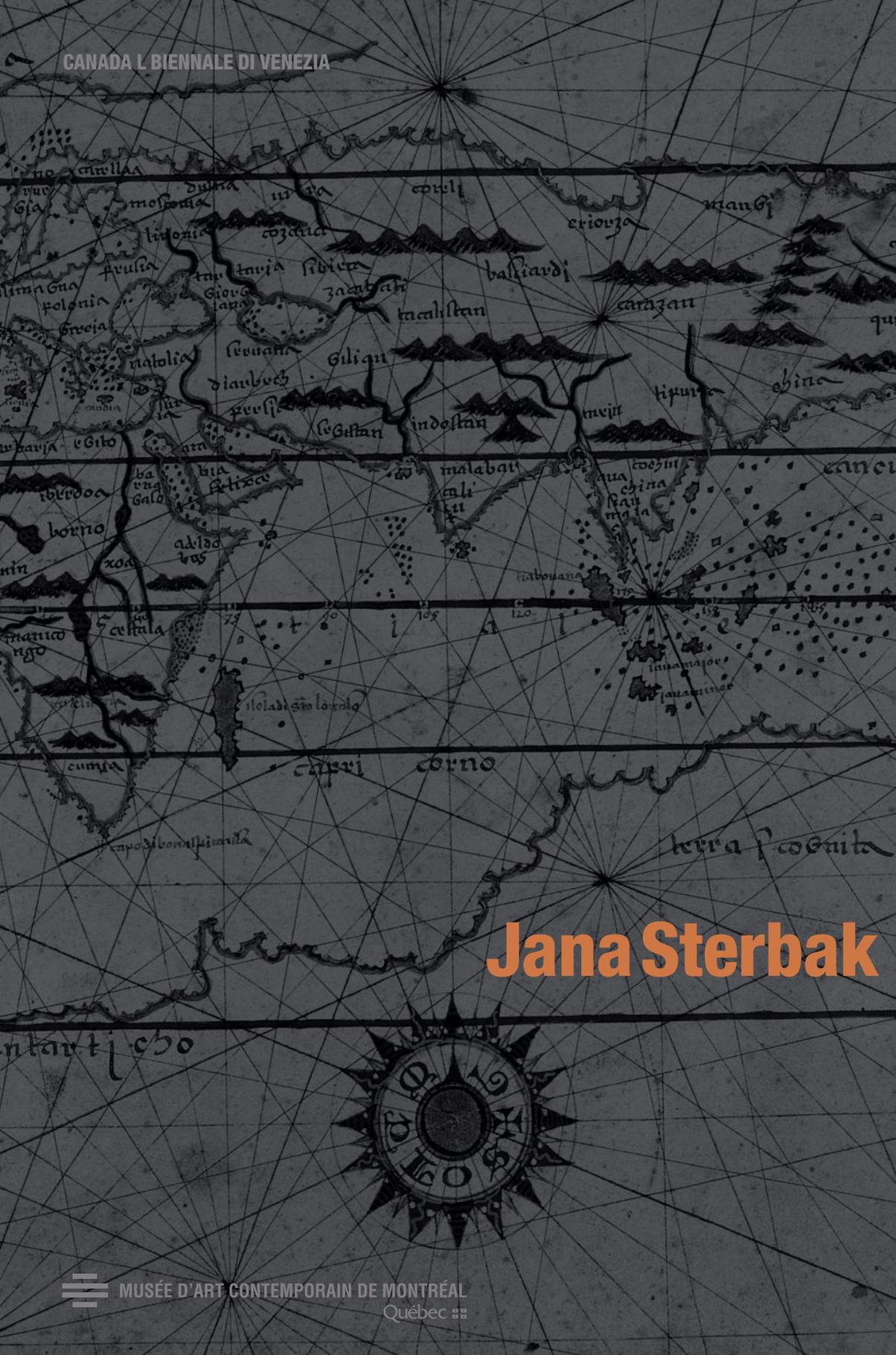


CANADA L BIENNALE DI VENEZIA



Jana Sterbak



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

From Here To There



4 ta s tubris
p. les outagac
Sinago



haronhiakka
chef du sauto.



mechayon
chef de la montagne,



Kulesipkingie
p. les Kikakou



ilys esse
p. la bouche



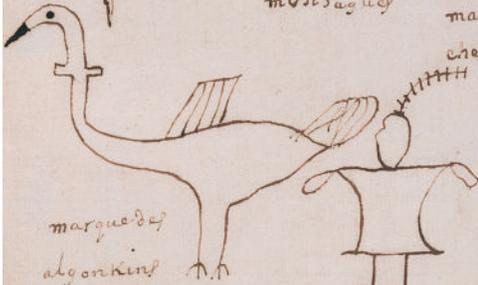
marque des
m. de Saguef



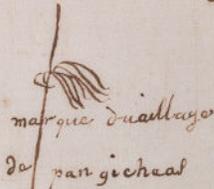
marque des amikou
chef ma hinguar,



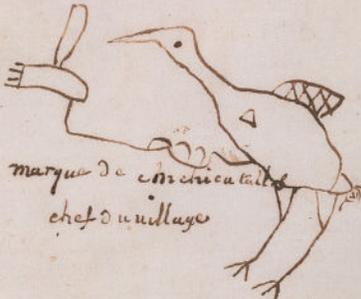
marque des sauteurs
chef s a banque



marque des
algonkins



marque du village
de pangicheal

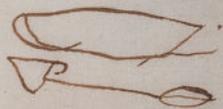


marque de
ch. ch. ca. tal. l. l.
chef du village

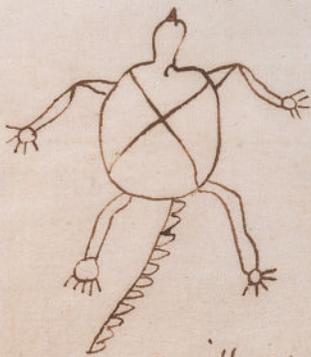
marque du village
etablie a la riviere
s. Joseph.



marque de
s. t. l. r. u. e. chef



marque du village
des Kouera Kouitanao



marque du village
des peaurias



marque d uillage des
Taporaias

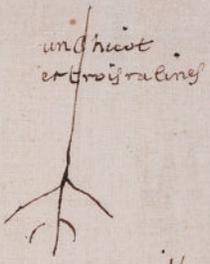


marque du
village des

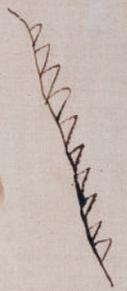
Mo n i p g o u e n a r
FS 6 a



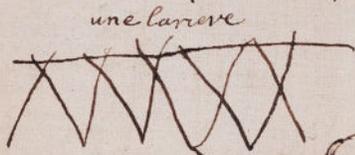
marque du
village de
marara



un chiot
et trois raies



marque du village
de Kas Kabu!



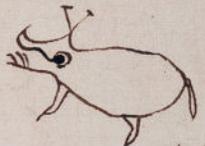
une carrière

marque du village
des poutchats

marque du village
des oisillons



marque du village



marque du chef



marque de Sakis



marque du
village



marque de
Kinetouan chef



marque des
abugemis



marque du village
des puants sabanah chef



marque des naboumeris
chef paitchies dessant



marque du
village nypyna
Coul Cairn chef d'han



mitchilana dessant

Signe, Le Feuillet de Galline, Bozang Zumpuz
et autres,

JANA STERBAK
FROM HERE TO THERE

CANADA L BIENNALE DI VENEZIA

GILLES GODMER
AVEC LA COLLABORATION DE JOHN W. LOCKE

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

JANA STERBAK
FROM HERE TO THERE
*Conception électronique et direction technique/
Electronic concept and technical direction*
Denis Labelle

Commissaire /Commissioner
Gilles Godmer

*Documentation bibliographique et adjointe au
commissaire/Bibliographical documentation and
assistant to the commissioner*
Martine Perreault

Éditrice déléguée /Managing Editor
Chantal Charbonneau

Secrétariat/Secretariat
Suzel Raymond

Révision et lecture d'épreuves/Revision and proofreading
Olivier Reguin, Susan Le Pan, Lamberto Tassinari

Traduction/Translation
Colette Tougas, Susan Le Pan, Lou Nelson,
Cesarina Russi, Lamberto Tassinari

Conception graphique/Design
Fleury/Savard, design graphique

Impression/Printing
Zanardi editoriale, s.p.a., Padoue (Italie)

Distribution
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

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.

The Musée d'art contemporain de Montréal is a provincially owned corporation funded by the Ministère de la Culture et des Communications du Québec. The Musée receives additional financial support from the Department of Canadian Heritage and the Canada Council for the Arts.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) Canada H2X 3X5

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2003

Dépôt légal/Legal deposit: 2003
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada/National Library
of Canada

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE
LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA

Godmer, Gilles

Jana Sterbak : from here to there : Canada L Biennale
di Venezia

Catalogue d'une exposition organisée par le Musée
d'art contemporain de Montréal et présentée au
Pavillon canadien dans le cadre de la 50^e Biennale de
Venise, Italie, du 15 juin au 2 nov. 2003.

Texte en français, en anglais et en italien.

ISBN 2-551-21755-5

1. Sterbak, Jana - Expositions. 2. Art vidéo - Canada
- Expositions. I. Locke, John W. II. Sterbak, Jana.

III. Musée d'art contemporain de Montréal.

IV. Biennale di Venezia (50^e : 2003). V. Titre.

VI. Titre : From here to there.

N6549.S86A4 2003 709'.2 C2003-940639-3F

NATIONAL LIBRARY OF CANADA CATALOGUING
IN PUBLICATION

Godmer, Gilles

Jana Sterbak: from here to there: Canada L Biennale
di Venezia

Catalogue of an exhibition organized by the Musée
d'art contemporain de Montréal and held at the
Canadian Pavilion as part of the 50th Venice
Biennale, Italy, June 15-Nov. 2, 2003.

Text in French, English and Italian.

ISBN 2-551-21755-5

1. Sterbak, Jana - Exhibitions. 2. Video art - Canada -
Exhibitions. I. Locke, John W. II. Sterbak, Jana.

III. Musée d'art contemporain de Montréal.

IV. Biennale di Venezia (50th: 2003). V. Title.

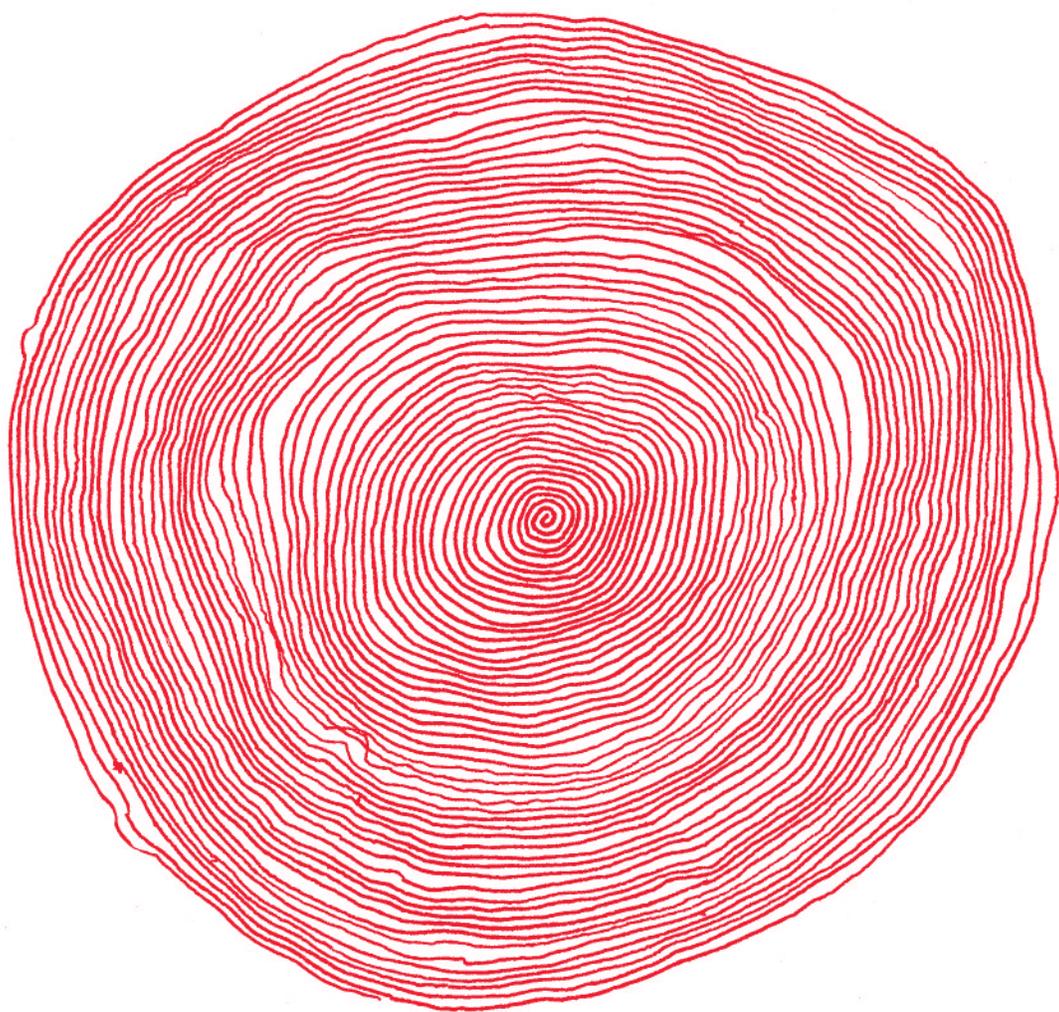
VI. Title: From here to there.

N6549.S86A4 2003 709'.2 C2003-940639-3E



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



JANA STERBAK—FROM HERE TO THERE est organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec ses partenaires financiers canadiens : le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires étrangères et du Commerce international ainsi que le Musée des beaux-arts du Canada. Elle est présentée du 15 juin au 2 novembre 2003 au Pavillon canadien dans le cadre de la 50^e Biennale de Venise, Venise, Italie.

Le Musée d'art contemporain de Montréal et son commissaire remercient les ambassades du Canada à Berlin, à Copenhague, à Madrid, à Prague, à Rome et à Vienne; le Centre culturel canadien, Paris; Barbara Gross Galerie, Munich; Donald Young Gallery, Chicago; Galeria Toni Tàpies, Barcelona; Galerie Erna Hécey, Luxembourg; ainsi que les personnes suivantes : Tamara Andruszkiewicz; Laura Ballesteros; Catherine Bédard; Jessica Bradley; Lucie Cermakova; Lorraine Choquette; Rebecca Epstein; Roswhita Fritscher; Mayo Graham; Barbara Gross; Erna Hécey; Astrid Holzamer; François Lachapelle; Vanessa Ohlraun; Yves Pépin; Gloria Pou; Erik Rosenstand; Jean-Louis Roux; Doug Sigurdson; Elena Solari; Pierre Théberge; Shirley L. Thompson; Valérie Truong; Susan Wolf; Philippe Zimmermann ainsi que tous ceux et celles qui, d'une manière ou d'une autre, ont été associés au projet.

JANA STERBAK—FROM HERE TO THERE has been organized by the Musée d'art contemporain de Montréal, with the cooperation and financial support of its Canadian partners: the Canada Council for the Arts, the Department of Foreign Affairs and International Trade, and the National Gallery of Canada. It is presented from June 15 to November 2, 2003, at the Canadian Pavilion as part of the 50th Venice Biennale, Venice, Italy.

The Musée d'art contemporain de Montréal and its commissioner thank the Canadian Embassy in Berlin, Copenhagen, Madrid, Prague, Rome and Vienna; the Canadian Cultural Centre, Paris; Barbara Gross Galerie, Munich; Donald Young Gallery, Chicago; Galeria Toni Tàpies, Barcelona; and Galerie Erna Hécey, Luxembourg; along with the following individuals: Tamara Andruszkiewicz; Laura Ballesteros; Catherine Bédard; Jessica Bradley; Lucie Cermakova; Lorraine Choquette; Rebecca Epstein; Roswhita Fritscher; Mayo Graham; Barbara Gross; Erna Hécey; Astrid Holzamer; François Lachapelle; Vanessa Ohlraun; Yves Pépin; Gloria Pou; Erik Rosenstand; Jean-Louis Roux; Doug Sigurdson; Elena Solari; Pierre Théberge; Shirley L. Thompson; Valérie Truong; Susan Wolf; Philippe Zimmermann and all those associated with the project in one way or another.

L'artiste remercie Françoise et Bernard Guichon, ainsi que Susan Turcot et Marina Corrier.

The artist thanks Françoise and Bernard Guichon, and Susan Turcot and Marina Corrier.

Avant-propos	<i>Marcel Brisebois</i>	13
Chasseur d'images	<i>Gilles Godmer</i>	17
La vie dans un tipi	<i>Flying Hawk</i>	37
Ragoût de porc-épic au Sortilège	<i>Jean-Paul Grappe</i>	38
Expériences en mouvements de caméra.		
De Venise en 1896 à Venise en 2003/De Lumière à Sterbak	<i>John W. Locke</i>	41
Le Pavillon canadien		55
Biobibliographie		170
Liste des illustrations		186
Foreword	<i>Marcel Brisebois</i>	73
Roving Photographer	<i>Gilles Godmer</i>	77
Life in a Tipi	<i>Flying Hawk</i>	95
Porcupine Stew au Sortilège	<i>Jean-Paul Grappe</i>	96
Experiments in Camera Movement:		
Venice 1896 to Venice 2003/Lumière to Sterbak	<i>John W. Locke</i>	99
The Canadian Pavilion		111
Biobibliography		170
List of illustrations		186
Introduzione	<i>Marcel Brisebois</i>	129
Cacciatore di immagini	<i>Gilles Godmer</i>	133
La vita in un tipi	<i>Flying Hawk</i>	151
Ragout di porcospino al Sortilège	<i>Jean-Paul Grappe</i>	152
Esperimenti sul movimento della macchina da presa :		
Da Venezia 1896 a Venezia 2003/Dai Lumière a Sterbak	<i>John W. Locke</i>	155
Il Padiglione canadese		169
Bio-bibliografia		170
Elenco delle illustrazioni		186



AVANT-PROPOS

Marcel Brisebois

Directeur du Musée d'art contemporain de Montréal

Depuis plusieurs années déjà, le rayonnement international de l'artiste canadienne Jana Sterbak s'est affirmé, tant en Amérique du Nord qu'en Europe. C'est pourquoi il n'est pas vraiment surprenant aujourd'hui de la voir représenter le Canada à la *Biennale de Venise*, la plus prestigieuse manifestation internationale en art contemporain, qui en est cette année à sa cinquantième édition.

Arrivée de Prague avec ses parents en 1968, Jana Sterbak a vécu tour à tour à Vancouver, à Toronto et à Montréal. C'est d'ailleurs dans cette dernière ville, où elle a finalement décidé d'habiter, qu'a commencé sa brillante carrière à laquelle le Musée d'art contemporain de Montréal fut tout de suite associé, en accueillant son travail dans le cadre d'une exposition de groupe. Depuis, la force, la pertinence et la nature singulière de son art, à la fois provocateur, humoristique, dérangeant, bouleversant même, lui ont permis de devenir une des figures artistiques les plus en vue au pays, jusqu'à cette nouvelle étape que représente généralement, pour une artiste de sa valeur, cette présence à Venise. Pour l'occasion, Jana Sterbak propose une installation vidéo complexe qui amorce probablement un tournant dans sa production. De plus, avec cette œuvre, et pour une rare fois dans l'histoire de la représentation canadienne à la *Biennale*, elle réussit à prendre en compte, avec beaucoup d'intelligence et de finesse, l'architecture ingrate du Pavillon canadien, qu'elle va certainement contribuer à réhabiliter.

C'est donc avec fierté que le Musée d'art contemporain de Montréal, maître d'œuvre de l'événement pour une seconde fois, parraine

aujourd'hui l'artiste Jana Sterbak. Nous la remercions d'avoir accepté de représenter le Canada à cette manifestation de prestige. Nous tenons aussi à exprimer notre gratitude au commissaire Gilles Godmer pour avoir su mener à bien ce projet. Nos remerciements s'adressent pareillement à monsieur John W. Locke, professeur à l'Université Concordia de Montréal, ainsi qu'à monsieur Jean-Paul Grappe, de l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec, pour leur contribution au catalogue. Toute notre reconnaissance va également à nos partenaires financiers canadiens : le Conseil des Arts du Canada ; le ministère des Affaires étrangères et du Commerce international ainsi que le Musée des beaux-arts du Canada. Enfin, nous remercions Tourisme Montréal, de même que la Ville de Montréal et la Commission canadienne du Tourisme, pour leur généreux concours à l'événement.

Castor de 26^{es} pouces de longueur entre teste et queue.



CHASSEUR D'IMAGES ¹

Gilles Godmer

À la fin des années 1970, l'artiste d'origine tchèque Jana Sterbak amorce son travail de création. Portée par la formidable effervescence artistique des années qui ont précédé, la contribution artistique de Sterbak – dont la formation fut également tributaire de ces bouleversements – est étroitement liée aux changements profonds que connaît l'art de cette période.

Depuis, Jana Sterbak développe un travail éclectique et complexe, centré sur la condition humaine, et principalement sur l'individu. Cultivant le paradoxe, l'ironie et parfois même l'absurde, les réalisations de Sterbak se nourrissent tout autant de littérature et des plus récentes recherches scientifiques que de son propre quotidien. De plus, transgressant genres et disciplines, ses œuvres, où se télescopent plusieurs sujets, trouvent le plus souvent leur expression dans la rencontre d'un choix de matériaux judicieux et plutôt inusités et une variété de stratégies qui, toujours, montrent une grande économie de moyens. Aussi, à l'intérieur d'une même œuvre où s'expriment souvent des points de vue contradictoires et des idées divergentes, des tiraillements et des tensions naissent, marqués par un goût de l'effet et une volonté de bousculer le visiteur dans ses habitudes et ses certitudes. Comme ce fut le cas avec l'œuvre certainement la plus controversée de l'artiste, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, qui présentait une robe de viande sur un mannequin de couturière ; ou encore avec cette autre, au caractère emblématique, qui montre un homme de dos, le crâne rasé avec, au cou, un code barres bien en vue (*Generic Man*), exposée d'ailleurs dans la section *Aperto* de la *Biennale de Venise* en 1990.

