to August 14, 1994

Declaration

I have always deeply, violently detested those who try to find an attitude *(political, philosophical, religious, etc.) in a work of art, instead of seeking therein an* intention to know, *understand or grasp some aspect or other of reality.*

MILAN KUNDERA, *Les Testaments trahis*

Since the late seventies, Jana Sterbak has created installations, objects and sculptures that evoke the fundamental questions of our existence. *Déclaration*, from 1993, is her first video installation. Like Sterbak's earlier works, this new installation presented in the museum's Project Series raises various questions about man's social and psychological reality. The work shows us a video monitor and two chairs. Around them, an empty space forms an integral part of the installation. On the screen, the reading of the words of the French Declaration of the Rights of Man and of the Citizen by a young man with a stutter bids viewers to listen. The two chairs, by Danish designer Arne Jacobsen, merge with the intimist space of confrontation with the television screen.

The installation thus makes use of the disconcerting simplicity of the means through which a dialectic is established between man-made reality and that imposed by nature. According to Sterbak, the words of the Declaration, the space of the museum and the design of the chairs embody an "institutional idealism"[1] which is, however, countered in the experience of viewers who enter the installation. Seated facing the video screen, they feel the discomfort of being confronted with the reader's disability and the subtle uneasiness resulting from their presence in an empty space. They are torn between the idealism of the words and the way they themselves relate to the stuttering reader. Sterbak constructs a situation which represents the idealism that prevails in all creation and, at the same time, exposes its impossibility.

The limited range of the elements in the installation establishes a link between conceptual models like the Declaration of the Rights of Man, the museum space and the design of the Jacobsen chairs. The reader's stuttering, which reveals his identity as a person with a disability, and the inescapable ambiguity of the viewer's reaction are constraints (of nature, essentially) that thwart the realization of an absolute idealism.

The text of the 1789 *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, a virtual archetype of all such subsequent declarations, is above all a symbol of the fundamental intention of fulfilling human rights. The product of eighteenth-century French idealism, this affirmation of individual rights complemented and fused with the historical notion of the existence of those very rights. "To declare is not just to state that which is not known. It is to deliberately,

intentionally *say things* in order to inform those for whom we do not wish them to remain unknown."[2] The reading by a stutterer of the 17 articles of the Declaration is the expression of a relentless, persevering act of speech, tolerating the video camera's eye, and overcoming the solemn muteness of the text. The statement of "man's natural, inalienable, sacred rights,"[3] presented in separate articles, all equally absolute and necessary, takes on meaning here in that it constitutes a struggle against a loss of control over one's speech, and in that it is, precisely, an obstinate search for the faculty of speech. As a powerful metaphor for attacks on freedoms and infringements of rights all over the world, the recording of this unsettling reading takes on new dimensions.

Beyond a kind of political attitude towards France, Sterbak drew the sources of this work from her observations in her contacts with French culture. "Always in France," she writes, "I'm impressed by the importance of the verbal expression. My own rather pedestrian expression accompanied by grammatical imperfections soon declares my handicap. (...) It occurred to me how much more stressful [it must be] for the native speakers who for some reason lose their fluency...." And so we have, at the origin of the project, the choice of a text which, in a way, would represent France in foreigners' eyes, and the reading of that text by a French artist with a speech impediment. No artifice in presentation must disguise the proclamation, no dramatic effect must get in the way of the familiarity of the televised message. Sterbak says: "What counts is what is said and how it is said." What is said, essentially, is the right to liberty and equality, "the preservation of the natural and imprescriptible rights of man."[4] How this is said, the discursive, fragmented, hesitant effect of the reader's speech, altering the standard formulation of the Declaration, becomes a vivid expression of the violation of its basic principles.

Like a vise around the monitor and chairs, the empty space of the gallery is a meaningful component of the installation. Initially a reference to the museum setting, it immediately elicits an ambiguous tension in viewers who enter it. Also a material, this space where certainties crumble forms a backdrop for the viewer's vulnerability, a site closed tightly around a wound. At its centre are two very particular chairs: the Swan and Egg chairs created in 1958 by Danish designer Arne Jacobsen.[5] Born of post-war modernism, strongly influenced by the "organic design" of Eero Saarinen and Charles Eames, these chairs sum up the characteristic simplicity and rigour of Jacobsen's pieces. Their "organic form" alleviates and contradicts the "geometry" underlying the logical structure of the text and the regular configuration of the room. The element of "corporeality" which they introduce restores their power as symbol: "For any member of the human race it (the Chair) is too loaded with overtones of Westernization... of white man's justice, of corporate power... of godliness, of episcopacy, electrocution, elegance (...) and chiefly, of aesthetic self-expression...." So wrote Reyner Banham, in 1967, anticipating the rich resonance awakened in viewers by the presence in this installation of the Swan and Egg chairs, sculptural objects with a definite authority of their own.

The purity of line, starkness of form and search for harmony evident in the design of this furniture reflect the humanist spirit that guided Jacobsen, and his desire to invent an ideal environment for man. The Egg chair envelops the body with its protective shell, while the Swan chair recalls the fluid shape of the bird. Demonstrating an extreme concern with aestheticism, yet following a design inspired by nature, these chairs break with the notion of strictly functional, industrial object. Seated in front of the screen, viewers embrace the ideal world they are led to by Jacobsen, while sharing in the existential difficulty experienced by the reader of the Declaration. With its austere, concise, deeply affecting manner, this work by Jana Sterbak points with conviction to the human being's state of distress. ■ **Sandra Grant Marchand**. (*Translated by Susan Le Pan*)

NOTES:

1. The quotations from Sterbak are taken from April 1994 correspondence with the artist.

2. Guizot, François. *Nouveau Dictionnaire universel des synonymes de la langue française*, 1822. (The italics are ours.)

3. *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, August 26, 1789.

4. Ibid.

5. For information on Arne Jacobsen's Swan and Egg chairs, see: Edelberg, Martin, *Design 1935-1965: What Modern Was*, Montréal: Montreal Museum of Decorative Arts, 1993; Fehrman, Cherie, Fehrman, Kenneth, *Postwar Interior Design: 1945-1960*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1987, p. 52-56; Morgan, Ann Lee, *Contemporary Designers*, Detroit: Gale Research, 1984, p. 302-303.

6. Banham, Reyner. "The Chair as Art," *New Society*, April 20, 1967, quoted in *Postwar Interior Design: 1945-1960*, op. cit., p. 112.