FROM HERE TO THERE

Avec cette œuvre toute récente qui représente officiellement le Canada à la 50^e *Biennale de Venise*, Jana Sterbak propose une installation constituée exclusivement d'images vidéographiques, diffusées sur plusieurs écrans². Contrairement à ce qui a cours dans nombre de ses travaux antérieurs, l'objet – accompagné souvent d'un document filmique ou vidéographique – en est absent. Composée d'une suite de séquences dont la durée varie, l'œuvre fait la chronique des aventures du chien Stanley dans la cité des Doges et, dans une moindre mesure, sur les rives du Saint-Laurent, porte d'entrée des premiers explorateurs français au Canada. Jamais, on n'y verra l'animal cependant, car les images qui sont vues, de même que le son qui les accompagne (à l'exception bien sûr de la trame musicale qui a été ajoutée), le jeune terrier les a captées lui-même, à son corps défendant, au moyen d'une minuscule caméra munie d'un dispositif d'enregistrement et de transmission d'images et de sons. Ce matériel technique, adapté au chien et que ce dernier porte vaillamment, a été détourné de son usage dans l'industrie et en médecine. Fixée sur la tête de Stanley, la mini caméra filme les scènes de la vie, telles qu'elles se présentent à lui, à 35 centimètres du sol.

Il faut voir à l'origine de cette œuvre le fort malaise et l'angoisse ressentis par l'artiste à la simple pensée de devenir un jour aveugle. Et comment imaginer un aveugle à Venise ? Que serait pour lui une première visite dans cette ville (dont il a bien sûr entendu parler), telle qu'il la perçoit par la rumeur qui monte jusqu'à lui ou telle qu'elle lui apparaît à travers les « accidents de parcours » et les méandres explorés, à l'aide de son chien spécialement dressé à cette fin ? Puis, dans une variante de cette idée première, l'artiste imagine encore ce que serait cette cité pour celui qui la voit par les yeux d'un autre qui l'y accompagnerait, à travers les descriptions que ce dernier pourrait en faire, les impressions même qu'il pourrait lui confier³. Il ne reste finalement, de ce tout premier élan créateur, que le chien (dont on a gardé le point de vue), les yeux de l'autre, transformé en cyclope (devenu l'œil unique de la caméra), et la présence de Venise, à qui s'est imposé un pendant américain, le long du



Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic, 1987



Artist as a Combustible, 1986

Saint-Laurent, vaste territoire longtemps convoité, parfois même rêvé des Européens, dont le nom de Canada s'est peu à peu imposé sur celui de Nouvelle-France.

VENISE ET L'AMÉRIQUE

Comme c'est le cas pour une majorité des œuvres de Sterbak, le titre nous situe d'emblée au cœur de la proposition. Bipolaire, il est le reflet d'un choix géographique d'abord : l'Europe et l'Amérique, auxquelles correspond une réalité autobiographique qui n'est certes pas négligeable⁴. De l'Amérique, Sterbak s'est intéressée à ces terres bordant le Saint-Laurent, où vivaient jadis des populations indigènes qui, historiquement, ont accueilli les premiers explorateurs européens. Produit de contributions culturelles diverses, le pays se sera développé sur les apports de ces nations fondatrices (amérindiennes, française et anglaise), auxquelles se sont jointes par la suite les vagues successives d'immigration. De l'Europe par contre, c'est Venise qui fait figure de représentante. La cité jouissant d'une situation maritime fort avantageuse qui, très tôt dans l'histoire, l'a placée au cœur d'échanges nombreux et importants entre l'Orient et l'Occident, sa culture et son image en ont été profondément modelées⁵.

En ces lieux marqués par une hybridité incontestable dans leur développement, l'histoire occupe donc une place de choix. Chez Jana Sterbak, cela correspond à un intérêt persistant dont font état des œuvres comme *Shrinking Lenin*, *Baldacchino* ou même *Tongue*. De plus, l'histoire tient lieu ici de dénominateur commun, dans ce qui apparaît être une suite binaire dont les éléments, à la fois contraires et complémentaires, sont l'expression du balancement et de la dualité exprimés dans le titre même de l'œuvre : la nature et la culture ; la vie sauvage et la civilisation ; le passé et le présent ; le rêve et la réalité ; l'inconscient et la conscience, etc.

LE TEMPS ET LE HASARD

From Here To There se relie à l'important volet performatif du travail de Jana Sterbak, auquel appartiennent *Artist as a Combustible*, *Psi a Slečna*

(*Defence*) ou *Distraction*. Dans ces œuvres, la question de la temporalité est essentielle. Il n'en est pas autrement dans les objets dont le caractère performatif est étroitement lié à l'utilisation de matériaux particuliers, transformés peu à peu par le temps : *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (la viande) et *Dissolution (Auditorium)* (la glace) en sont des exemples probants. Chacun de ces scénarios, conçu par l'artiste, s'identifie à son déroulement en temps réel, lequel, selon différents facteurs, peut varier d'une fois à l'autre, dans le cas où l'action peut être refaite. Cela correspond alors aux quelques secondes que met la poudre à canon pour s'enflammer, ou encore au temps qui a été passé à déguster un repas dans un grand restaurant parisien⁶. Dans le cas des randonnées de Stanley, une séquence filmée, par exemple, durera l'équivalent d'un parcours du Grand Canal en *vaporetto*. En fait, dans les œuvres évoquées, tout comme dans *From Here To There*, l'artiste crée un contexte particulier qui l'amène à définir le cadre de situations précises. Pour les objets, incidemment, elle fixe son choix sur un matériau qui devient déterminant. Ce qui s'ensuit est soumis aux contingences du hasard. Et on ne peut jamais si bien le dire que dans le cas présent.

Bien qu'inhérent à la performance – et cela remonte au début de la discipline, alors que les artistes, Allan Kaprow ou John Cage surtout, manifestent, au sein de leurs créations, une disponibilité sans ambiguïté par rapport à l'aléatoire –, le hasard occupe néanmoins une place particulière dans l'ensemble du processus créateur chez Sterbak. Il est directement visé dans l'introduction de composantes qui peuvent contribuer quelquefois à ce qu'une œuvre en vienne à dépasser, et de loin, son créateur. Lorsqu'elle confie une caméra à Stanley, l'artiste accepte d'être à la merci d'impondérables qui sont directement reliés aux errances plus ou moins supervisées du chien. Le travail qu'elle accomplit par la suite se fait à partir de la récolte d'images préalablement filmées par le terrier, lors de ses nombreuses randonnées. En créant à partir du matériel déjà réalisé par le chien, Sterbak travaille dans un contexte qui se rapproche du ready-made. Elle choisit, assemble des séquences et, dans la présentation, les met en rapport les unes avec les autres. Mais elle



Dissolution (Auditorium), 2001

raccourcit également, là où les séquences-promenades sont trop longues, modifie parfois la vitesse de déroulement, etc. Et dans une partie de son activité de direction tout au moins (« je dirige du hasard⁷ »), Jana Sterbak continue de créer en sculpteur, selon la définition classique qu'en a donnée un jour Michel-Ange – *per via di levare*⁸ –, en ce qu'elle procède, entre autres, par soustraction dans son utilisation du matériel filmé, pour en arriver à une forme qui puisse être artistiquement satisfaisante.

La performance, c'est le jeune terrier Stanley qui la réalise. Muni de la caméra qu'on a fixée sur sa tête – ce qui n'est pas sans rappeler les œuvres-prothèses de l'artiste⁹ – et plus ou moins laissé à lui-même, le chien explore lieux et paysages (naturels ou urbains), au gré de ses curiosités et de ses intérêts. Le long du Saint-Laurent, il parcourt de vastes étendues enneigées où il est attiré par la présence soudaine d'un porc-épic, ou encore par celle de l'eau qui, toujours, exerce une forte attraction sur lui et ceux de sa race. À Venise, il parcourt le dédale des rues, flaire une quelconque odeur près d'un mur, gravit et descend les marches d'un pont, ou trottine le long de la Riva degli Schiavoni.

L'AMI DE L'HOMME...

Dans ce contexte de substitution (des acteurs), il était probablement dans l'ordre des choses que le point de vue présumé du chien remplaçât celui de l'homme, rendant ainsi hommage à la fidélité mutuelle, et plusieurs fois millénaire, qui les unit. Comme si le chien, pour l'homme, figurait aussi un des derniers liens entretenus avec la nature première de son être (l'aspect animal), bien enfouie dans les régions les plus anciennes de son cerveau. Dans cet ordre d'idées, de Carpaccio à Canaletto et jusqu'à aujourd'hui où, au hasard d'une promenade improvisée dans la ville, la route de l'un d'eux vient à croiser la nôtre quelquefois, le chien entretient également un rapport privilégié avec Venise. Remarquée dans la peinture des grands maîtres, sa présence est associée à la vie quotidienne, voire à un aspect anecdotique de la vie protocolaire vénitienne, où il incarne la légèreté, la spontanéité et le ludisme de la cité, dont la décrépitude et la

mort (Venise et son histoire marquée par la peste) constituent l'envers sombre et grave. Incidemment, l'antinomie fait souvent partie des œuvres de Sterbak.

SOUSSION ET CONTRAINTE

Le flot continu des images qui nous sont offertes est marqué par la spécificité du point de vue que nous impose l'erratique déambulation à quatre pattes d'un Jack Russell encore jeune, dont la petite taille et la nature animale nous contraignent à voir autrement, c'est-à-dire à travers son expérience des choses. Devant ces images qui ont été prises par lui, nous sommes inconditionnellement tenus à sa réalité et à son regard, qui sont fonction de ses intérêts, de ses curiosités, de son instinct et de ses pulsions diverses. Ces captations où l'attrait touristique des divers lieux devient tout à fait accessoire, sinon nul, sont aussi et d'abord le juste portrait de sa nature soumise aux lois biologiques de son espèce. Comme spectateurs engagés dans l'expérience de l'œuvre, nous n'avons guère le choix que d'adopter le point de vue offert. Par l'étrangeté inattendue de la proposition, nous sommes entraînés dans une dynamique de malaise, d'inconfort, de soumission, voire de dépossession – qui n'est pas passée inaperçue dans les œuvres antérieures de Sterbak (*Sisyphé*; *Sisyphé Sport*; *Condition* également) où un regard à la fois sombre, narquois et amusé, avec un rien de cruauté aussi, est porté (par métaphore ou non) sur la notion de liberté¹⁰.

L'exercice auquel nous sommes conviés met évidemment l'accent sur la fonction d'intermédiaire, qui donne accès, sinon à la vue, du moins à un point de vue où ne peut être mise en doute l'authenticité du « regard de l'autre ». Si ce regard est irritant ou contraignant, source toujours possible de rejet, il peut être simultanément l'occasion de s'abandonner à une expérience riche. Tout en légitimant le regard de chacun, tout en accueillant l'autre avec ses particularités, cet exercice peut être un véritable stimulant à notre propre imaginaire, bousculant nos automatismes de perception et déprogrammant du même coup notre manière stéréotypée de voir le monde.

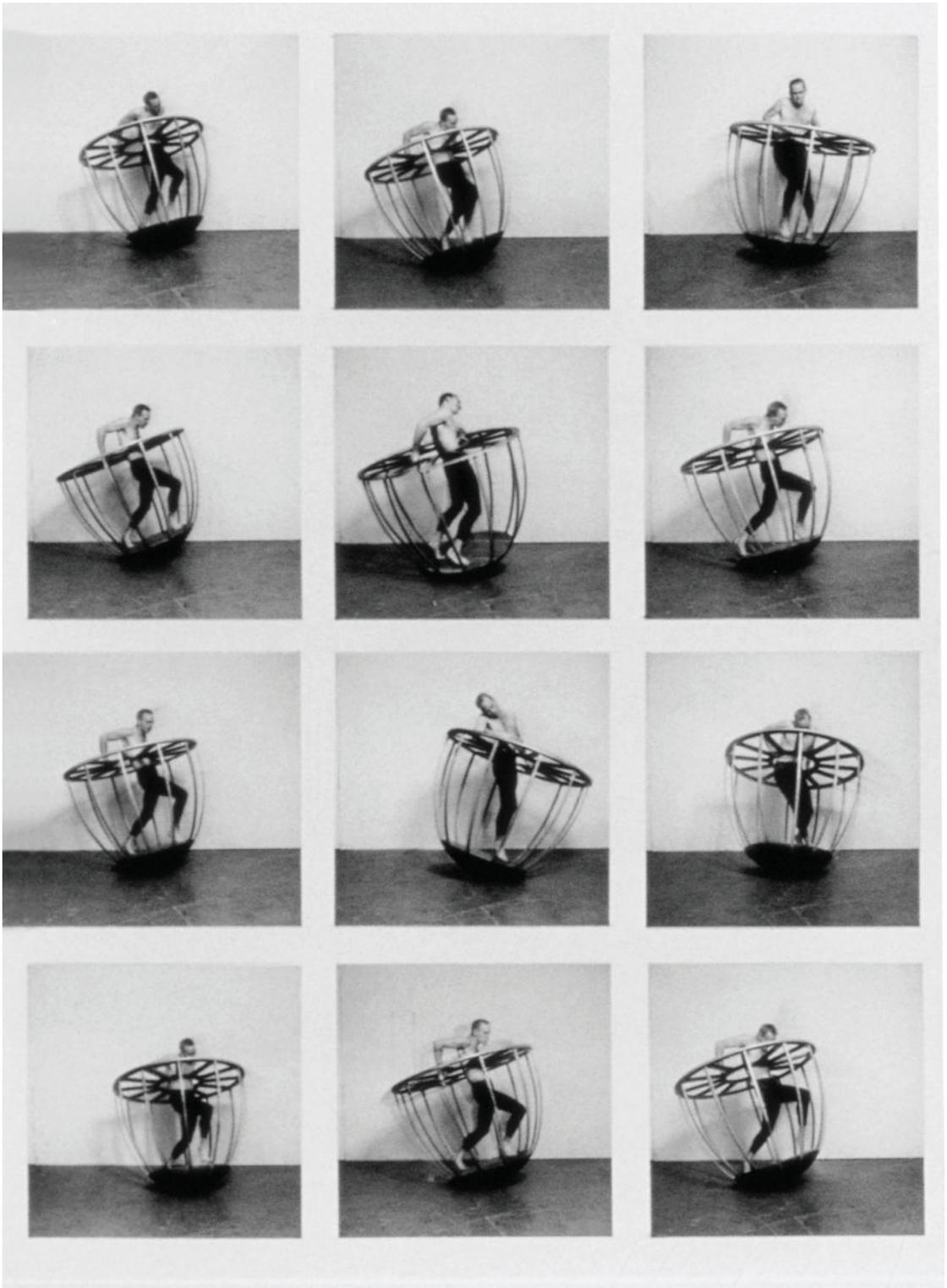


DE LA DÉRISION

C'est là une autre dimension de ce travail. La chose peut certes être balayée du revers de la main. Toutefois, il est difficile de taire le possible caractère ironique de l'œuvre, ne serait-ce que sur le plan de l'énonciation technique, où elle fait flèche de tout bois. De clin d'œil en pieds de nez – clin d'œil au voyeurisme, et à la caméra de surveillance, plus particulièrement; franc pied de nez aussi à une certaine manière de faire des images aujourd'hui, ou même à la majesté, tant de fois célébrée, du paysage canadien et de ses représentations dans l'histoire de l'art –, l'œuvre, dans une première étape de son élaboration du moins, n'est pas sans pointer l'acte créateur lui-même dans toute sa vanité, en ce qu'il repose sur l'action du chien muni d'une caméra, comme autrefois, dans la peinture, on a pu voir un singe le pinceau à la main¹¹.

RÊVE ET RÉALITÉ

À propos de toutes ces images prises par Stanley, malmenées par le rythme de sa course, par sa nervosité, son impulsivité, ses aboiements à l'occasion, sa façon bien singulière de balayer le paysage, ses secouements de tout le corps qui nous en font voir encore et encore, ce qui est marquant de l'ensemble qu'elles forment, c'est l'absence d'histoire. Cette absence s'impose au profit de séquences nombreuses, entièrement soumises aux aléas des promenades du chien. Le débit soutenu des images où, pendant de longues minutes, il ne se passe rien qui soit digne de mention, si ce n'est leur rythme plus ou moins constant, devenant par moments saccadé, brisé, doublé d'un changement de ton subit, ce débit, donc, fait que ces prises de la banale réalité, renvoient étrangement à la forme d'un monde qui serait en partie rêvé. La chose tient à différents facteurs, à quelques détails : l'étrangeté des lieux, celle des situations, les points de vue étonnants et tout à fait inédits qui font de sites pourtant connus des endroits autres, transformés, si peu plausibles, voire impossibles, qui modifient notre rapport virtuel avec eux et, par ricochet, avec le monde que ces images documentent malgré tout. Devant pareilles sollicitations de l'imaginaire, notre propre corps semble perdre en densité,



et s'allège. Étant dotées d'un certain pouvoir presque hypnotique (on pourrait même penser, parfois, au film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*), ces images qui, à la longue, nous aspirent par la singularité du rythme qu'elles imposent et par la concentration qu'elles requièrent, nous projettent dans une autre dimension. Ne nous restent plus, à la fin de l'exercice, à part le flou de quelques sentiments ressentis et persistants, que des bribes désordonnées de ce qui a été vu, fragments, images fortes, parfois apaisantes, mais aussi violentes, ou même obsédantes.

Malmenées par Stanley, disions-nous, les images sont aussi l'objet d'interventions de la part de l'artiste qui, notamment pour la séquence du Grand Canal dotée d'un caractère onirique autre, a préféré le noir et blanc à la couleur. Mais dans ce dernier cas surtout, elle a choisi de modifier leur déroulement, par des arrêts sur images séquencés qui interfèrent de façon notable sur leur débit. Le procédé entraîne une projection au rythme légèrement saccadé, qu'on identifie bien sûr aux débuts du cinéma, mais qui rappelle aussi, curieusement, la lecture de documents vidéographiques à l'ordinateur. Cette manière qui renvoie à une déconstruction du mouvement, et en ce sens aux expérimentations de Muybridge, par exemple, fait partie par ailleurs du vocabulaire esthétique de travaux antérieurs de Sterbak; on pense alors à des œuvres comme *Sisyphé Sport* (l'œuvre photographique évidemment), ou *Dissolution* qui documente, elle, par la série photographique pareillement, différents moments de la fonte lente d'une chaise de glace.

Autrement, ayant de toute évidence plus de latitude sur la terre ferme que sur l'eau¹², Stanley, on l'a vu, ne s'est pas gêné pour produire toute la gamme des effets sur les images prises par lui. De bas en haut, nous collant le nez fermement à la neige ou à la pierre, pour ensuite nous projeter brusquement et sans ménagement vers le ciel, puis de gauche à droite, balayant soudainement le paysage d'un travelling rapide, l'animal fait encore vibrer, sautiller ou tourner l'image, le tout appuyé par le choix d'une proximité avec l'écran, brouillant notre vision, mettant même en péril notre équilibre; pour de brefs moments, cela peut même aller jusqu'à l'aveuglement, jusqu'à l'évanouissement de toute réalité.

LE RETOUR DE L'ODORAT

Voir à travers l'œil d'un autre, c'est ne pas avoir d'autre choix que de s'abandonner, c'est être dépossédé de soi, de même que c'est accepter que l'autre soit un guide, en abdiquant de la sorte tout contrôle – autant de sources à l'inconfort ressenti. C'est Orion aveugle à la recherche du soleil levant qui s'en remet à Cédalion. Et tout l'exercice repose sur la communication, pour tenter de rendre compte (et ainsi briser l'isolement), ce dont parle *From Here To There* qui dit encore la légèreté et la drôlerie même des stratégies pour y parvenir¹³.

Nous est donc donnée l'expérience, relativement rare, de voir à travers les yeux d'un autre (selon la convention établie par l'artiste). Cet autre, parce qu'il s'agit d'un chien, ajoute au malaise éprouvé qui ne tient peut-être pas seulement au foisonnement chaotique d'images ainsi produites (qui exigent un regard « moins culturel¹⁴ » peut-être). Quelque part, par le biais de Stanley, l'image nous assujettit à l'animalité de l'odorat, nous entraînant vers une régression davantage fantasmée que bien réelle. Celle-ci a d'ailleurs à voir avec l'évolution présumée de l'individu (historiquement, de même que personnellement, dans son cheminement vers la maturité), qui est passé, de la position à quatre pattes, à la station debout : la première est reliée à la prépondérance de l'odorat, tandis que la seconde est associée à la suprématie de l'œil¹⁵. Le redressement a permis à l'humanité de se dégager de l'animalité, et de passer à un autre type d'images. C'est un peu de ce déchirement qu'il pourrait bien être question aussi dans cette œuvre qui, par le biais du chien, soumet notre culture de l'image à l'examen inattendu d'un retour à l'olfactif.

Empruntant ici encore à Gilbert Lascault, constatons que la particularité de ce regard, c'est qu'il ne prédispose pas nécessairement à la passivité du spectateur, ne serait-ce qu'à cause de l'emploi de la caméra subjective : celle-ci est plutôt mise au service d'intérêts qui passent beaucoup par l'olfactif et nous sont étrangers, mais qui, de ce fait, nous éloignent de toute instantanéité du regard, nous contraignent d'autant à nous « investir » dans l'œuvre. Il y a le côté ludique aussi qui est présent,



Remote Control II, 1989

et qui tient en partie au caractère imprévisible et surprenant de ce qui s'offre au regardeur de même qu'à la manière désordonnée dont cela se présente à lui. Face à l'œuvre, et ce, à quelques exceptions près, nous sommes bien à cent lieues de ce que Foucault nomme « la place où trône le roi ». Continuellement agitée, secouée, virevoltante, déportant son objet d'un côté ou de l'autre du cadre, l'image ne permet jamais une véritable contemplation.

Sous l'emprise de Stanley qui, clairement, mène le jeu, à la merci de son énergie brute et enjouée, nous sommes franchement confrontés, dans cette œuvre, à un désordre qui avoisine le chaos. Ce désordre est évidemment lié à la taille de l'animal, mais davantage à sa nature qui, pour l'essentiel, repose sur l'extraordinaire acuité de son odorat – ce sens qui a toujours été tenu pour louche, depuis longtemps déchu, voire occulté ou même banni quelquefois de la civilisation occidentale. Conséquemment, ce désordre va bien au delà de l'aspect purement esthétique de l'œuvre. Ayant pour origine un retour du refoulé, il est lié à une position du sujet dont l'affranchissement remonte à la nuit des temps. C'est un désordre qui peut être qualifié d'essentiel (parce que sous le signe de l'animalité), et qui a des résonances chez Georges Bataille, en ce qu'il remonte aux eaux bien troubles de la sexualité et de la mort. Cela, bien insidieusement, a pour effet de décupler le malaise ressenti, dans lequel cette nouvelle œuvre de Jana Sterbak nous plonge indubitablement.

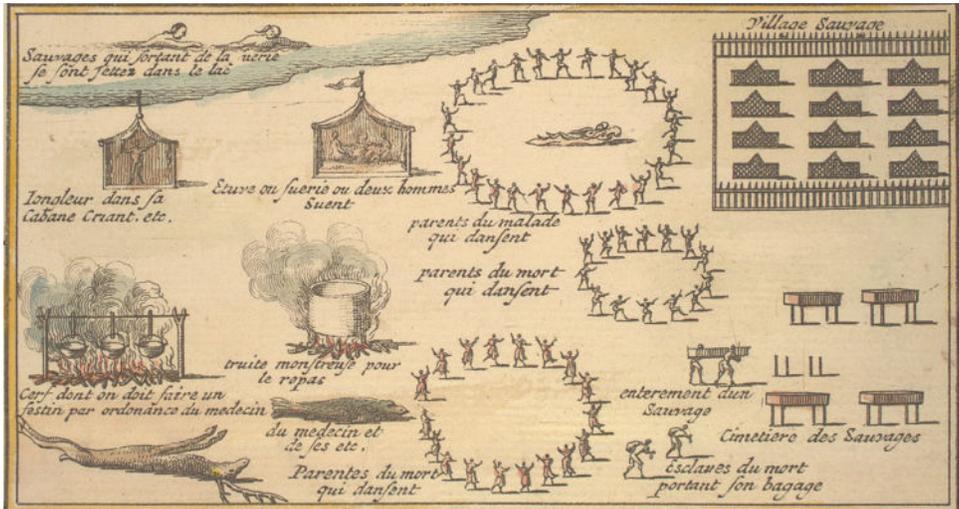
NOTES

- 1 Au moment où nous écrivons ces lignes, l'œuvre est toujours en cours de réalisation. C'est pourquoi certains détails du texte risquent d'être périmés par rapport à ce qu'elle sera devenue lors de sa présentation.
- 2 *Déclaration* (1993) est aussi une œuvre vidéographique présentée sur moniteur. Cependant, la présence du mobilier qui accompagne l'œuvre généralement (deux fauteuils, classiques du design international) y est très importante et la transforme en installation.

- 3 Propos recueillis lors d'un entretien avec l'artiste, en juillet 2002.
- 4 Jana Sterbak est d'origine européenne. Elle est née à Prague en 1955. À la suite de l'invasion de son pays par l'Union soviétique en 1968, elle émigre au Canada avec ses parents. Depuis plusieurs années déjà, l'artiste partage son temps entre Montréal et Barcelone.
- 5 Sorte d'immense *Vanité* – une thématique récurrente chez Sterbak –, outre le prétexte offert par cette Biennale, il n'est pas si surprenant d'associer le nom de l'artiste à cette ville.
- 6 Nous faisons référence ici à *Artist as a Combustible*, de même qu'à *Distraction*.
- 7 Propos recueillis lors d'un entretien avec l'artiste, en février 2003.
- 8 Dans une lettre à Benedetto Varchi (1546).
- 9 Nous pensons, entre autres, à *Measuring Tapes Cones* (1979), *Arm Cages* (1993) et à *Condition* (1995).
- 10 L'artiste se défend bien de porter un quelconque jugement. Pour elle, il s'agit plutôt d'un constat de la réalité des choses, qu'elle « met en scène » dans ses œuvres.
- 11 Chez les peintres Decamps et Chardin, entre autres.
- 12 Dans cette séquence du Grand Canal, le chien est porté dans les bras de l'assistant Denis Labelle, qui prend place à l'avant du *vaporetto*.
- 13 Voir le tableau de Nicolas Poussin, *Orion à la recherche du soleil levant* (1658).
- 14 Gilbert Lascault, « L'agression contre le visuel », *Revue d'Esthétique 4 : Voir et Entendre* (1976), p. 11 à 24.
- 15 *Ibid.*

GILLES GODMER est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, où il a conçu et réalisé, entre autres expositions, *Pour la suite du Monde* (1992), en collaboration avec Réal Lussier; *Geneviève Cadieux* (1993); *Gilles Mihalcean* (1995); *Stan Douglas* (1996); *Louis Comtois : La lumière et la couleur* (1996); *Charles Gagnon, une rétrospective* (2001). Il a également enseigné au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal, ainsi qu'au programme de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal.





LA VIE DANS UN TIPI

Flying Hawk

Le chef Flying Hawk, un Sioux du clan des Oglalas, était le neveu de Sitting Bull et le frère de Kicking Bear qui fut l'un des initiateurs de la danse des esprits. Flying Hawk était né aux alentours de la pleine lune de mars 1852 à quelques miles au sud de Rapid City. Jeune, il prit part aux guerres tribales qui opposèrent les Crows et les Piegans et, à vingt-quatre ans, il se battit au côté du grand chef Crazy Horse quand Custer fut écrasé à Little Big Horn en 1876. Il devint chef à trente-deux ans. Plus tard, Flying Hawk devait rejoindre le cirque de Buffalo Bill, le « Show Ranch 101 » du colonel Miller et le « Sells-Floto Circus » avec lesquels il voyagea dans tout le pays. Il mourut à Pine Ridge, Dakota du Sud, en 1931, Dans ses vieux jours il disait :

La vie dans un tipi est bien meilleure ; il est toujours propre, chaud en hiver, frais en été, facile à déplacer. L'homme blanc construit une grande maison, qui coûte beaucoup d'argent, ressemble à une grande cage, ne laisse pas entrer le soleil et ne peut être déplacée ; elle est toujours malsaine. Les Indiens et les animaux savent mieux vivre que l'homme blanc ; personne ne peut être en bonne santé sans avoir en permanence de l'air frais, du soleil, de la bonne eau. Si le Grand Esprit avait voulu que les hommes restassent dans un endroit, il aurait fait le monde immobile ; mais il fait qu'il change toujours, afin que les oiseaux et les animaux puissent se déplacer et trouver toujours de l'herbe verte et des baies mûres ; la lumière du soleil permet de travailler et de jouer, la nuit de dormir ; l'été, les fleurs s'épanouissent et l'hiver elles dorment ; tout est changement ; chaque chose amène un bien ; il n'est rien qui n'apporte rien.

L'homme blanc n'obéit pas au Grand Esprit. Voilà pourquoi les Indiens ne peuvent être d'accord avec lui.

Flying Hawk, « La vie dans un tipi est bien meilleure [...] », in *Pieds nus sur la terre sacrée : textes rassemblés par T.C. McLuhan, photos de Edward S. Curtis (trad. de l'américain par Michel Barthélémy)*, Paris, Denoël, 1974, p. 70.

RAGOÛT DE PORC-ÉPIC AU SORTILÈGE*

Jean-Paul Grappe

Rendement : 4 portions

CONSEILS

Le porc-épic (*Erethizon dorsatum*) fait partie de la famille des rongeurs et, suivant son âge, sa chair peut s'avérer succulente. Pesant entre 5 et 13 kg, le porc-épic se nourrit d'un nombre important de plantes, d'arbustes et d'arbres dont plusieurs conifères tels le pin blanc, le pin de Murray, le sapin, l'épinette et le mélèze. Sa chair est donc susceptible d'en comporter les odeurs et les saveurs. Dans un tel cas, nous vous conseillons de laisser tremper les morceaux de porc-épic dans du lait durant 48 heures.

INGRÉDIENTS

1,2 kg de cuisses et d'épaules de porc-épic coupées en morceaux
de 80 à 100 g avec les os
125 ml (1/2 tasse) d'huile de tournesol
75 g (2/3 tasse) d'oignon haché
1 gousse d'ail hachée
350 ml (12 oz) de vin blanc sec
300 ml (10 oz) de Sortilège
250 g (1 tasse) de tomates en dés
600 ml (1 2/3 tasse) de fond brun de veau ou demi-glace du commerce
100 g (3 1/4 oz) de cèpes émincés
5 ml (1 c. à thé) de thym frais haché
2 g de romarin frais
Une pointe de muscade moulue
Sel et poivre noir du moulin, en quantité suffisante

*Liqueur québécoise à base de whiskey et de sirop d'érable



MÉTHODE

Chauffer 80 ml (environ 1/3 tasse) d'huile de tournesol et y faire revenir l'oignon et l'ail à feu doux. Ajouter les morceaux de porc-épic et les faire rissoler jusqu'à ce qu'ils atteignent une légère coloration. Mouiller avec le vin blanc et le Sortilège puis laisser réduire de moitié. Ajouter ensuite les tomates en dés et le fond brun de veau ou la demi-glâce. Assaisonner et laisser cuire à couvert jusqu'à ce qu'on puisse retirer aisément la pointe d'un couteau de la chair. Entre-temps, chauffer le reste de l'huile dans une poêle et y faire sauter les cèpes émincés.

Juste avant de servir, incorporer à la sauce les cèpes, le thym, le romarin et la pointe de muscade moulue, puis rectifier l'assaisonnement. Servir dans des assiettes creuses, accompagné de pommes de terre cuites dans l'eau salée.

Cuisinier depuis 1956, JEAN-PAUL GRAPPE a officié pendant 28 ans derrière les fourneaux. Au cours de sa longue et fructueuse carrière, il a participé à l'organisation de nombreux dîners gastronomiques et réceptions de chefs d'État à l'étranger, en mettant en valeur les produits du Québec. En outre, Grappe a collaboré à plusieurs émissions de télévision et de radio en plus d'avoir lui-même été chroniqueur pour différentes revues québécoises. Il est également l'auteur de nombreux livres de recettes, parmi lesquels *Poissons mollusques et crustacés* et *Gibiers à poil et à plume* sont les plus récents. Membre de plusieurs confréries et associations professionnelles, Grappe a, au fil des ans, remporté nombre de prix, distinctions et titres honorifiques qui lui ont valu une renommée internationale. Depuis 1985, Jean-Paul Grappe enseigne les techniques de cuisine à l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec.



EXPÉRIENCES EN MOUVEMENTS DE CAMÉRA.
DE VENISE EN 1896 À VENISE EN 2003/DE LUMIÈRE À STERBAK

John W. Locke

Le mouvement de la caméra a presque le même âge que le cinéma lui-même. À l'automne de 1896, Alexandre Promio, un opérateur-technicien qui sillonnait le monde pour les Lumière, filmait Venise à partir d'une gondole en mouvement. Deux films en ont résulté : *Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau* et *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*¹. Dans ces films, la caméra ne s'incline pas et ne pivote pas sur son trépied, pour produire ce qu'on appellerait aujourd'hui un mouvement panoramique. Toute l'unité caméra/trépied se déplace plutôt sur un dispositif de soutien plus grand, c'est-à-dire une gondole. Parmi les premiers systèmes de soutien, mentionnons également les trains et au moins un éléphant.

Aujourd'hui, plus de cent ans plus tard, Jana Sterbak se retrouve à Venise avec une installation portant sur des images mouvantes. L'histoire et la géographie ont rarement donné lieu, en art, à une rencontre aussi favorable. À plusieurs titres, l'œuvre de Jana Sterbak reflète, prolonge et commente l'histoire stylistique et esthétique de l'image prise en mouvement.

LA TECHNOLOGIE

Les images mouvantes de Sterbak combinent des moyens primitifs et de la haute technologie. Le dispositif servant au déplacement de la caméra est un chien, cet ami que nous avons apprivoisé il y a au moins quinze mille ans. Une caméra miniature a été posée sur la tête d'un terrier Jack Russell, et un kit électronique a été utilisé pour faciliter la transmission

de signaux sans fil. Si un éléphant a servi de plate-forme pour une énorme caméra 35 mm au début de l'histoire du cinéma, aujourd'hui un petit chien du nom de Stanley peut aisément porter un système de caméra vidéo. À ma connaissance, il s'agit du premier usage d'une caméra canine en cinéma et en vidéo narratifs ou expérimentaux.

Pourquoi a-t-on attendu aussi longtemps ? C'est la technologie qui donne une première réponse. Depuis des années, la taille des caméras vidéo n'a cessé de diminuer, de sorte qu'elles peuvent maintenant être vraiment minuscules. Il aurait été possible, il y a quelque temps déjà, d'attacher une petite caméra film ou vidéo à un saint-bernard, mais les images se seraient probablement limitées à une vue du monde offerte par un chien adulte tentant de se défaire de ce qu'il avait sur la tête. La combinaison d'une caméra presque sans poids et d'un jeune chien – un chiot encore en train de se représenter ce qu'il ressent comme étant normal – a donné lieu à un chien caméra. Pour un canin apprivoisé, porter une microcaméra sur sa tête n'est pas plus étrange qu'un collier et une laisse, et c'est ainsi que nous assistons à la fusion du technologique et de l'organique, avec un chien comme dispositif de déplacement de la caméra.

L'aspect technologique est beaucoup plus complexe que ne l'indique une simple caméra miniature. L'idée de génie consiste à rassembler des composantes, à les modifier et à les faire fonctionner ensemble. Le technicien qui a rendu possibles ces images se nomme Denis Labelle. Derrière chacune des innovations dans les mouvements de caméra, il y a un technicien ou une équipe. Nous savons qu'il s'agissait de Pierre Abbeloos pour la machine à mouvement utilisée par Michael Snow dans *La Région centrale*, et de Garrett Brown pour la Steadicam (un stabilisateur d'images) – nous y reviendrons. Et nous savons maintenant qu'il s'agit de Denis Labelle pour l'installation de Jana Sterbak à Venise en 2003. On pourra constater dans les images le succès de ce système novateur.

LE CONTRÔLE

C'est la notion même de contrôle qui explique aussi pourquoi nous n'en sommes arrivés à une caméra canine qu'à la fin du premier siècle de

cinéma. L'usage d'une machine inanimée ou d'un gros animal comme plate-forme pour la caméra permet au producteur d'images, aujourd'hui, de tout contrôler, dans les limites physiques de la machine ou en vertu de la mobilité et du dressage de l'animal. C'est le producteur d'images qui cadre l'image et déplace la caméra.

Mais en recourant à une caméra canine, l'artiste doit renoncer à l'illusion d'exercer un contrôle absolu sur le médium, tout comme Alexandre Promio avait renoncé à l'image statique connue – non sans rencontrer des problèmes pour faire parvenir ses négatifs de films tournés en gondole au laboratoire de développement². Un chien regardera ce qu'il veut bien regarder et, sans sa laisse, il se déplacera à son propre rythme. Un chien dressé, du type « acteur hollywoodien », peut garder sa concentration pendant un court moment, ce qui, une fois traité en montage final, créera l'illusion voulue. Cependant, ce chiot terrier Jack Russell est pratiquement indépendant de tout contrôle externe et de tout effet de dressage et il se livre à un pur acte de mouvement automatique. La cueillette d'images du terrier Jack Russell n'atteint pas le même niveau de hasard que chez John Cage, mais elle se rapproche d'une improvisation avec un groupe de jazz. L'artiste ou le meneur a une idée générale de ce qui se produira, mais dès que l'événement est enclenché, chaque instant résulte des instants précédents et des aspirations quant à l'orientation du mouvement.

De toute évidence, une fois les images réunies, Jana Sterbak reprendra tout le pouvoir. Lesquelles parmi toutes les images seront-elles choisies ? Laquelle verra sa couleur délavée ? Y aura-t-il des coupures, ou les séquences seront-elles utilisées en continu ? Quelles images seront-elles montrées comme un balayage progressif ? Quelles seront les relations temporelles entre les images sur différents écrans ? Combien d'écrans ? De quelle dimension ? Avec quel son ? Et quel sera le concept de l'installation ? C'est Jana Sterbak qui maîtrise l'installation, mais c'est Stanley qui a déplacé la caméra.

LA CAMÉRA SUBJECTIVE

Ce serait une façon d'aborder ces images prises en mouvement que de considérer qu'elles représentent le point de vue du chien, point de vue analogue à celui de la caméra subjective dans l'histoire du cinéma. Ce serait une manière facile de traiter de cet ensemble d'images unique et sans précédent, mais je crois que ce serait de l'entêtement. Il est intéressant de noter qu'au début de sa carrière, alors qu'il était concepteur d'animation, le réalisateur Tim Burton a inséré des segments du point de vue subjectif d'un chien dans un épisode de la série d'animation télévisuelle *Amazing Stories* en 1987³.

La caméra subjective ou le point de vue subjectif comptent parmi les voies confuses et mal orientées du cinéma. Il semblait naturel de se demander si le cinéma ou la vidéo pouvaient en fait reproduire la vision humaine. Cette question a mené plusieurs cinéastes à réaliser des séquences ou même des films entiers conçus comme des réponses positives à cette question. La « prise de vue subjective » est aujourd'hui un terme descriptif courant en cinéma et en vidéo, mais il n'a pas beaucoup de sens malgré son acception pratiquement universelle.

Pour mettre en doute l'existence d'une prise de vue vraiment subjective, il suffit de réfléchir quelques minutes à la vision et à la conscience de la vision : votre attention peut se déplacer dans votre champ de vision ; vous pouvez rêvasser et être inconscient de ce que vous voyez ; vos yeux clignent ; en général, vous changez constamment de champ de vision plutôt que de fixer votre regard ; vous avez très rarement le sentiment de quelque chose qui équivaldrait au déplacement du cadrage comme c'est le cas dans toute prise de vue. La liste pourrait s'allonger, mais il est aisé de se rendre compte que les caméras ne voient pas comme les humains. De combien de millimètres est votre œil, et quel est l'« ouverture de son diaphragme » ? On ajoute un problème en prenant en compte les caractéristiques de perception canine. Les chiens ne perçoivent pas visuellement comme les humains et ils se fient à leurs autres sens pour obtenir une image complète. Le véritable point de vue de Stanley n'est donc pas du tout identique aux images saisies par sa caméra.

Si les efforts en vue d'atteindre la caméra subjective se sont peut-être appuyés sur une compréhension limitée de la complexité du rapport entre vision et esprit humain, ces tentatives ont produit des œuvres fascinantes. Considérons les prises de vue subjectives du point de vue de Gary Cooper, étendu sur un lit d'hôpital en mouvement, dans *A Farewell to Arms* (*L'Adieu aux armes*, Frank Borzage, 1932) ou le point de vue subjectif inversé d'Ingrid Bergman couchée sur son lit, au moment où elle se réveille et aperçoit Cary Grant dans *Notorious* d'Alfred Hitchcock (*Les Enchaînés*, 1946)⁴. Ces exemples, et bien d'autres, sont intéressants, mais la véritable expérience de caméra subjective narrative fut *Lady in the Lake* (*La Dame du lac*, 1946). Dirigé par son acteur principal Robert Montgomery, ce film a été conçu en entier du point de vue de la caméra subjective, après une courte introduction par Montgomery. C'est un méli-mélo fascinant. D'autres expériences se sont avérées plus concluantes. Stan Brakhage a explicité son concept de « closed-eye vision », qui consiste à filmer comme si on voyait les yeux fermés, et il est possible, en effet, de voir ses films comme autant d'expériences sur la perception.

Dans un récit fictionnel, une voix off peut donner accès aux pensées de la personne à qui appartient le point de vue ; c'est ce qui a renforcé l'idée qu'il était possible de réaliser des séquences selon un point de vue subjectif. Pourtant, les différences entre une image fournie par le point de vue d'une caméra et la vision d'une personne opposent un obstacle insurmontable à la réalisation d'une séquence vraiment subjective dans un film ou une vidéo. L'existence d'une prise de vue subjective dans un film ou une vidéo est un mythe.

Bien que les images produites par le chien caméra de Jana Sterbak ne constituent pas des images subjectives au sens entendu dans l'histoire du cinéma, on peut considérer qu'elles sont un enregistrement de l'attention visuelle de Stanley. L'image suit précisément chaque mouvement de tête du chien. On ne sait pas à quoi il pense, ou même si « penser » est le bon concept, mais on voit dans quelle direction il regarde et la rapidité de changement de son attention. Les œuvres complexes se prêtent toujours

à différentes façons de les aborder, et une partie de l'expérience de celle-ci se passe à évaluer l'attention visuelle du chien caméra. Il semble que nous ayons intérêt à voir le monde d'un point de vue autre. La caméra sur la tête de Stanley nous offre directement cet avantage, à trente-huit centimètres du sol. Cela ne requiert pas la médiation d'une théorie confuse sur les images filmiques ou électroniques et sur le point de vue subjectif.

LE STYLE « MOUVEMENT DE CAMÉRA »

Les spectateurs qui acquièrent une connaissance raffinée du cinéma et de la vidéo en tant que formes d'art s'intéressent d'abord au montage. Les écrits sur le montage, que leur perspective soit technique, théorique ou critique, abondent. Le monde de l'art est familier avec Eisenstein et Brakhage, connus comme représentants importants d'un cinéma de montage. Le montage est significatif, mais il existe un autre fil stylistique dans l'histoire du cinéma, qui reçoit peu d'attention : le mouvement de caméra.

Dans « L'évolution du langage cinématographique », essai qui fait aujourd'hui école, André Bazin identifie Georges Méliès comme l'un des premiers cinéastes du montage ayant eu recours aux effets de trucage qu'il permettait, et discute de l'usage de longs plans continus chez les frères Lumière⁵. Leur recherche de positions pour ces prises de vue a mené naturellement à l'installation de la caméra sur des véhicules en mouvement, comme nous l'avons vu avec l'exemple des deux films réalisés à partir d'une gondole vénitienne. Le mouvement de caméra s'est développé en même temps que le montage au tout début du cinéma.

Sergueï Eisenstein est probablement le théoricien et le cinéaste du montage le plus connu. On parle pratiquement toujours de son premier film, *La Grève* (1924), et du *Cuirassé Potemkine* (1925) en termes de montage. Toutefois, *La Grève* comprend également des prises de vue novatrices réalisées avec une caméra montée sur un pont roulant conçu pour déplacer de lourds objets dans une usine, alors que la séquence classique de l'escalier d'Odessa, dans *Le Cuirassé Potemkine*, résulte du déplacement de la caméra aussi bien que du montage. La catégorisation la plus courante d'Eisenstein en tant que cinéaste du montage a fait en

sorte que les spectateurs n'ont plus prêté attention à ses mouvements de caméra. Cet artiste constructiviste fait partie à la fois de la tradition stylistique du mouvement de caméra et de celle du montage.

L'année où Eisenstein réalisait son premier film, le peintre cubiste Fernand Léger réalisait lui aussi son seul et unique film, *Ballet mécanique* (1924). Il s'agit d'un des premiers exemples montrant un artiste visuel créant une œuvre expérimentale avec une image mouvante. Elle se compose d'images qui fragmentent le monde, comme il fallait s'y attendre d'une œuvre cubiste. Toutefois, ce film est également un exemple de l'attrait exercé sur un artiste par le mouvement de caméra, puisqu'une de ses séquences comprend des images prises par une caméra placée sur une glissade en courbe dans un parc d'attractions. Curieusement, cet usage d'une glissade de parc d'attractions pour tourner des plans mouvementés se trouve repris dans les sections finales du film d'Orson Welles *The Lady from Shanghai* (*La Dame de Shanghai*, 1948)⁶.

Man Ray est aussi un artiste visuel ayant réalisé un film expérimental important. Robert Mallet-Stevens était architecte et concepteur de décors de films⁷. En 1923, alors qu'il créait les remarquables décors de *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier, il concevait également une maison : la Villa de Noailles, aux îles d'Hyères. Cette demeure moderniste bâtie pour les mécènes Charles et Marie-Laure de Noailles devint le lieu de tournage du film de Man Ray *Les Mystères du château de Dé*, en 1928. Le film s'inscrit sans équivoque dans une tradition d'œuvres dominées par le style mouvement de caméra. Man Ray, connu principalement pour ses photographies, avait décidé que la meilleure façon de faire un film était de déplacer la caméra. Un artiste ayant travaillé avec des images de gens et d'objets immobiles se voyait offrir une technique pouvant réunir des images se déplaçant dans l'espace ; il allait faire un film en utilisant le potentiel de cette technique.

La façon ordinaire de déplacer une caméra est de la déposer sur un chariot de travelling, soit une plate-forme qui peut aussi disposer d'une girafe pour soutenir la caméra. Les réalisateurs utilisent ce dispo-

sitif avec bonheur, mais les cinéastes novateurs ont cherché des alternatives à ce qui est ordinaire. Pour son film *Intolerance* (*Intolérance*, 1916), D. W. Griffith avait fait construire une énorme tour sur roues, munie d'un élévateur. Descendant depuis le haut de la tour, une caméra filmait tout en se déplaçant vers un décor babylonien. Le réalisateur F. W. Murnau est également connu pour l'extravagance de ses mouvements de caméra. Dans son film *Der Letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*, 1924), une prise de vue montre l'intérieur d'un ascenseur en descente vers le hall d'un hôtel et, en plan continu, une traversée de ce hall. La prise de vue a été réalisée en montant la caméra sur une bicyclette. Dans le même film, Karl Freund, qui était directeur photo, a attaché la caméra à sa poitrine et des piles sur son dos. Se servant de son corps comme dispositif de déplacement de la caméra, il a tourné une séquence pour produire des images que les spectateurs reconnaissaient comme étant le point de vue d'un homme ivre sur le monde.

F. W. Murnau a quitté l'Allemagne pour Hollywood où son premier film américain fut *Sunrise* (*L'Aurore*, 1927). Les séquences de mouvements de caméra suivent un homme de la campagne alors qu'il avance dans un marais à la rencontre d'une femme qui vient de la ville; elles ont fait en sorte que *L'Aurore* compte parmi les grands films de mouvement de caméra. Encore une fois, le dispositif de déplacement de la caméra n'était pas le travelling usuel. Un système fut conçu pour permettre la suspension de la caméra à un rail courant dans la partie supérieure du studio. Il permettait à la caméra de suivre sans secousses le personnage pendant qu'il se déplaçait sur un terrain inégal et dans la végétation du marais. Un système similaire de suspension de la caméra et de l'opérateur sous des rails aériens fut utilisé durant les années 1930 pour les séquences de danse mises en scène par Busby Berkeley. Ce dernier eut recours à de hautes grues et trouva également des manières de faire exécuter des mouvements sinueux à la caméra entre les corps des danseurs, et même de se déplacer entre leurs jambes écartées. Cependant, comme ce fut le cas d'autres cinéastes dont le style faisait appel au mouvement de caméra, il eut recours à un dispositif de déplacement de caméra fait sur

mesure, en plus d'utiliser des grues et des travellings. De toute évidence, il était fier de son système de déplacement de caméra sur rails aériens puisqu'il promouvait ses films en faisant produire des bandes-annonces montrant la plate-forme, l'opérateur, la caméra et lui-même. Il s'agissait d'une révélation inhabituelle de la technologie dans le Hollywood des années 1930 qui, à cette époque, préférait normalement la maintenir dans l'ombre.

Les cinéastes expérimentaux ont également utilisé des dispositifs de soutien offrant plus de possibilités que les systèmes de chariots sur rails en studio. La caméra au poing a été l'alternative la plus fréquemment employée. Le cinéaste Stan Brakhage, que l'on associe à un style de cinéma expérimental dont le montage est complexe et accéléré, se sert régulièrement d'une caméra au poing. Une caméra au poing peut se déplacer lentement ou rapidement, mais elle est presque toujours en mouvement. Regardez les rebords du cadre et remarquez comme ils vacillent même lorsque le cinéaste tente de maintenir la caméra en position stationnaire. Tout film réalisé à l'aide d'une caméra au poing est un film de style mouvement de caméra, mais certains amplifient la liberté de mouvement acquise par l'utilisation d'une caméra très légère. Brakhage a souvent parlé de l'usage de la caméra au poing comme d'une danse avec elle. La caméra tenue un peu lâchement, reflétant les mouvements du cinéaste, fait partie du cinéma expérimental depuis des décennies. Stan Brakhage n'a pas inventé ce style par lui-même, mais son travail est la source d'inspiration d'innombrables films expérimentaux utilisant la caméra au poing.

Dans une certaine mesure, l'allure contemporaine qu'on attend d'un film expérimental comprend un montage accéléré et une caméra au poing. Il faut en attribuer le mérite à Brakhage : ses films en sont devenus le modèle. Les reproches au sujet des excès commis par ce style de cinéma expérimental ne devraient pas s'adresser à Brakhage, mais plutôt aux cinéastes dépourvus d'idées originales. Certaines tranches de la culture populaire, comme les clips vidéo et les séries dramatiques à la télévision, se sont approprié ce style au cours des vingt dernières années.

Michael Snow est un exemple de cinéaste expérimental qui a inventé un style de mouvement de caméra en même temps que Brakhage, mais de façon complètement indépendante. *Wavelength*, de 1967, est habituellement décrit comme un zoom de quarante-cinq minutes sur le mur d'un loft⁸. Cette description est médiocre, puisque l'intérêt du film provient de la nature discontinue de son zoom qui démarre puis s'interrompt, marquant des temps d'arrêt réservés à des épisodes narratifs et à des présentations de champs de couleur. On peut également considérer *Wavelength* comme appartenant au style mouvement de caméra si l'on entend celui-ci, avec plus de justesse, comme étant un mouvement du cadre. L'apparence d'un mouvement de caméra à l'écran est celle d'un déplacement du cadre. Pareillement, un zoom modifie les bords du cadre projeté tout comme le fait une caméra en se déplaçant, bien qu'il y ait d'importantes différences entre les changements de perspective créés par les mouvements de caméra et les zooms.

Le cinéaste Michael Snow a également réalisé un « méta-film » sur le mouvement de caméra. Son film de 1980-1981, *Presents*, est en partie un commentaire sur cette question. La caméra bouge effectivement, mais le point fort de la première partie du film est une analyse consciente et très amusante du mouvement de la caméra. Dans *Presents*, tout le décor se déplace devant une caméra stationnaire, produisant momentanément l'illusion d'un mouvement de caméra. Par la suite, une caméra s'avance, attaque le décor et le détruit. Existe-t-il un autre cinéaste expérimental qui ait rendu la théorie du cinéma aussi amusante ?

Ces exemples font de Snow un réalisateur qui a travaillé dans le style mouvement de caméra. Il a également trouvé une nouvelle manière de déplacer une caméra et s'est servi d'une machine à mouvement nouvellement créée pour réaliser un film dans son entièreté. *La Région centrale* (1971) utilisait un dispositif commandé spécialement pour le film, qui permettait de déplacer la caméra de façon apparemment illimitée en pivotant autour d'un point central. Le film est une symphonie de trois heures de mouvements continus filmés dans le Grand Nord québécois. Jour et nuit, la caméra a tourné et pivoté, révélant un paysage sauvage

sans aucune présence humaine. À l'époque, j'ai senti que ce film était le plus important et le plus admirable que j'aie jamais vu⁹. Il s'agissait d'un pur film de mouvement de caméra qui aujourd'hui, plus de trente ans plus tard, n'a rien perdu de sa radicalité.

Être conscient des machines et des dispositifs qui déplacent les caméras est un élément essentiel à la compréhension du style mouvement de caméra. L'appareil qui a dominé le dernier quart du XX^e siècle est la Steadicam. La Steadicam est devenue la machine principale parmi une série d'appareils destinés à permettre à la caméra de se déplacer sur un terrain inégal et de produire des images qui semblent stables. Un opérateur formé porte un harnais hautement perfectionné, disposant d'un bras qui équilibre la caméra de façon tellement précise que l'opérateur peut courir et même monter des marches, tout en continuant à capter des images sans tremblement discernable. Cet appareil merveilleux et remarquable est aujourd'hui devenu ordinaire. Quand la Steadicam a été introduite en 1976, on a pu voir des prises de vue, par exemple dans *Bound for Glory (En route pour la gloire, Hal Ashby, 1976)*, qui avaient semblé jusque-là impossibles à produire. Les effets surprenants permis par les mouvements de la Steadicam sont demeurés saisissants pendant des années. Malheureusement, les prises de vue réalisées par habitude avec la Steadicam sont devenues aussi ennuyeuses que les travellings dans les sitcoms.

LA VISION DE JANA STERBAK

L'installation de 2003 à Venise est fondée sur une riche complémentarité d'éléments : une microcaméra, une transmission d'images et de sons sans fil, un chien caméra, des sons naturels en direct, de la musique, des écrans multiples et des images en mouvement complètement différentes de celles que les spectateurs ont pu voir par le passé. L'œuvre de Jana Sterbak fait dorénavant partie d'une tradition stylistique, en film et en vidéo, de mouvement de caméra. L'histoire de cette tradition couvre plus de cent ans et comprend des œuvres tout aussi bien grand public qu'expérimentales. En tête de file de ce style, il y a toujours eu des artistes

qui, comme Jana Sterbak, ont créé une nouvelle manière de déplacer la caméra, une nouvelle manière de recueillir des images.

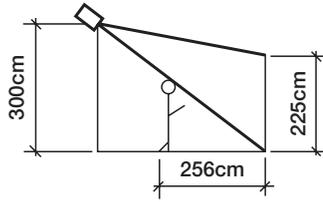
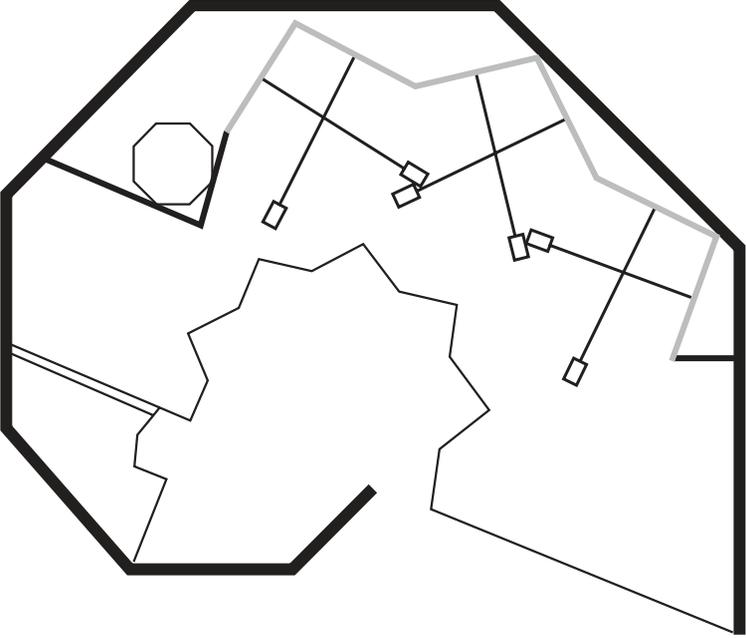
L'exemple de la Steadicam permet de situer de façon éclairante la contribution de Jana Sterbak. La prolifération des prises de vue réalisées avec la Steadicam les a en effet rendues prosaïques. Il se peut qu'il y en ait une qui soit, à l'occasion, intéressante, mais la magie a disparu. Elles occupent maintenant une place usuelle dans l'histoire du cinéma. Comparez-les aux prises de vue dans *La Région centrale* de Michael Snow. Celles-ci demeurent majestueuses et exceptionnellement radicales. Le travail de Jana Sterbak a beaucoup plus de chances de conserver son pouvoir, comme celui de Snow, que de sombrer dans l'ordinaire, comme la prise de vue à la Steadicam. Les nouvelles idées visuelles dans le domaine du mouvement de caméra sont rares, et le travail de Jana Sterbak est à la fois nouveau et tout à fait irrésistible sur le plan visuel.

NOTES

- 1 Michel Agnola, André Gardies et Christian Straboni, « Le voyage en Lumière », *Le cinéma des Lumières*, CD-ROM, Paris, CAPA, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- 2 *Ibid.*
- 3 Cet épisode d'*Amazing Stories* était intitulé « Family Dog » (« Chien de famille »). Il comportait un mouvement de caméra, réalisé en animation, de 360 degrés autour d'une pièce, représentant ce que le chien voyait et la manière dont il le voyait. L'effet produisait un anthropomorphisme de la vision du chien, typique de ce genre de film d'animation qui a constamment et historiquement traité les animaux de manière anthropomorphique.
- 4 Dans ces deux cas, les acteurs sont étendus et la caméra est placée là où les spectateurs imaginent leurs têtes, pour fournir le point de vue à partir duquel ils voient le monde. Gary Cooper voit des images de murs et de plafonds d'hôpital, aujourd'hui stéréotypées, défilant au fur et à mesure qu'on le fait avancer sur une civière; Ingrid Bergman, allongée sur le dos, ouvre les yeux pour « voir » Cary Grant sens dessus dessous à partir de son point de vue. Puis elle se déplace et sa vision de Cary Grant se corrige.
- 5 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958-1962, 4 volumes.
- 6 Le film de Welles finit avec une séquence qui atteint son apogée en combinant les éléments visuels grotesques d'une fête foraine et des techniques de caméra qui, de façon ambivalente, rebutent le spectateur tout en propulsant le récit vers sa fin.
- 7 Rob. Mallet-Stevens: *Architecture, Furniture, Interior Design*, ss la dir. de Jean-François Pinchon, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, p. 19-35, 104.

- 8 Le zoom est une prise de vue réalisée à l'aide d'un objectif spécial qui s'ajuste de manière continue pour faire paraître les objets plus éloignés ou plus rapprochés qu'ils ne le sont. Ces ajustements produisent l'effet de mouvement de caméra sans que celle-ci se déplace vraiment. Techniquement, le zoom est un objectif à focale variable.
- 9 John W. Locke, « Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw », *Artforum* XII, n° 3 (novembre 1973), p. 66-71. Et John W. Locke, « Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw », *Artforum* XII, n° 4 (décembre 1973), p. 66-72.

Premier enseignant engagé en beaux-arts/cinéma à l'Université Concordia, JOHN W. LOCKE a donné des séminaires sur la technologie et le style au cinéma, sur la théorie et la critique de cinéma, et sur Hitchcock et Welles. Locke fut l'un des premiers étudiants au doctorat en études cinématographiques à la New York University, optant pour le cinéma après s'être consacré à la philosophie analytique avec une spécialisation en esthétique et en philosophie du langage. Son champ de recherche comprend le concept de style en cinéma et en art, les films de 1932 et leurs contextes culturels, et la contribution de l'Académie des Arts et des Sciences du Cinéma au développement de la première technologie sonore. Locke a écrit des articles sur le cinéma expérimental et la critique de film dans des revues de cinéma et d'art canadiennes et américaines, dont un article marquant, en deux parties, consacré à *La Région centrale* de Michael Snow, publié dans *Artforum* dans les années 1970. Son travail récent sur les manuels pratiques de cinéma couvre des sujets comme l'écriture de scénario et la technique au cinéma muet; il poursuit également des travaux sur le film de 1928 de Jean Dreville, *Autour de L'Argent*, un documentaire expérimental peu connu.



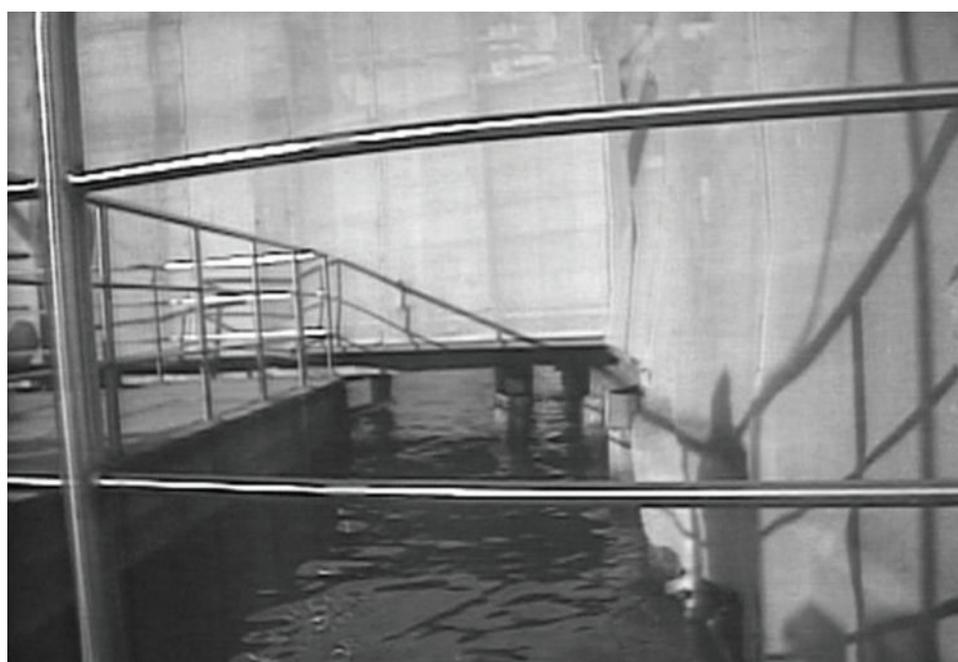
LE PAVILLON CANADIEN

Propriété du Musée des beaux-arts du Canada, le Pavillon canadien a été conçu à l'occasion de la Biennale de 1958 par l'architecte italien Enrico Peressutti (1908-1976), un membre fondateur de la firme milanaise BBPR. Situé dans les jardins du Castello, entre les pavillons allemand et britannique, ce bâtiment de brique rouge, de bois, de verre et d'acier s'intègre harmonieusement au milieu naturel et offre la possibilité d'un démontage facile dans l'éventualité d'une relocalisation sur le site. Par son élévation modeste et sa forme conchoïdale (réalisée d'après le principe de la spirale d'Archimède, lui-même issu d'observations dans la nature, comme d'ailleurs la suite de Fibonacci à laquelle on a pu associer ce concept architectural), de même que par la présence d'un arbre dans son périmètre, l'utilisation judicieuse du verre et l'omniprésence de la lumière naturelle, cet édifice singulier respecte, en tous points, la spécificité du lieu où il est érigé.

Considéré comme un succès sur le plan architectural (il a à peine coûté 25 000 dollars), le « wigwam », comme on l'appelle encore quelquefois, en plus de proposer une image stéréotypée du Canada – pays des nobles sauvages et des coureurs des bois vivant en symbiose avec la nature... –, s'avère un lieu difficile à aménager. Sa structure polygonale aux larges surfaces de verre où la lumière entre en abondance, son plafond facetté, sa galerie semi-circulaire étroite, l'inclusion d'un arbre et d'un atrium vitré, sont en effet autant d'obstacles à une présentation adéquate de l'art actuel.

Résolue à composer avec l'ensemble de cette architecture (l'extérieur comme l'intérieur), Jana Sterbak, loin d'oblitérer l'aspect « cabane dans les bois » du pavillon, en souligne plutôt le caractère par des interventions extérieures mineures. Quant à la mise en place de l'installation qui s'accorde avec à-propos à l'espace tout en courbes de l'aire d'exposition, l'artiste choisit de distribuer formellement les cinq écrans vidéo de l'œuvre de manière à prendre en compte la configuration accidentée mais régulière de l'atrium qui leur fait face. Par cette mise en valeur soignée et mesurée, le Pavillon canadien retrouve une intégrité qu'on lui a souvent déniée au cours des années passées.

FROM HERE TO THERE

























FOREWORD

Marcel Brisebois

Director of the Musée d'art contemporain de Montréal

Over the past several years the international reputation of Canadian artist Jana Sterbak has grown in both North America and Europe. It is thus no surprise that she is representing Canada at the most prestigious international exhibition of contemporary art, the *Venice Biennale*, which is celebrating its 50th anniversary in 2003.

After coming to Canada with her parents in 1968, Jana Sterbak lived in Vancouver, Toronto and then Montréal, where she decided to stay. It was in Montréal that her brilliant career began, and her early work was shown in a group exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal. Since then, the power, relevance and uniqueness of her art, which can be simultaneously provocative, amusing, controversial and even disturbing, has raised her visibility and stature in Canada and led to her being selected for the *Venice Biennale*. Jana Sterbak is presenting a complex video installation at the *Biennale* which likely marks a shift in her work. She has also, in a rare move in the history of Canadian shows at the *Biennale*, succeeded, with much intelligence and finesse, in adapting her work to the awkward architecture of the Canadian Pavilion, to its benefit.

This is the second time that the Musée d'art contemporain de Montréal has been given the responsibility of selecting the Canadian contribution to the *Venice Biennale* and we are proud to be sponsoring the artist Jana Sterbak. We thank her for representing Canada at this prestigious event. We also wish to thank the commissioner, Gilles Godmer, for seeing the project to a successful conclusion, as well as John

W. Locke, professor at Concordia University of Montreal, and Jean-Paul Grappe, from the Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec, for their contributions to the catalogue. We gratefully acknowledge the support of our Canadian financial partners: the Canada Council for the Arts, Department of Foreign Affairs and International Trade and National Gallery of Canada. Lastly, we wish to acknowledge the generous support provided by Tourisme Montréal, as well as the City of Montréal and the Canadian Tourism Commission.



ROVING PHOTOGRAPHER ¹

Gilles Godmer

Czech-born artist Jana Sterbak launched her artistic career in the late 1970s. Under the effect of the tremendous artistic excitement of the preceding years, the artistic role played by Sterbak—whose training was also influenced by these upheavals—is closely linked to the profound change undergone by art in this period.

Since then, Sterbak has developed an eclectic, complex body of work focusing mainly on the human condition and, in particular, the individual. Cultivating paradox, irony and sometimes even the absurd, Sterbak's art is inspired by both literature and the latest scientific research as well as her own everyday reality. Crossing over between genres and disciplines and telescoping different subjects, her works frequently find their expression in the meeting of carefully chosen, rather unusual materials and a variety of strategies that always show great economy of means. Within any given piece, in which contradictory views and divergent ideas are often conveyed, conflicts and tensions also arise. These are marked by a taste for effect and a desire to shake up the viewers in their habits and certainties, as was the case with what is certainly the artist's most controversial work, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, which featured a dress made of meat on a dressmaker's mannequin, or with another one, emblematic in nature, that shows a man from behind, with his head shaved and a bar code clearly visible on the back of his neck (*Generic Man*), and that incidentally was exhibited in the *Aperto* section of the 1990 *Venice Biennale*.

FROM HERE TO THERE

With this brand-new work that officially represents Canada at the 50th *Venice Biennale*, Jana Sterbak offers an installation consisting exclusively of video images, broadcast on a number of different screens.² Unlike what we see in many of her previous works, the object—which was often accompanied by a film or video document—is absent here. Composed of a series of segments of variable length, the work chronicles the adventures of Stanley the dog in the City of the Doges and, to a lesser extent, on the banks of the St. Lawrence River, the entryway for the first French explorers into what is now Canada. We will never catch sight of the animal, however, since the images seen, along with the sound accompanying them (except, of course, the musical soundtrack that has been added), are captured by the young terrier himself, albeit unwillingly, by means of a tiny camera equipped with a recording device and a system for transmitting pictures and sound. This technical apparatus, adapted to the dog and valiantly worn by him, was appropriated from its function in industrial and medical technology. Fitted to Stanley's head, the minicamera films scenes of life as they are revealed to him at a height of thirty-five centimetres above the ground.

What should be seen at the root of this work is the great sense of unease and anxiety felt by the artist at the mere thought of going blind some day. And how can one imagine a blind person in Venice? What would it be like for such a person to make her first visit to this city (which she has no doubt heard about), as she perceives it from the rumblings that reach her ears or as it appears to her through the "hiccups" encountered along the way and the ins and outs explored, with the help of her dog specially trained for this mission? Then, in a variation of this initial idea, the artist further imagines what this city would be like for someone who sees it through the eyes of another accompanying her, through the descriptions the latter might make, even the impressions he might confide.³ In the end, all that remains of this very first creative impulse is the dog (whose viewpoint has been adopted), the eyes of the other, transformed into a Cyclops (the single eye of the camera), and the



Generic Man, 1987-1989

presence of Venice, to which a counterpart in the Americas has been attached, along the St. Lawrence River—a vast territory long sought after and sometimes dreamt of by the Europeans, and whose name of Canada gradually overtook that of New France.

VENICE AND THE AMERICAS

As is the case in most of Sterbak's works, the title takes us immediately to the heart of the piece. With its bipolar character, it first of all reflects a geographic choice: Europe and the Americas, with a corresponding, and not insignificant, autobiographical reality.⁴ In the Americas, Sterbak has focused on the lands alongside the St. Lawrence, formerly home to Aboriginal populations that, historically, greeted the early European explorers. The product of a variety of cultural contributions, the country would eventually develop through the inflows of its founding nations (Amerindian, French and English), which were subsequently joined by successive waves of immigration. In Europe, Venice acts as representative. The city's highly advantageous maritime location which, very early on in its history, made it the hub of extensive and important exchanges between East and West, had a profound influence in shaping its culture and image.⁵

In these places marked by an undeniable hybridity in their development, history holds a prime position. For Sterbak, this has meant a persistent interest exemplified by such works as *Shrinking Lenin*, *Baldacchino* or even *Tongue*. In addition, history here serves as a common denominator, in what appears to be a binary series whose elements, at once contradictory and complementary, are the expression of the balancing and duality conveyed in the very title of the work: nature and culture; primitive life and civilization; past and present; dream and reality; the conscious and the unconscious, and so on.

TIME AND CHANCE

From Here To There is related to the performative, a major component of Sterbak's work that includes *Artist as a Combustible*, *Psi a Slečna (Defence)*



Psi a Slečna (Defence), 1995

and *Distraction*. In these pieces, the question of temporality is essential. The same holds equally true for objects whose performative character is closely connected to the use of particular materials, gradually transformed by time: *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (meat) and *Dissolution* (ice) are cogent examples of this. Each of these scenarios devised by the artist is identified with its unfolding in real time which, depending on a number of factors, may vary from one instance to the next, in cases where the action can be repeated. This corresponds to the few seconds it takes the gunpowder to ignite, or the time spent savouring a meal in a chic Paris restaurant.⁶ In the case of Stanley's wanderings, a filmed segment, for example, will last the equivalent of a *vaporetto* ride along the Grand Canal. In fact, in the works just mentioned, as in *From Here To There*, the artist creates a particular context that prompts her to define the framework of specific situations. For the objects, she first selects a material, which becomes the determining factor. What then follows is subject to the contingencies of chance—and never more so than in the present case.

While inherent in performance—and this goes back to the very beginning of the form when artists, such as Allan Kaprow or John Cage in particular, demonstrated an unequivocal receptiveness to the random in their works—chance nonetheless plays a special role in the overall creative process for Sterbak. It is the direct target in the introduction of a component that can occasionally play a part in the way a work comes to surpass its creator, sometimes by far. When she entrusts Stanley with a camera, the artist agrees to be at the mercy of imponderables that are directly related to the dog's more or less supervised roamings. She then performs her work on the crop of pictures filmed by the terrier in his many wanderings. By creating from material already produced by the dog, Sterbak works in a context that approaches the ready-made. She selects, assembles segments and, in the presentation, arranges them relative to one another. But she also edits them, where the walk-segments are overly long, sometimes alters the speed, and so forth. And in at least a part of her editing activity ("I edit chance"⁷), Sterbak continues to create

as a sculptor, according to its classic definition provided by Michelangelo —*per via di levare*⁸—in that she proceeds by subtraction, among other means, in her use of the filmed material, ultimately coming up with a form that may be artistically satisfactory.

It's the young terrier Stanley who stages the performance. Equipped with the camera that has been attached to his head—not un-reminiscent of the artist's prosthetic pieces⁹—and more or less left to his own devices, he explores places and landscapes (whether natural or urban), roving wherever his curiosity and interests take him. Along the St. Lawrence, he covers vast snow-covered expanses where he is drawn by the sudden appearance of a porcupine, or else by the presence of water which always exerts a strong attraction on him and others of his race. In Venice, he moves through the labyrinth of streets, sniffs an odour of some sort next to a wall, climbs up and down the steps of a bridge, or trots along the Riva degli Schiavoni.

MAN'S BEST FRIEND . . .

In this setting of substitution (of actors), it was probably natural for the presumed viewpoint of the dog to replace that of man, thus paying tribute to the mutual, age-old loyalty that binds them. It is as if, for man, the dog also represented one of the last remaining links with the primal nature of his being (the animal aspect), buried deep in the oldest parts of his brain. In the same way as when, on an impromptu stroll through the city, our path sometimes happens to cross that of another, from Carpaccio to Canaletto and on to the present, the dog also enjoys a special relationship with Venice. Noted in the painting of the great masters, his presence is associated with everyday life, and indeed with a minor detail of ceremonial life in Venice, in which the dog embodies the lightness, spontaneity and playfulness of the city, whose decrepitude and death (Venice and its history marked by the plague) form the dark, sombre reverse side. Antinomy is often a part of Sterbak's works, by the way.

SUBMISSION AND CONSTRAINT

The unbroken flood of images we are presented with is marked by the specificity of the viewpoint imposed by the erratic four-footed wanderings of a Jack Russell who is still a puppy, whose small size and animal nature force us to see things differently—that is, through the way he experiences them. Faced with these images taken by him, we are wholeheartedly captured by his reality and his view, which are based on his interests, his curiosities, his instinct and his various impulses. These shots where the tourist appeal of the various sites becomes utterly secondary, if not non-existent, are also, and primarily, an accurate picture of his nature subject to the biological imperatives of his species. Like spectators engaged in the experience of the work, we have virtually no other choice than to adopt the viewpoint offered. Through the unexpected strangeness of the idea put forward, we are drawn into a dynamic of uneasiness, discomfort, submission, and even dispossession—a feature sometimes notable in earlier works by Sterbak (*Sisyphé*; *Sisyphé Sport*; also *Condition*) where a look that is at once dark, sardonic and amused, with a hint of cruelty as well, is cast (metaphorically or otherwise) at the notion of freedom.¹⁰

The exercise we are invited to share in clearly emphasizes the role of intermediary, which offers access, if not to the sight at least to a viewpoint in which the authenticity of the “look of the other” cannot be doubted. This look may be irritating or constraining, something to be avoided or ignored, but at the same time it may be an opportunity to indulge in a rich experience. While legitimizing each one’s look, while welcoming the other with his particularities, this exercise can be a real stimulus for our own imaginations, shaking up our automatic reflexes of perception and, in the same stroke, deprogramming our stereotyped way of seeing the world.

OF MOCKERY

Here we have another dimension of this work: It can be brushed aside with the back of one’s hand. And yet, it is hard to suppress the potentially

ironic character of the work, if only in terms of the technical expression in which it uses all available means. With its impertinent nods—a nod to voyeurism, and to the surveillance camera more specifically; and a clear nose-thumbing at a certain way of creating pictures today, or even to the majesty, so often celebrated, of the Canadian landscape and its depictions in the history of art—the work, at least in an initial stage of its development, in a way also points to the creative act itself in all its vanity, in that it is based on the action of a dog fitted with a camera, just as at other times, in painting, we might see a monkey holding a brush.¹¹

DREAM AND REALITY

In terms of all these images captured by Stanley, bumped around by the pace of his running, by his excitability, his impulsiveness, his occasional barks, his quite unique way of scanning the landscape, his movements that shake up his whole body, and us at the same time, what stands out in the whole that they form is the absence of history. This absence emerges through the many segments, which are entirely subject to the dog's random ramblings. The steady flow of images—in which, for minutes at a time, nothing noteworthy happens, except perhaps their more or less constant rhythm, now and then becoming jerky and broken, coupled with an abrupt change in tone—this flow gives commonplace reality the form of a world that seems to be partly a dream. The effect stems from different factors, a few details: the strangeness of the place and situations, the surprising and thoroughly original points of view that change known sites into something completely different, transformed, highly unlikely, even impossible places that alter our virtual relationship with them and, indirectly, with the world these images document in spite of everything. Faced with such demands on our imaginations, our own bodies seem to lose density and grow lighter. These images endowed with an almost hypnotic power (we are even reminded of the Alain Resnais film *Last Year at Marienbad*), which eventually draw us in with the singularity of the rhythm they impose and the concentration they require, project us into another



dimension. All that stays with us at the end of the exercise, apart from a few vague, persistent feelings, is the muddled scraps of what we have seen—fragments, powerful images, sometimes calming, but also violent or even haunting.

Knocked about by Stanley, as we said, the images are also the subject of interventions on the part of the artist; for the Grand Canal segment, for example, with its different, dreamlike character, she preferred black and white over colour. But in the latter case, in particular, she chose to alter the images' progress through sequenced freeze frames that have a notable effect on their flow. This process gives rise to a projection with a slightly staccato rhythm, which we naturally identify with the early days of cinema but which, oddly enough, also recalls the viewing of video documents on a computer screen. This approach, referring back to a deconstruction of motion, and in that sense to Muybridge's experiments, is also part of the aesthetic vocabulary of Sterbak's earlier works; such pieces as *Sisyphé Sport* (the photographic work, obviously) come to mind, or *Dissolution*, which documents, likewise through a photographic series, various moments in the slow melting of a chair made of ice.

Otherwise, clearly enjoying greater freedom of movement on dry land than on water,¹² Stanley, as we have seen, did not hold back from producing the full range of effects in the images taken by him. Looking down and up, pressing our noses right up against the snow or stone, then abruptly and impetuously tossing us skyward, and then from left to right, suddenly sweeping over the landscape with a fast tracking shot, the little animal also makes the image vibrate, jump and spin, all as a result of the choice of a certain proximity with the screen, blurring our vision, even jeopardizing our sense of balance; for brief moments, we may even feel blinded; all reality seems to vanish.

THE RETURN OF SMELL

Seeing through the eyes of another means having no choice but to let ourselves go, it means losing our sense of self and accepting that the

other is our guide, thus giving up any control—all of which are sources of the discomfort we feel. It is a case of the blind Orion in search of the rising sun who places himself in Cedalion's hands. And the entire exercise is based on communication, in an attempt to convey an experience (and so break the isolation)—as is alluded to in *From Here To There*, which also expresses the levity and humour of the strategies used to accomplish this end.¹³

And so we are afforded the relatively rare experience of seeing through the eyes of another (according to the convention established by the artist). This other, because it is a dog, adds to our uneasiness, which perhaps does not only stem from the chaotic abundance of images thus produced (which call for a “less cultural”¹⁴ look, perhaps). Somewhere, through Stanley, the image subjects us to the animal nature of smell, drawing us towards a regression more fantasized than real. This regression has to do with the presumed evolution of the individual (historically, as well as personally, in his path to maturity), who progressed from walking on four legs to standing upright: The first posture is related to the preponderance of smell, while the second is associated with the supremacy of the eye.¹⁵ Straightening up allowed humanity to shake off its animal nature and move on to another type of images. To a certain extent, this dichotomy could well also be the subject of this work which, through the dog, submits our culture of the image to the unexpected examination of a return to the olfactory.

Borrowing once again from Gilbert Lascault, let us note that the particular feature of this look is that it does not necessarily lead to the spectator's passivity, if only because of the use of the subjective camera. Instead, the camera serves interests that rely to a great extent on the olfactory and that are foreign to us but that, as a result, take us away from any instantaneity of the look, consequently forcing us to “invest” ourselves in the work. There is also the playful side that is present, and that stems in part from the unpredictable, surprising nature of what is offered to viewers as well as from the disorderly manner in which it is presented to them. Standing before the work, we are, with few exceptions, very far



indeed from what Foucault calls “the place where the king sits enthroned.” Constantly tossed about, shaken, twirling, shifting its subject from side to side in the frame, the image never allows any real contemplation.

Under the influence of Stanley who, clearly, is calling the tune, at the mercy of his raw, playful energy, we are definitely confronted, in this work, with a disorder bordering on chaos. This disorder is obviously related to the size of the animal, but even more so to his nature which, for the most part, relies on the extraordinary acuity of his sense of smell—a sense that has always been considered suspicious, long since dethroned, eclipsed or sometimes even banned from Western civilization. Consequently, this disorder goes well beyond the purely aesthetic aspect of the work. Having its origin in a return of the repressed, it is linked with a position of the subject whose emancipation dates back to the dawn of time. It is a disorder that may be described as fundamental (because it relates to animal nature), and that has resonances in the writings of Georges Bataille in that it goes back to the very murky waters of sexuality and death. Quite insidiously, this has the effect of greatly increasing the discomfort we feel, and in which this new work by Jana Sterbak plunges us without any doubt.

NOTES

- 1 As this is being written, the work is still in progress. Certain details in the description may therefore have changed by the time the work is actually presented.
- 2 *Déclaration* (1993) is another video work presented on a monitor. However, the presence of the furniture that generally accompanies the work (two armchairs that are international design classics) is very important and transforms it in installation.
- 3 From an interview with the artist in July 2002.
- 4 Jana Sterbak is of European origin. She was born in Prague in 1955. Following the invasion of her country by the Soviet Union in 1968, she emigrated to Canada with her parents. For a number of years now, the artist has divided her time between Montréal and Barcelona.
- 5 A kind of immense Vanity—a recurring theme in Sterbak’s work—in addition to the pretext offered by this *Biennale*. It is not so surprising that the artist’s name should be associated with this city.
- 6 Here we are referring to *Artist as a Combustible*, as well as *Distraction*.

- 7 From an interview with the artist in February 2003.
- 8 In a letter to Benedetto Varchi (1546).
- 9 Such works as *Measuring Tapes Cones* (1979), *Arm Cages* (1993) and *Condition* (1995), for example.
- 10 The artist refrains from making any judgment whatsoever. According to her, this is an observation of the reality of things, which she simply presents in her works.
- 11 In the paintings of Decamps and Chardin, among others.
- 12 In the Grand Canal segment, the dog is being carried by the artist's assistant Denis Labelle, who is sitting in the front of the *vaporetto*.
- 13 See the painting by Nicolas Poussin, *Blind Orion Searching for the Rising Sun* (1658).
- 14 Gilbert Lascault, "L'agression contre le visuel," *Revue d'Esthétique* 4: *Voir et Entendre* (1976), p. 11-24.
- 15 Ibid.

GILLES GODMER is a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal, where he has conceived and organized exhibitions that include *Pour la suite du Monde* (1992 with Réal Lussier); *Geneviève Cadieux* (1993); *Gilles Mihalcean* (1995); *Stan Douglas* (1996); *Louis Comtois: Light and Colour* (1996); and *Charles Gagnon, a Retrospective* (2001). He has also taught in the Department of Art History at the Université de Montréal, and in the Master of Museum Studies program at the Université du Québec à Montréal.

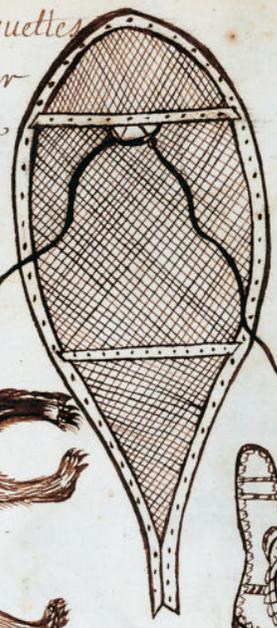
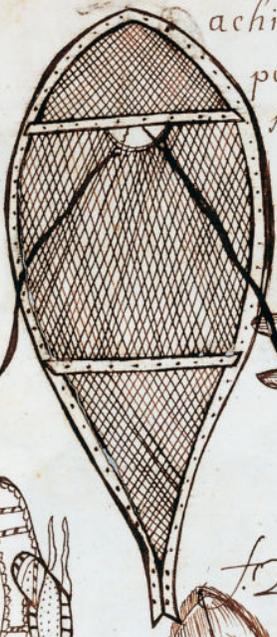
Le but de ces figures hieroglyphiques des Sauvages est de faire connoître leurs exploits aux allans & venans. Les Armes de la Nation, & quelque fois la marque particulière du chef de parti y sont peintes de la manière à peu près qui est représentée ci dessous c'est beaucoup pour des Sauvages ignorans, que de perpétuer la mémoire de leurs actions.



achimac ou raquettes
pour marcher
sur la neige

P. 19

25.



f. 26



maKiKin soulie

maKiKin souliev

Chien qui traîne
appelle nameé

un poisson qu'on
ou le poisson



f. 26

f. 27



27.

cabane d'un pescheur



f. 27

cabane des corbe a latgonchine

Poissons qu'on fait geler

LIFE IN A TIPI

Flying Hawk

Chief Flying Hawk, a Sioux Indian of the Oglala clan, was a nephew of Sitting Bull; his full brother was Kicking Bear, who had been a leader of the ghost dances. Flying Hawk was born "about full moon of March 1852," a few miles south of Rapid City. As a youth he took part in tribal wars with the Crows and the Piegans and at the age of 24 had fought alongside the great Chief Crazy Horse when Custer's command was wiped out on the Little Bighorn in 1876. He became a chief at the age of 32. Later Flying Hawk joined Buffalo Bill's Show, Colonel Miller's 101 Ranch Show and the Sells-Floto Circus, and travelled throughout the country with each of them. He died at Pine Ridge, South Dakota, in 1931. In his old age, he said:

The tipi is much better to live in; always clean, warm in inter, cool in summer; easy to move. The white man builds big house, cost much money, like big cage, shut out sun, can never move; always sick. Indians and animals know better how to live than white man; nobody can be in good health if he does not have all the time fresh air, sunshine and good water. If the Great Spirit wanted men to stay in one place he would make the world stand still; but He made it to always change, so birds and animals can move and always have green grass and ripe berries, sunlight to work and play, and night to sleep; summer for flowers to bloom, and winter for them to sleep; always changing; everything for good; nothing for nothing.

The white man does not obey the Great Spirit; that is why the Indians never could agree with him.

Flying Hawk, "The tipi is much better to live in [. . .]," in T.C. McLuhan, *Touch the earth: a self-portrait of Indian existence* (New York: Outerbridge & Dienstfrey, 1971), p. 64.

PORCUPINE STEW AU SORTILÈGE*

Jean-Paul Grappe

Yield: 4 servings

TIPS

The porcupine (*Erethizon dorsatum*) is a member of the rodent family and, depending on the age of the animal, the meat can be quite juicy. Porcupines weigh from 5 to 13 kg. Their diet consists mainly of plants, shrubs and trees, including conifers such as white and lodgepole pine, fir, spruce and tamarack. This means that the flavour of porcupine meat is variable. We recommend marinating the meat in milk for 48 hours.

INGREDIENTS

1.2 kg porcupine thighs and shoulders cut into 80 to 100 g pieces,
including the bones
125 ml (1/2 cup) sunflower oil
75 g (2/3 cup) chopped onion
1 chopped clove of garlic
350 ml (12 oz) dry white wine
300 ml (10 oz) Sortilège
250 g (1 cup) diced tomatoes
600 ml (1 2/3 cups) brown veal stock or commercial demi-glace
100 g (3 1/4 oz) minced mushrooms (boletus)
5 ml (1 tsp) chopped fresh thyme
2 g fresh rosemary
Dash of ground nutmeg
Salt and freshly ground black pepper, to taste

* Québec whiskey-based liqueur with maple syrup

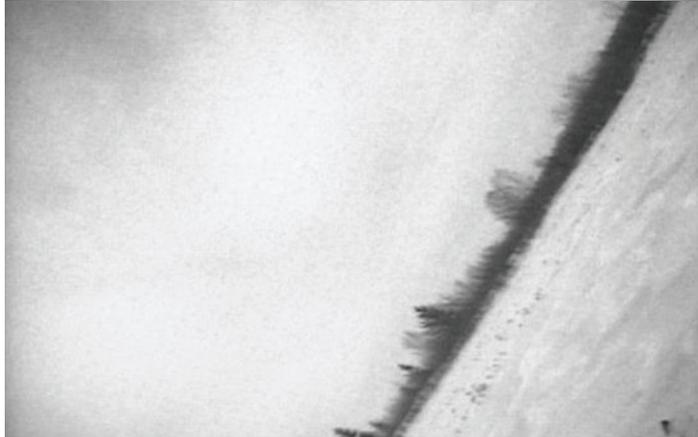
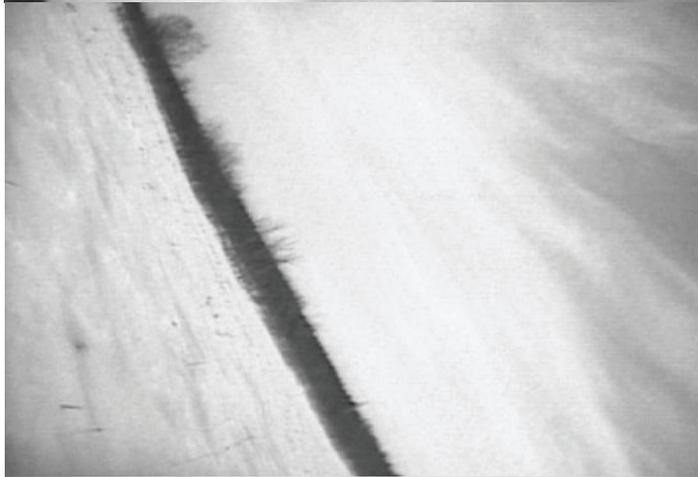


PREPARATION

Heat 80 ml (about 1/3 cup) of sunflower oil and add the onion and garlic and simmer until just brown. Add the porcupine meat and brown slightly. Pour in the white wine and Sortilège, then simmer until the sauce is reduced by half. Add the diced tomatoes and veal stock or demi-glace. Season, cover the pot and cook until the tip of a knife penetrates the meat easily. While the meat is cooking, heat the rest of the oil in a frying pan and sauté the minced mushrooms.

Right before serving, add the mushrooms, thyme, rosemary and dash of nutmeg to the sauce and adjust the seasoning. Serve in deep plates with potatoes cooked in salted water.

A cook since 1956, JEAN-PAUL GRAPPE has spent the past 28 years at the stove. During his long and successful career he has helped put Québec products on the menus of many gourmet luncheons and receptions for heads of state abroad. He has also collaborated on several TV and radio shows and written regular columns for a number of Québec magazines. Grappe is the author of many recipe books, the most recent ones being *Poissons mollusques et crustacés* (fish, mollusks and shellfish) and *Gibiers à poil et à plume* (furred and feathered game). Member of a number of professional groups and associations, Grappe has received many awards, distinctions and honorary titles, garnering him an international reputation. Jean-Paul Grappe has taught culinary techniques at the Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec since 1985.



EXPERIMENTS IN CAMERA MOVEMENT:
VENICE 1896 TO VENICE 2003/LUMIÈRE TO STERBAK

John W. Locke

The moving camera is almost as old as cinema itself. In the fall of 1896 Alexandre Promio, who was a travelling Lumière cameraman, filmed Venice from a moving gondola. The two films are *Panorama de la place Saint Marc pris d'un bateau* and *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*.¹ In these films, the camera does not tilt or swivel on its tripod in what would today be called a pan movement. Instead, the entire camera/tripod unit moved on its larger support device, the gondola. Other early support systems included trains and at least one elephant.

Now, over 100 years later, Jana Sterbak returns to Venice with an installation centred on moving images. History and geography in art have rarely had such a propitious conjoining. In a multiplicity of ways, Sterbak's work reflects, extends and comments on the stylistic and aesthetic history of the moving image.

TECHNOLOGY

Sterbak's moving images combine primitive means with high technology. The camera movement device is a dog, our domesticated friend for at least the past 15,000 years. The miniature camera was positioned on top of a Jack Russell terrier's head, and an electronics pack was used to facilitate the wireless transmission of signals. Just as an elephant had been used as a camera platform for a large 35-mm moving image camera early on in film history, a tiny dog named Stanley can now easily carry a video camera system. So far as I know, this is the first use of a canine camera in narrative or experimental film or video.

Why has it taken so long? Part of the answer lies with the technology. Video cameras have been decreasing in size for years, and now they can be truly minuscule. A small film or video camera could have been strapped to a Saint Bernard's head years ago, but the images would likely have been limited to the world viewed by an adult dog attempting to get a big lump off its head. The combination of an almost weightless camera and a young dog, a puppy still forming his knowledge of what normal feels like, resulted in a camera dog. A micro-camera on the head is no stranger than a collar and leash to a domesticated canine, and thus we experience the melding of the technological and the organic with the dog as camera movement apparatus.

The technology is far more complex than just a miniature camera. The genius is in finding a basic set of components, modifying them and making them work together. Denis Labelle is the technical person who has made these images possible. Behind each of the innovations in camera movement is a technical person or team. We know it was Pierre Abbeloos for Michael Snow's movement machine used in *La Région centrale*, and it was Garrett Brown for the Steadicam, both of which will be discussed further on. And now we know it was Denis Labelle for Jana Sterbak's Venice 2003 installation. The success of this innovative system can be seen in the images.

CONTROL

A second part of the answer to why it is not until after the end of the first century of cinema that we have a canine camera may have to do with the notion of control. Using an inanimate machine or large animal as a camera platform today leaves the image maker in full control, within the physical limits of the machine or the mobility and training of the animal. The image-maker frames the image and moves the camera.

In order to use a canine camera, the artist must decide to relinquish the illusion of having absolute control over the medium, just as Alexandre Promio relinquished control of the known static image, albeit with concerns about sending his gondola film negatives to the laboratory

for developing.² A dog will look at what it wants to look at and, if off leash, will move at its own pace. Even a trained “Hollywood actor” dog would have a brief controlled attention span, which, when mediated through final editing, creates the desired illusion. However, a Jack Russell terrier puppy comes close to being independent of external control and training expectations, thus delivering a pure act of automatic movement. Collecting images with a Jack Russell terrier does not have a John Cage level of randomness, but it is somewhat like having a jazz improvisation group. The artist or leader has a general idea of what is likely to happen, but after the event begins, each moment is determined by the preceding moments and an expectation about the direction of movement.

Obviously, after the images are collected, Jana Sterbak is back in full control. Which of the collected images will be used? Which will be de-saturated of colour? Will there be edits, or will the footage be used as continuous shots? Which images will be shown as progressive scans? What are the temporal relations of images on separate screens? How many screens? Scale? Sound? And what is the concept for the installation? Sterbak is in control of the installation, but Stanley moved the camera.

SUBJECTIVE CAMERA

One approach to these moving images could be to consider them as the dog’s point of view, analogous to the subjective camera in the history of cinema. Although this may provide a comfortable way of dealing with a unique and unprecedented set of images, I think it would be wrong-headed. Interestingly, the director Tim Burton, early in his career as young animation designer, inserted segments of a dog’s subjective point of view in an episode of the animated television series *Amazing Stories* in 1987.³

The subjective camera or subjective point of view has been one of the confused and misdirected paths in cinema. It seemed natural to ask whether a film or video could actually replicate human vision. This is a question that has led many filmmakers to produce sequences or even entire films intended as positive answers to the question. The “subjective

camera shot” is now a well-established descriptive film/video term, but it does not make a lot of sense despite its almost universal acceptance.

The counter-argument to the existence of an accurate subjective camera shot requires only that you take a few minutes and think about your vision and your consciousness of your vision: Your attention can move around in your field of vision; you can daydream and be oblivious to what you are seeing; your eyes blink; you generally change your field of vision every few seconds rather than simply stare; you rarely have any sense of something equivalent to the movement of a frame edge as in a camera shot. This list could go on, but it is easy to see that cameras do not see the way humans do. What “mm” lens is your eye and what is its “f stop”? A further layer is added to this discussion in terms of canine perceptual characteristics. Dogs do not perceive visually as humans do, and they rely on other senses for the full picture. Stanley’s real point of view is therefore not at all identical to the images caught by his camera.

Even though efforts at subjective camera may have been based on limited understanding of the human vision/mind complexity, these attempts have produced fascinating works. Look at the subjective camera shots from Gary Cooper’s point of view as he lies on a moving hospital bed in *A Farewell to Arms* (Frank Borzage, 1932) or Ingrid Bergman’s upside-down subjective point of view from her bed as she wakes up to see Cary Grant in Alfred Hitchcock’s *Notorious* (1946).⁴ These and other examples are interesting, but the real experiment with narrative subjective camera was *Lady in the Lake* (1946). This film, directed by its lead actor Robert Montgomery, was designed as an entirely subjective camera film, after a brief introduction by Montgomery. It is a fascinating mess. Some experiments have been more successful. Stan Brakhage has discussed the concept of closed-eye vision in his films, and his work can seem like experiments in perception.

In a fictional narrative, a voice-over might provide access to the thoughts of the owner of the point of view, and this has reinforced thinking about the possibility of subjective point of view sequences. Even so, the visual differences between camera point of view image and

a person's vision remain an insurmountable barrier to the existence of an accurate subjective point of view sequence in a film or video. The existence of a subjective point of view shot in a film or video is a myth.

Even though the images produced by Jana Sterbak's camera dog are not subjective point of view images as they have been discussed in film history, they can be considered a record of Stanley's visual attention. The image precisely follows every movement of the dog's head. We don't know what he is thinking, or even if thinking is the right concept, but we see where he is looking and the speed of his shifts of attention. Complex works are always open to a range of approaches, and one part of the experience of this work is spending some time thinking about the visual attention of the camera dog. It seems that we have an interest in seeing the world from another vantage point. The camera on top of Stanley's head provides this vantage point fifteen inches above the ground in a direct manner. It does not need to be mediated by a confused theory about film or electronic images and subjective point of view.

THE MOVING CAMERA STYLE

Viewers who become sophisticated about film and video as art forms first begin to think about montage. The literature about editing from technical, theoretical and critical perspectives is extensive. The art world is familiar with Eisenstein and Brakhage, who are known as important representatives of a montage style of filmmaking. Montage is significant, but there is another stylistic thread through film history, which receives little attention: Camera Movement.

In his seminal essay "The Evolution of the Language of Cinema," André Bazin identified Georges Méliès as an early montage filmmaker using trick effects made possible by editing, and the Lumière brothers were discussed as using continuous long takes.⁵ The search for camera positions for the Lumière's long takes led naturally to the mounting of cameras on moving vehicles, as was indicated in the examples of the two Venice gondola films. The moving camera developed along with montage from the earliest period of cinema.

Sergei Eisenstein is probably the most widely known montage theorist and filmmaker. His first film, *Strike* (1924), and *Battleship Potemkin* (1925) are virtually always discussed as montage films. However *Strike* also includes significantly innovative moving camera shots taken with an overhead industrial system for moving heavy objects in a factory, and *Potemkin's* classic “Odessa Steps” sequence depends on the moving camera as well as montage. The dominant categorization of Eisenstein as a montage director has led viewers to be oblivious to his camera movements. This Constructivist artist is part of both the camera movement and montage stylistic traditions.

During the same year that Eisenstein made his first film, the Cubist painter Fernand Léger made his first and only film, *Ballet mécanique* (1924). This is a very early example of a visual artist making an experimental moving image work. It is composed of images which fragment the world, as might be expected in a Cubist work. However, this film also exemplifies the appeal of the moving camera to an artist, because one sequence includes images taken by a camera placed on a curving slide in an amusement park. Curiously, this use of an amusement park slide as a means of producing moving camera shots is repeated in the concluding sections of Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1948).⁶

Another visual artist who made a significant experimental film was Man Ray. Robert Mallet-Stevens was an architect and designer of film sets.⁷ In 1923, while he was creating the remarkable sets for Marcel L'Herbier's *L'Inhumaine*, he was also designing a house, the Villa de Noailles in Hyères. This modernist house for art patrons Charles and Marie-Laure de Noailles became the location for Man Ray's 1928 film, *Les Mystères du Château du Dé*. The film is unambiguously part of a tradition of works dominated by a moving camera style. Man Ray, known primarily for still photographs, decided that the best way to make a film was to move the camera. An artist who had worked with images of fixed people and objects is given a technology that can gather images while moving through space, and makes a film using the potential of that technology.

The ordinary way of moving a camera is to place it on a dolly, a wheeled platform that can also have a moving boom arm to support the camera. Directors happily use the dolly, but innovative filmmakers have searched for alternatives to the ordinary. In the 1916 film *Intolerance*, D. W. Griffith had a huge wheeled tower built with a descending elevator attachment. A camera descending from the top of the tower filmed a movement towards a Babylonian set. F. W. Murnau was another director known for extravagant camera movements. In his 1924 film *The Last Laugh (Der Letzte Mann)*, one shot shows the interior of an elevator as it moves down to the hotel lobby and, then in a continuous shot, a movement across the lobby. The shot was taken by mounting the camera on a bicycle. In the same film, Karl Freund, who was responsible for the cinematography, strapped a camera to his chest and batteries on his back. Using his own body as the camera movement device, he filmed a sequence to produce images which were understood by the viewers to represent a drunken man's view of the world.

F. W. Murnau moved from Germany to Hollywood, where his first American film was *Sunrise* (1927). The moving camera sequences following a country man as he walks into a swamp to meet a visiting woman from the city ensure that *Sunrise* will be counted as one of the great camera movement films. Again, the camera movement device was not the usual dolly. A system was devised allowing the camera to be suspended from a rail in the upper part of the studio. This allowed the camera to follow the character smoothly as he moved over rough ground and through vegetation into the swamp. A related system of suspending the camera and operator from overhead rails was used during the 1930s for the dance sequences choreographed by Busby Berkeley. Berkeley used large cranes and also found ways of having cameras perform twisting movements between the bodies of dancers and even travel through their outspread legs. But as is the case with other filmmakers working in the moving camera style, he required a custom-made camera movement device in addition to using cranes and dollies. Clearly, he was proud of his overhead rail camera movement

system, because he promoted his films by having publicity footage made showing the platform, the operator, the camera and himself. This was an unusual 1930s revelation of technology, which was normally left invisible in Hollywood.

Experimental filmmakers have also used special support systems offering more potential than studio dolly and tracking systems. The handheld camera has been the most widely used alternative. A filmmaker such as Stan Brakhage, who is associated with a highly edited, quick montage style of experimental filmmaking, regularly uses a handheld camera. A handheld camera can move slowly or quickly, but it is almost always moving. Look at the edges of the frame and notice how they quiver even when the filmmaker is attempting to hold the camera stable. Every handheld camera film is a moving camera film, but some emphasize the free movement made possible by hand-holding a lightweight camera. Brakhage has often discussed the handheld camera as if he were dancing with the camera. The loosely held camera mirroring the movements of the filmmaker has been part of experimental film for decades. Stan Brakhage did not invent this style alone, but his work is the source of inspiration for large numbers of experimental films utilizing handheld cameras.

To some extent, the expected contemporary look of an experimental film involves quick editing and a handheld camera. Brakhage should be given credit for this; his films have become the model. The blame for the excesses of this style of experimental film does not lie with Brakhage but rather with filmmakers without original ideas. Pop culture areas such as music videos and television dramas have also appropriated this style in the past twenty years.

Michael Snow is an example of an experimental filmmaker who invented a moving camera style contemporaneously with Brakhage, but totally independently. *Wavelength*, from 1967, is usually described as a forty-five-minute zoom-in on a loft's wall.⁸ This is a very bad description, since the interest of the film comes from the discontinuous nature of its zoom, which starts and stops, pausing for narrative episodes and

colour field displays. *Wavelength* can also be seen as part of a camera movement style, if camera movement is more correctly understood to be frame movement. The appearance of a camera movement on a screen is that of a frame movement. Similarly, a zoom shot produces movement of the edges of the projected frame just as camera movement does, although there are significant differences in the perspective changes created by camera movements and zooms.

Michael Snow is also a filmmaker who has made a “metafilm” about camera movement. His 1980-1981 film *Presents* is in part a comment on camera movement. The camera does move in the film, but the focus of the first part of the film is a self-conscious and very funny analysis of camera movement. In *Presents* the entire set moves in front of a stationary camera, momentarily producing the illusion of camera movement. Later, a moving camera attacks and destroys the set. Is there another experimental filmmaker who has made film theory quite so funny?

These examples position Snow as a filmmaker with work in the camera movement style. He is also a filmmaker who found a new way of moving a camera and used a newly created camera movement machine to make an entire film. *La Région centrale* (1971) used a device commissioned specifically for the film which allowed the camera to be moved in what seemed to be unlimited ways while twirling around a central point. The film was a three-hour symphony of continuous camera movement filmed in the far north of Québec. Day and night the camera twisted and swung, showing a wild landscape with no human presence. I felt then that it was as fine and important a film as I had ever seen.⁹ It was a pure camera movement film, which now, over thirty years later, still seems radical.

Being aware of machines and devices for moving cameras is a necessary part of understanding a moving camera style. The device dominating the last quarter of the twentieth century was the Steadicam. The Steadicam has become the dominant machine among a series of devices designed to allow a camera to move over rough ground and produce images that appear to be stable. A trained operator wears a

very sophisticated harness which has an arm balancing a camera so precisely that the operator can run or even climb stairs and still capture images with no discernable shaking. It is a wonderful, remarkable device, which has now become ordinary. When the Steadicam was introduced in 1976, there were shots in films such as *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976) which appeared impossible to have been produced. The surprising effects made possible by Steadicam movements continued to be exciting for years. Unfortunately, routine Steadicam shots have now become as dull as a dolly movement on a television situation comedy.

JANA STERBAK'S VISION

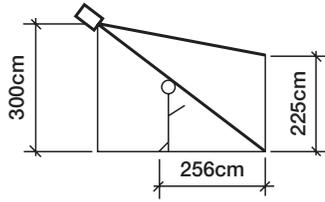
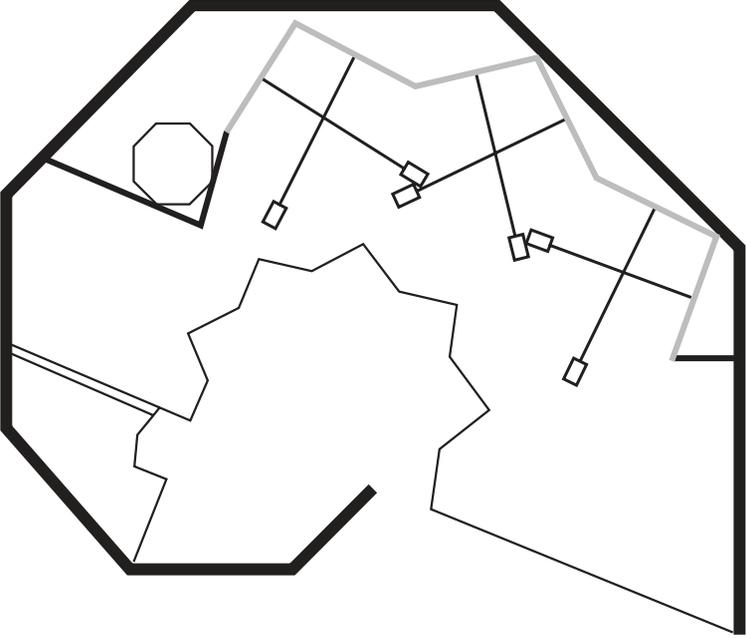
The Venice 2003 installation is based on a rich complement of elements: a micro-camera, wireless image/sound transmission, a camera dog, direct natural sounds, music, multiple screens, and moving images unlike any which the viewer would have seen. Jana Sterbak's work now becomes part of a stylistic tradition of moving camera film and video. The history of the tradition extends over a hundred years and includes mainstream as well as experimental works. On the leading edge of this style have always been artists like Sterbak who create a new way of moving the camera, a new way of collecting images.

The example of the Steadicam provides an illuminating way of positioning Sterbak's contribution. The proliferation of Steadicam shots has indeed made them pedestrian. Occasionally one will be exciting, but the magic is gone. They are now a routine part of film history. Contrast this with the shots which make up Snow's *La Région centrale*. They remain majestic and uniquely radical. Sterbak's work is far more likely to retain its power, like Snow's, than it is to become commonplace like the Steadicam shot. New visual ideas in camera movement are rare, and Jana Sterbak's work is both new and extremely visually compelling.

NOTES

- 1 Michel Agnola, André Gardies and Christian Straboni, "Le voyage en Lumière," *Le cinéma des Lumières*. CD-ROM. CAPA, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- 2 Ibid.
- 3 *The Amazing Stories* episode was called "Family Dog" and involved a more than 360-degree animated camera movement around a room representing what the dog saw and the manner in which he saw it. The effect is an obvious anthropomorphizing of the vision of the dog just as, in these types of animated films, animals are constantly and historically anthropomorphized.
- 4 In both cases the actors are lying down and the camera is placed where viewers would believe their heads to be, to provide the perspective from which they view the world. Gary Cooper sees the now stereotypic images associated with hospital walls and ceilings moving by as he is being wheeled on a gurney, and Ingrid Bergman, lying flat on her back, opens her eyes to "see" Cary Grant upside down from her perspective. She then moves over and her view of Cary Grant rights itself.
- 5 André Bazin, *What Is Cinema?* Vol. 1 (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 23–40. This is a translation of sections of: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I-IV Ontologie et Langage* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1958–1962).
- 6 Welles' film culminates in a climactic sequence combining the grotesque visual elements of a carnival house with camera techniques that ambivalently repel the audience while propelling the narrative to its end.
- 7 Jean-François Pinchon, ed., *Rob. Mallet-Stevens: Architecture, Furniture, Interior Design* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990). p. 19–35, 104.
- 8 A zoom is a shot made with a special lens which can be adjusted in a continuous way to make objects appear closer or further away. These adjustments of the lens create the effect of camera movement without the camera actually moving. Technically, a zoom lens is a variable focal length lens.
- 9 John W. Locke, "Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw," *Artforum* XII, 3 (November 1973): 66–71. And John W. Locke, "Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw." *Artforum* XII, 4 (December 1973): 66–72.

Concordia University's first appointment in Fine Arts/Cinema in 1973, JOHN W. LOCKE has taught seminars on film technology and style, film theory and criticism, and Hitchcock and Welles. Locke was one of the original students in New York University's graduate program in Cinema Studies, turning to film after having done graduate work in analytical philosophy with a concentration in aesthetics and the philosophy of language. His research interests include the concept of style in film and art, the films of 1932 and their cultural contexts, and the contribution of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences to the development of early sound technology. Locke has written for film and art magazines in Canada and the United States on experimental film and film criticism, including a seminal two-part article on Michael's Snow's *La Région centrale* for *Artforum* in the 1970s. His recent work in "how-to" filmmaking books includes topics such as scriptwriting and film technology in the silent era, as well as further work dealing with Jean Dreville's 1928 *Autour de L'Argent*, a little-known experimental documentary.



THE CANADIAN PAVILION

Owned by the National Gallery of Canada, the Canadian Pavilion was designed for the 1958 Venice Biennale by Italian architect Enrico Peressutti (1908-1976), a founding member of the Milanese firm BBPR. Located in the Castello Gardens between the German and British pavilions, the red brick, wood, glass and steel building blends in harmoniously with its natural surroundings. Also, it can easily be dismantled if ever there is need to move it elsewhere on the site. With its moderate height and conchoidal form (based on Archimedes' spiral, derived from observation of nature, as is the Fibonacci sequence sometimes associated with this architectural concept), not to mention the living tree within its perimeter, the judicious use of glass and omnipresent natural light, this unique building respects in every way the specific nature of the site.

Considered an architectural coup (it cost barely \$25,000), the "wigwam," as it is sometimes called, in addition to suggesting a stereotypical image of Canada—a land of noble savages and trappers living in symbiosis with nature. . .—is in fact a difficult building to work with. Its polygonal structure with large glass surfaces and abundant light, the faceted ceiling, narrow semi-circular gallery, tree and glass atrium all present a series of hindrances to the effective presentation of contemporary art.

Committed to dealing with the building as an architectural whole (exterior and interior), Jana Sterbak, far from working against the "cabin in the woods" aspect of the pavilion, has instead drawn attention to this feature through small exterior interventions. With regard to the layout of the installation, which fits well with the curved space of the exhibition area, the artist has positioned her six video screens to take into account the uneven but regular configuration of the atrium opposite the screens. This careful and thoughtful arrangement restores to the Canadian Pavilion an integrity that has often been denied it in past exhibitions.

FROM HERE TO THERE







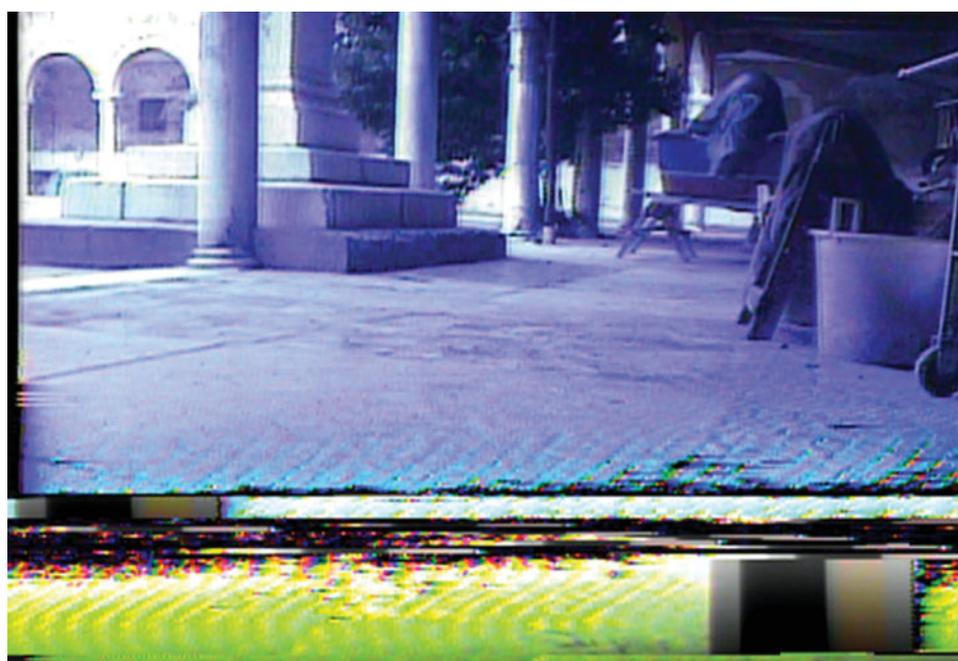














INTRODUZIONE

Marcel Brisebois

Direttore del Musée d'art contemporain de Montréal

È ormai da vari anni che Jana Sterbak è presente sulla scena internazionale: in Nord America come in Europa. Data questa premessa, non sorprende quindi vederla oggi rappresentare il Canada alla *Biennale di Venezia*, la manifestazione d'arte contemporanea più prestigiosa al mondo, giunta quest'anno alla cinquantesima edizione.

Arrivata da Praga con i genitori nel 1968, Jana Sterbak ha vissuto a Vancouver, Toronto e Montréal, ed è in quest'ultima città che ha poi deciso di stabilirsi. Appunto a Montréal, ha dato inizio alla sua brillante carriera a cui, ben presto, si è affiancata la collaborazione con il Musée d'art contemporain de Montréal che ne ha accolto i lavori nel quadro di un'esposizione di gruppo. In seguito, la forza, la capacità e la natura singolare della sua espressione artistica – al tempo stesso provocatrice, umoristica, inquietante, persino sconvolgente – le hanno permesso di divenire una delle figure di maggior rilievo nella vita artistica del Paese, fino alla nuova tappa che coincide, per un'artista del suo valore, con l'attuale presenza a Venezia. Per sottolineare l'occasione, Jana Sterbak propone una realizzazione video complessa che apre probabilmente la via ad una svolta nella sua produzione. Inoltre, e il fatto è alquanto insolito nella storia della partecipazione canadese alla *Biennale*, Jana Sterbak è riuscita ad integrare la sua opera, in modo intelligente e accorto, con l'architettura non facile del Padiglione canadese rendendolo più accogliente.

Il Musée d'art contemporain de Montréal, incaricato per la seconda volta di curare questo avvenimento, è orgoglioso di poter presentare

oggi l'artista Jana Sterbak a cui vanno i nostri ringraziamenti per aver accettato di rappresentare il Canada ad una manifestazione di tale portata. Una parola di sentito apprezzamento viene anche rivolta al commissario Gilles Godmer per essere riuscito a finalizzare il progetto. I nostri ringraziamenti sono anche rivolti a John W. Locke, professore all'Università Concordia di Montréal, ed a Jean-Paul Grappe dell'Ufficio del turismo e dell'industria alberghiera del Québec, per il loro contributo al catalogo. E, naturalmente, un riconoscimento speciale ai nostri partner canadesi per il loro impegno finanziario : il Consiglio delle Arti del Canada, il Ministero degli affari esteri e del commercio internazionale, il Museo delle belle arti del Canada. Infine, teniamo anche a ringraziare l'Ufficio del turismo di Montréal, la Città di Montréal e la Commissione canadese del Turismo per l'apporto generoso a questo avvenimento.



CACCIATORE DI IMMAGINI ¹

Gilles Godmer

L'artista di origine ceca Jana Sterbak, inizia la sua attività creativa alla fine degli anni '70. Sull'onda della formidabile effervescenza artistica degli anni precedenti, il contributo artistico di Sterbak – alla cui formazione hanno contribuito anche quegli sconvolgimenti – è strettamente legato ai profondi mutamenti che ha conosciuto l'arte di quel periodo.

Da allora Jana Sterbak porta avanti un lavoro eclettico e complesso, centrato sulla condizione umana e in particolare sull'individuo. Attraverso il paradosso, l'ironia e talvolta anche l'assurdo, le realizzazioni di Sterbak si nutrono tanto di letteratura e delle più recenti ricerche scientifiche, quanto del quotidiano privato. Le sue opere che trasgrediscono generi e discipline, e in cui convergono, scontrandosi, un gran numero di temi, trovano solitamente espressione nell'incontro tra una scelta accurata e inconsueta di materiali e una varietà di strategie sempre contraddistinte da una grande economia di mezzi. Così, all'interno di una stessa opera in cui si esprimono spesso punti di vista contraddittori e idee divergenti, nascono tensioni e conflitti contraddistinti dal gusto per l'effetto e dalla volontà di colpire le certezze e le abitudini del visitatore. E' quello che è successo con l'opera certamente più controversa dell'artista, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, che presentava un vestito di carne su un manichino da sarta; oppure con quest'altra, assai emblematica, esposta proprio nella sezione *Aperto* della *Biennale di Venezia* nel 1990 che mostra un uomo di spalle con il cranio rasato e, ben visibile sul collo, un codice a barre (*Generic Man*).

FROM HERE TO THERE

Con quest'opera recentissima che rappresenta ufficialmente il Canada alla 50a *Biennale di Venezia*, Jana Sterbak propone una installazione costituita esclusivamente da immagini video proiettate su vari schermi². Contrariamente a ciò che accade in opere anteriori, l'oggetto, – accompagnato spesso da un documento filmico o da un video – è qui assente. Composta da una serie di sequenze di varia durata, l'opera è la cronaca delle avventure del cane Stanley nella città dei Dogi e, in misura minore, sulle rive del San Lorenzo, porta d'ingresso dei primi esploratori francesi in Canada. Tuttavia l'animale non lo vedremo mai, poiché sia le immagini che vengono mostrate sia i suoni che le accompagnano (eccetto evidentemente la colonna sonora aggiunta in seguito) sono stati raccolti, suo malgrado, dal giovane terrier con una minuscola camera video munita di un registratore e di un dispositivo per la trasmissione di immagini e suoni. Questa attrezzatura tecnologica, adattata al cane e che l'animale porta volenterosamente, proviene dal settore industriale e da quello medico. Fissata sulla testa di Stanley, la mini camera filma le scene della vita così come gli si presentano, a 35 cm da terra.

All'origine di quest'opera c'è il profondo malessere e l'angoscia dell'artista al semplice pensiero di divenire un giorno cieca. Allora, come immaginare un cieco a Venezia? Che sarebbe per lui una prima visita in questa città (di cui ha sicuramente sentito parlare), percepita attraverso i rumori che gli giungono o come gli apparirebbe attraverso gli « incidenti di percorso » e i meandri esplorati al seguito del suo cane specialmente addestrato a questo fine? In seguito, in una variante di questa prima idea, l'artista immagina ancora ciò che sarebbe questa città per chi la vedesse con gli occhi di un altro che lo accompagnasse, attraverso le descrizioni che potrebbe darne quest'ultimo e le impressioni anche che potrebbe comunicargli³. Infine, di questo primo slancio creativo, non resta che il cane (di cui si è conservato il punto di vista), gli occhi dell'altro, trasformato in ciclope (divenuto il singolo occhio della camera). E la presenza di Venezia a cui è stato imposto un parallelo americano, le rive del San Lorenzo, vasto territorio a lungo agognato, a



Baldacchino, 1996-1998

volte anche sognato dagli europei, il cui nome, Canada, si è imposto poco a poco su quello di Nuova Francia.

VENEZIA E L'AMERICA

Come accade per la maggior parte delle opere di Sterbak, il titolo ci porta immediatamente al cuore della proposizione. La bipolarità riflette inizialmente una scelta geografica : l'Europa e l'America, alle quali corrisponde una realtà autobiografica certo non trascurabile⁴. Dell'America, Sterbak si è interessata alle terre che costeggiano il San Lorenzo, dove un tempo hanno vissuto quelle popolazioni indigene che, storicamente, hanno accolto i primi esploratori europei. Prodotto di contributi culturali diversi, il paese si svilupperà grazie all'apporto di quelle nazioni fondatrici (amerindiane, francese e inglese), alle quali si sono aggiunte in seguito le successive ondate di immigranti. Dell'Europa invece, è Venezia a figurare come rappresentante. Fin dall'inizio della sua storia, la posizione marittima favorevole ha posto la città al centro di molteplici e importanti scambi commerciali tra Oriente e Occidente che ne hanno profondamente plasmato cultura e immagine⁵.

In questi luoghi, le cui vicende portano i segni innegabili di una ibridazione, la storia occupa un posto speciale. In Jana Sterbak, ciò corrisponde a un persistente interesse testimoniato da opere come *Shrinking Lenin*, *Baldacchino* o anche *Tongue*. Inoltre, qui la storia fa da comun denominatore in ciò che appare essere una successione binaria i cui elementi, contrari e al tempo stesso complementari, sono espressione dell'equilibrio e della dualità evidenziati nel titolo stesso dell'opera : la natura e la cultura; la vita selvaggia e la civiltà; il passato e il presente; il sogno e la realtà; l'inconscio e la coscienza, etc.

IL TEMPO E IL CASO

From Here To There è legata all'importante serie di opere di performance di Jana Sterbak, alla quale appartengono *Artist as a Combustible*, *Psi a Slečna* (*Defence*) o *Distraction*. In queste opere la questione della temporalità è essenziale. Lo stesso vale per gli oggetti che, dal punto di vista della

performance, sono strettamente dipendenti dall'utilizzazione di materiali particolari che, poco a poco, si trasformano con il tempo : *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (la carne) e *Dissolution* (il ghiaccio) ne sono gli esempi probanti. Ognuno di questi scenari, che l'artista ha concepito, si identifica al suo svolgimento in tempo reale che, secondo vari fattori, può variare di volta in volta, nel caso in cui l'azione può essere ripetuta. Ciò corrisponde ai secondi che impiega la polvere da sparo a prender fuoco o al tempo che ci vuole a gustare un pranzo in un grande ristorante parigino⁶. Nel caso delle girate di Stanley una sequenza filmata, per esempio, durerà quanto una corsa in vaporetto sul Canal Grande. In effetti, nelle opere rammentate, proprio come avviene in *From Here To There*, l'artista crea un contesto particolare che la porta a definire il quadro di situazioni precise. Per ciò che riguarda gli oggetti, per inciso, Sterbak procede alla scelta di un materiale che diviene determinante. Ciò che segue dipende dal caso. Il che vale in modo particolare per l'opera di cui ci occupiamo qui. Benché inerente al concetto stesso di performance – e questo rimanda agli inizi della disciplina quando gli artisti, Allan Kaprow o John Cage soprattutto, manifestano nelle loro creazioni una totale disponibilità rispetto a tutto ciò che è aleatorio –, tuttavia il caso occupa un posto particolare nell'attività creativa di Sterbak. E' al caso che si fa appello quando si introducono componenti che, a volte, possono contribuire a che un'opera superi, e di gran lunga, chi l'ha creata. Quando affida una mini camera a Stanley, l'artista accetta di essere alla mercé dell'imponderabile direttamente dipendente dalle deambulazioni più o meno sotto controllo del cane. Il lavoro che le resta in seguito si svolge a partire dalla raccolta di immagini già filmate dal terrier nel corso delle sue numerose girate. Creando a partire dal materiale già realizzato dal cane, Sterbak opera in un contesto che si avvicina al ready-made. L'artista sceglie, assembla delle sequenze e, nella presentazione, le mette in rapporto le une con le altre. Ma riduce anche, laddove le sequenze deambulatorie sono troppo lunghe, a volte modifica la velocità di marcia, etc. E almeno in una parte della sua attività di regista (« dirigo il caso »⁷), Jana Sterbak continua a creare da scultore, secondo la classica

definizione data un giorno da Michelangelo – « per via di levare »⁸ –, procedendo, tra l'altro, per sottrazione nel suo impiego del materiale filmato, al fine di arrivare a una forma artistica soddisfacente.

Chi realizza la performance è Stanley, il giovane terrier. Con la camera che gli hanno fissato sulla testa – ciò che non può non richiamare le opere-protesi dell'artista⁹ – e più o meno lasciato a se stesso, il cane esplora luoghi e paesaggi (naturali o urbani) obbedendo alla propria curiosità e ai propri interessi. Lungo le rive del San Lorenzo, percorre vasti spazi innevati dove viene attratto dall'improvvisa comparsa di un porcospino, o da quella dell'acqua che ha sempre un forte potere di attrazione su di lui e sui suoi simili. A Venezia, percorre il dedalo delle calli, fiuta un qualsiasi odore su un muro, sale e scende le scale di un ponte o trotterella lungo la Riva degli Schiavoni.

L'AMICO DELL'UOMO...

In questo contesto di sostituzione (degli attori), era forse nell'ordine delle cose che il presunto punto di vista del cane rimpiazzasse quello dell'uomo, rendendo così omaggio alla reciproca, plurimillennaria fedeltà che li unisce. Come se per l'uomo il cane costituisse anche uno degli ultimi legami con la natura originaria del suo essere (l'aspetto animale), rifugiatasi nelle regioni più antiche del suo cervello. In quest'ordine di idee, da Carpaccio al Canaletto e fino a oggi quando, fortuitamente, durante una passeggiata improvvisata in città, capita che il cammino di uno di loro venga a incrociare il nostro, anche il cane intrattiene un rapporto privilegiato con Venezia. Figurante nella pittura dei grandi maestri, la sua presenza è associata alla vita quotidiana, perfino a un aspetto aneddottico della vita protocollare veneziana, entro la quale il cane rappresenta la leggerezza, la spontaneità e il carattere ludico della città la cui decrepitudine e morte (la storia di Venezia segnata dalla peste) costituiscono il rovescio cupo e grave. L'antinomia, incidentalmente, compare spesso nelle opere di Sterbak.



Sisyphé Sport, 1997

1



1



2



2



3



3



4



4



5



5



6



6



7



7



8



8



SOTTOMISSIONE E OBBLIGO

Il flusso continuo delle immagini che ci sono offerte è contraddistinto dalla specificità del punto di vista impostoci dall'erratica deambulazione a quattro zampe di un cucciolo di terrier Jack Russell, la cui piccola taglia e la cui natura animale ci obbligano a vedere in un altro modo, ossia attraverso la sua esperienza delle cose. Di fronte a queste immagini girate da lui, noi siamo assolutamente vincolati alla sua realtà e al suo sguardo che dipendono dai suoi interessi, dalle sue curiosità, dal suo istinto e dalle sue diverse pulsioni. Le cose che ha captato, nelle quali l'attrazione turistica per la città diviene assolutamente secondaria, se non del tutto assente, sono anche e innanzi tutto l'esatto ritratto di una natura sottoposta alle leggi biologiche della sua specie. Come spettatori coinvolti nell'esperienza dell'opera non abbiamo altra scelta che adottare il punto di vista che ci è offerto. L'inattesa stranezza della proposta ci trascina in una dinamica fatta di malessere, di imbarazzo, di sottomissione, addirittura di espropriazione – che non è passata inosservata nelle opere precedenti di Sterbak (*Sisyphé; Sisyphé Sport; Condition*) nelle quali uno sguardo allo stesso tempo cupo, beffardo e divertito, con un tantino di crudeltà anche, viene gettato (metaforicamente o no) sulla nozione di libertà.¹⁰

L'esercizio al quale siamo invitati dà evidentemente rilievo alla funzione di intermediario che ci permette di accedere, se non alla visione, almeno a un punto di vista secondo cui non è possibile mettere in dubbio l'autenticità dello « sguardo dell'altro ». Se questo sguardo è irritante o costrittivo, causa sempre possibile di rigetto, può contemporaneamente offrirci l'occasione di un'esperienza intensa. Mentre dà legittimità allo sguardo di ciascuno e accoglie l'altro con le sue particolarità, questo esercizio può divenire un vero stimolo per la nostra immaginazione, mettendo in crisi l'automatismo delle nostre percezioni e insieme disarticolando il nostro modo stereotipato di vedere il mondo.

DELLA DERISIONE

Ecco un'altra dimensione di quest'opera. Certo potremmo anche respingerla senza esitazione. E' tuttavia difficile negare il possibile

carattere ironico dell'opera, non fosse altro che sul piano dell'enunciazione tecnica, sul quale essa adopera ogni possibile mezzo. Dalle strizzatine d'occhio agli sberleffi – strizzatine d'occhio al voyeurismo e alle telecamere di sorveglianza, in particolare; sberleffi aperti anche a una certa maniera odierna di produrre immagini o magari anche alla tanto spesso celebrata maestosità del paesaggio canadese e alle sue rappresentazioni nella storia dell'arte – l'opera, almeno in una prima fase della sua elaborazione, chiama in causa l'atto creativo stesso in tutta la sua vanità, per il fatto che si affida all'azione di un cane munito di camera così come un tempo, in pittura, si è vista una scimmia armata di pennello.¹¹

SOGNO E REALTÀ

A proposito di tutte queste immagini riprese da Stanley, maltrattate dal ritmo della sua corsa, dalla sua agitazione e impulsività, a volte dal suo abbaiare, dalla sua maniera particolare di scorrazzare, da quegli scotimenti senza fine di tutto il corpo, ciò che colpisce di tutto questo insieme, è l'assenza di storia. Un'assenza che si impone attraverso numerose sequenze, totalmente dipendenti dalle aleatorie passeggiate del cane. Il flusso sostenuto delle immagini dove, per minuti e minuti, non succede niente degno di attenzione, se non il ritmo più o meno costante, a volte irregolare, spezzato, accresciuto da un improvviso cambiamento di tono, questo flusso, dunque, fa sì che tali riprese della più banale realtà, rinviino stranamente alle forme di un mondo, in parte, sognato. Il che dipende da vari fattori e da qualche dettaglio: la stranezza dei luoghi, delle situazioni, i punti di vista sorprendenti e assolutamente inediti che rendono altri, diversi, implausibili, addirittura impossibili dei posti altrimenti ben noti, modificando il rapporto virtuale che avevamo con essi e, indirettamente, con il mondo che malgrado tutto queste immagini descrivono. Di fronte a simili sollecitazioni dell'immaginazione, il nostro corpo sembra perdere di densità, e diventa leggero. Dotate di uno strano potere, quasi ipnotico (a volte vien fatto di pensare al film di Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*), queste immagini, per la singolarità del ritmo che impongono e per la concentrazione che esigono, alla lunga ci

aspirano, proiettandoci in un'altra dimensione. Non ci rimangono più, alla fine dell'esercizio, a parte il permanere di una vaga sensazione di qualche sentimento provato, che dei resti disordinati di ciò che è stato visto, frammenti, immagini forti, a volte appaganti ma anche violente, o addirittura ossessive.

Maltrattate da Stanley, come abbiamo detto, le immagini sono anche oggetto di interventi dell'artista che per la sequenza del Canal Grande, dotata di un diverso carattere onirico, ha preferito il bianco e nero al colore. Ma, particolarmente in quest'ultimo caso, Sterbak ha deciso di modificare la proiezione arrestandosi su alcuni piani sequenza, un procedimento che interferisce in modo considerevole sul flusso delle immagini dando luogo a un ritmo leggermente irregolare che richiama certamente gli esordi del cinema, ma ricorda anche, curiosamente, la lettura di documenti video a computer. Questo intervento che rimanda a una decostruzione del movimento e dunque, per esempio, agli esperimenti di Muybridge, fa parte inoltre del vocabolario estetico di lavori anteriori di Sterbak. Si pensa a opere come *Sisyphé Sport* (l'opera fotografica naturalmente), o *Dissolution* che documenta, anch'essa con la serie fotografica, i vari momenti del lento sciogliersi di una sedia di ghiaccio.

Altrimenti Stanley, essendo evidentemente più presente sulla terra ferma che sull'acqua¹², non ha esitato, abbiamo visto, a produrre tutta la gamma degli effetti sulle immagini che ha ripreso. Dal basso in alto, appiccicandoci decisamente il naso contro la neve o la pietra, per poi proiettarci bruscamente e senza complimenti verso il cielo, poi da sinistra a destra, scorrazzando improvvisamente sul terreno con un rapido *travelling*, l'animale fa ancora vibrare, saltellare o girare l'immagine, il tutto sostenuto dalla scelta di star vicini allo schermo, confondendoci la vista, facendoci rischiare di perdere l'equilibrio. Per un attimo, si può arrivare fin quasi all'accecamento, al totale distacco dalla realtà.

IL RITORNO DELL'ODORATO

Vedere con gli occhi degli altri, significa non avere altra scelta che abbandonarsi, che essere privati di sé, significa anche accettare che l'altro faccia

da guida e rinunciare così a ogni controllo. Tutte cause, queste, del disagio che proviamo. E' Orione cieco alla ricerca del sole levante che si affida a Chedalione. E l'intero esercizio consiste nella comunicazione, per tentare di render conto (in modo così da rompere l'isolamento) di ciò di cui parla *From Here To There* che dice ancora la leggerezza e la comicità anche delle strategie per giungervi¹³.

Ci è così offerta l'esperienza, relativamente rara, di vedere attraverso gli occhi di un altro (secondo la convenzione definita dall'artista). Ma quest'altro, visto che si tratta di un cane, aumenta il nostro malessere che non dipende forse solo dall'abbondanza caotica di immagini così prodotte (che richiedono forse uno sguardo « meno culturale¹⁴ »). In qualche modo, attraverso Stanley, le immagini ci impongono l'animalità dell'odorato, trascinandoci verso una regressione che è fantasmatica più che reale. Una regressione propria di ciò che si crede essere l'evoluzione dell'individuo (storicamente ma anche personalmente avviato verso la maturità), passato dalla posizione a quattro zampe alla stazione eretta: la prima è legata alla preminenza dell'odorato mentre la seconda è associata alla supremazia dell'occhio¹⁵. La verticalità ha permesso all'umanità di liberarsi dell'animalità e di passare a un altro tipo di immagini. Forse quest'opera potrebbe ben riferirsi anche a quella lacerazione quando, per mezzo di un cane, sottopone la nostra cultura dell'immagine all'esame inatteso di un ritorno all'olfatto.

Qui per riprendere ancora Gilbert Lascault, constatiamo che la particolarità di questo sguardo è di non predisporre necessariamente alla passività dello spettatore, non fosse altro che per l'uso della camera soggettiva la quale è messa piuttosto al servizio di interessi che hanno a che fare soprattutto con l'olfatto e che dunque ci sono estranei ma che, proprio per questo, non ci consentono l'istantaneità dello sguardo e ci costringono a « investirci » di più nell'opera. C'è poi anche l'aspetto ludico consistente, in parte, nel carattere imprevedibile e sorprendente di ciò che si offre a chi guarda, ma anche nella maniera disordinata in cui gli viene presentato. Di fronte all'opera, a parte alcune eccezioni, ci troviamo a mille miglia da ciò che Foucault chiama « il posto in cui troneggia il re ».



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

Continuamente agitata, scossa, stravolta com'è, con l' oggetto che si sposta da un lato all'altro del quadro, non è mai veramente possibile contemplare l'immagine.

In quest'opera, sotto il controllo di Stanley che chiaramente conduce la partita, in balia della sua energia brutta, scatenata, abbiamo francamente a che fare con un disordine che rasenta il caos. Un disordine che è certamente legato alle dimensioni dell'animale ma soprattutto alla sua natura che, essenzialmente, consiste nella straordinaria acutezza del suo odorato – un senso che è sempre stato considerato con sospetto, a lungo trascurato se non addirittura occultato o a volte anche interdetto dalla civiltà occidentale. Questo disordine va dunque ben al di là dell'aspetto puramente estetico dell'opera. Poiché alla sua origine c'è una rimozione, il disordine è legato a una posizione del soggetto la cui emancipazione risale alla notte dei tempi. E' un disordine che può essere definito essenziale (poiché sotto il segno dell'animalità) e che trova eco in Georges Bataille, nel fatto che rinvia alle acque torbide della sessualità e della morte. Ciò, assai insidiosamente, produce l'effetto di decuplicare il malessere nel quale ci immerge, senza alcun dubbio, questa nuova opera di Jana Sterbak.

NOTE

- 1 Al momento di scrivere queste righe, l'opera è ancora in corso di realizzazione. Per questo, alcuni particolari del testo potranno non risultare aggiornati rispetto all'opera ultimata per la presentazione.
- 2 *Déclaration* (1993) è anche un'opera video presentata allo schermo. Tuttavia la presenza di mobili che di solito accompagnano l'opera (due poltrone, classici del design internazionale) ha un ruolo importante, poiché la trasformano in un'installazione.
- 3 Da un'intervista con l'artista realizzata nel luglio del 2002
- 4 Jana Sterbak è di origine europea. E' nata a Praga nel 1955. In seguito all'invasione sovietica del 1968 è emigrata in Canada con i genitori. Già da molti anni, l'artista vive tra Montréal e Barcellona.
- 5 Sorta di immensa *Vanité* – tematica ricorrente in Sterbak – al di là del pretesto offerto da questa Biennale, non è poi così sorprendente associare il nome dell'artista a questa città.

- 6 Ci riferiamo qui sia a *Artist as a Combustible*, sia a *Distraction*.
- 7 Da un'intervista con l'artista realizzata nel febbraio del 2003
- 8 In una lettera a Benedetto Varchi (1546)
- 9 Pensiamo, tra l'altro, a *Measuring Tapes Cones* (1979), *Arm Cages* (1993) e a *Condition* (1995).
- 10 L'artista si astiene da qualsiasi giudizio. Per lei si tratta piuttosto di pura constatazione della realtà che « mette in scena » nelle sue opere.
- 11 In pittori come Decamps, Chardin, e altri.
- 12 In questa sequenza del Canal Grande, il cane è in braccio all'assistente Denis Labelle che è seduto a prua del vaporetto.
- 13 Si veda il quadro di Nicolas Poussin *Orion à la recherche du soleil levant* (1658).
- 14 Gilbert Lascault, « L'agression contre le visuel », *Revue d'Esthétique 4 : Voir et Entendre* (1976), p. 11 à 24.
- 15 *Ibid.*

GILLES GODMER è conservatore al Musée d'art contemporain de Montréal dove ha concepito e organizzato numerose esposizioni tra cui *Pour la suite du Monde* (1992 in collaborazione con Réal Lussier); *Geneviève Cadieux* (1993); *Gilles Mihalcean* (1995); *Stan Douglas* (1996); *Louis Comtois : La lumière et la couleur* (1996); *Charles Gagnon, une rétrospective* (2001). Inoltre ha insegnato al dipartimento di Storia dell'arte dell'Université de Montréal e al programma di master in museologia dell' Université du Québec à Montréal.

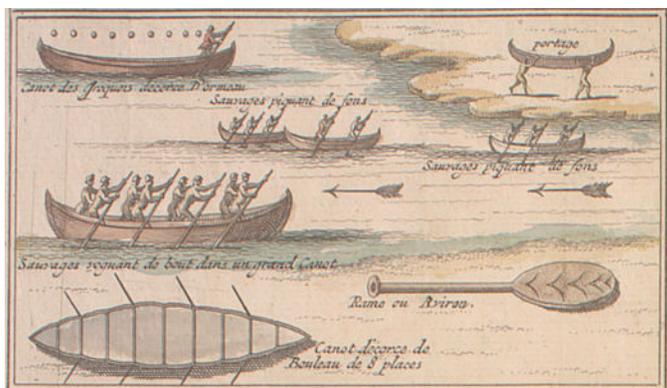
MER

GLACIALE

NOUVELLE FRANCE

MER DOUCE OV LAC
descouvert avec les riuages d'alentour es
Annees 1614, 1615, et 1616, par le S^r de Champlain





LA VITA IN UN TIPI

Flying Hawk

Il capo Flying Hawk, un Sioux del clan degli Oglalas, era nipote di Sitting Bull e fratello di Kicking Bear che fu uno degli iniziatori della danza degli spiriti. Flying Hawk era nato verso la luna piena del marzo 1852 a qualche miglio a sud di Rapid City. Da giovane aveva preso parte alle guerre tribali tra Crows e Piegans e, a ventiquattro anni, si era battuto a fianco del grande capo Crazy Horse quando Custer fu sconfitto a Little Big Horn nel 1876. Diventò capo a trentadue anni. Più tardi Flying Hawk farà parte del circo di Buffalo Bill, dello « Show Ranch 101 » del colonnello Miller e del « Sells-Floto Circus » con i quali viaggerà attraverso l'intero paese. Morì a Pine Ridge, nel Sud Dakota, nel 1931. Da vecchio ci diceva :

La vita in un tipi è migliore; tutto è sempre pulito, caldo d'inverno, fresco d'estate, facile da spostare. L'uomo bianco costruisce una grande casa che costa tanti soldi, somiglia a una gabbia, non lascia entrare il sole, non può essere spostata e è sempre malsana. Gli Indiani e gli animali sanno vivere meglio dell'uomo bianco; nessuno può mantenersi in buona salute senza avere in permanenza aria fresca, sole e acqua pura. Se il Grande Spirito avesse voluto che gli uomini restassero sempre in un posto, avrebbe fatto il mondo immobile; invece ha fatto sì che cambi sempre, affinché gli uccelli e gli animali possano spostarsi e trovare sempre dell'erba verde e delle bacche mature; la luce del sole permette di lavorare e di giocare, la notte di dormire; d'estate i fiori crescono e d'inverno dormono; tutto è cambiamento; ogni cosa porta del bene; non c'è niente che non porti niente.

L'uomo bianco non obbedisce al Grande Spirito. Ecco perché gli Indiani non possono essere d'accordo con lui.

Flying Hawk, "The tipi is much better to live in [...]", in T.C., McLuhan, *Touch the earth: a self-portrait of Indian existence*, (New York: Outerbridge & Dienstfrey, 1971) p. 64. [Nostra traduzione]

RAGOUT DI PORCOSPINO AL SORTILÈGE*

Jean-Paul Grappe

Per 4 persone

CONSIGLI

Il porcospino (*Erethizon dorsatum*) fa parte della famiglia dei roditori e la sua carne, coll'età, può divenire gustosa. Di peso tra i 5 e i 13 chili, il porcospino si nutre di una grande varietà di piante, arbusti ed alberi, tra cui vari tipi di conifere come pino bianco, pino di Murray, abete, abete rosso, e larice, col risultato che la carne ne può conservare gli odori e il sapore. In questo caso, si consiglia d'immergere i tocchetti di porcospino nel latte per 48 ore.

INGREDIENTI

1.2 kg di cosce e spalle di porcospino tagliato a tocchetti da 80-100 g,
osso compreso
125 ml (1/2 tazza) di olio di girasole
75 g (2/3 di tazza) di cipolla tritata
1 spicchio di aglio tritato
350 ml (12 once) di vino bianco secco
300 ml (10 once) di Sortilège
250 g (1 tazza) di pomodori a dadini
600 ml (1 2/3 di tazza) di fondo bruno di vitello o di salsa
demi-glacé in commercio
100 g (3 1/4 di oncia) di funghi porcini tagliati a fettine sottili
5 ml (1 cucchiaino da tè) di timo fresco tritato
2 g di rosmarino fresco
una punta di noce moscata in polvere
sale e pepe nero macinato, quanto basta

*Liquore del Québec a base di whiskey e sciroppo d'acero



PREPARAZIONE

Riscaldare 80 ml (circa 1/3 di tazza) d'olio di girasole e farvi rinvenire la cipolla e l'aglio a fuoco lento. Aggiungere i tocchetti di porcospino e farli rosolare fino a quando incominciano a colorirsi. Bagnare col vino bianco e il Sortilège, poi lasciar evaporare fino a metà. Aggiungere ora i pomodori a dadini e il fondo bruno di vitello o la salsa demi-glace. Condire con sale e pepe e cuocere scoperto fino a quando si estrae facilmente la punta di un coltello dalla carne. Nel frattempo, riscaldare l'olio che rimane nella padella e farvi saltare i porcini tagliati a fettine.

Proprio prima di servire, incorporare nella salsa i porcini, il timo, il rosmarino e la punta di noce moscata, regolando il condimento. Servire in piatti fondi, accompagnato da patate cotte nell'acqua salata.

JEAN-PAUL GRAPPE, cuoco sin dal 1956, ha officiato per ben 28 anni dietro i fornelli. Nel corso di questa sua lunga carriera di successo, ha preso parte all'organizzazione di pranzi gastronomici e ricevimenti per capi di Stato all'estero, mettendo in luce i prodotti del Québec. Grappe ha inoltre collaborato a vari programmi televisivi e radiofonici, ed è stato egli stesso rubricista per diverse riviste quebecchesi. Tra i libri di ricette da lui curati, ricordiamo alcuni dei più recenti come *Poissons mollusques et crustacés* e *Gibiers à poil et à plume*. Membro di svariati sodalizi e associazioni professionali, Grappe ha riportato col tempo numerosi premi, riconoscimenti e titoli onorifici che gli hanno valso reputazione internazionale. Dal 1985, Jean-Paul Grappe insegna arte culinaria all'Istituto del turismo e Scuola alberghiera del Québec.



ESPERIMENTI SUL MOVIMENTO DELLA MACCHINA DA PRESA :
DA VENEZIA 1896 A VENEZIA 2003/DAI LUMIÈRE A STERBAK

John W. Locke

La macchina da presa in movimento è un espediente vecchio quasi quanto il cinematografo. Nell'autunno del 1896 l'operatore Alexandre Promio, inviato dei Lumière, riprende Venezia da una gondola in movimento. I due film sono *Panorama de la place Saint Marc pris d'un bateau* e *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*.¹ In questi film la macchina da presa non si inclina né ruota sul treppiedi producendo quello che oggi si direbbe una panoramica ma l'insieme macchina da presa/treppiedi si muove solidale al più vasto dispositivo su cui si trova, la gondola. Altri sistemi di supporto, in questi primi tempi, sono stati il treno e almeno un elefante.

Ora, a più di cento anni di distanza, Jana Sterbak ritorna a Venezia con una installazione imperniata su delle immagini in movimento. In materia d'arte, raramente storia e geografia hanno avuto un connubio così felice. L'opera di Sterbak riflette, articola e commenta, in una molteplicità di modi, la storia stilistica e estetica dell'immagine in movimento.

TECNOLOGIA

Le immagini in movimento di Sterbak combinano mezzi primitivi e tecnologia di punta. Il dispositivo che fa muovere la camera è un cane, nostro domestico amico da almeno 15 000 anni. Una mini camera è stata fissata sulla testa di un terrier Jack Russell e si è fatto ricorso a un congegno elettronico per facilitare la trasmissione radio dei segnali. Proprio come, all'inizio dell'era cinematografica, ci si era serviti di un elefante come piattaforma per una grossa cinecamera da 35 mm, così ora un piccolo cane di nome Stanley trasporta agevolmente un'apparec-

chiatura video. Per quanto mi risulta, questa è la prima volta che viene usata una camera su 'supporto canino' in cinema o in video, narrativo o sperimentale che sia.

Come mai c'è voluto così tanto? La ragione, in parte, va ricercata nella tecnologia. Le dimensioni delle camere video non hanno fatto che ridursi in questi anni e oggi sono diventate davvero minuscole. Già anni fa una piccola camera, cine o video, avrebbe potuto essere applicata sulla testa di un San Bernardo ma le immagini si sarebbero probabilmente limitate a quelle di un mondo visto da un cane adulto che sta cercando di liberarsi di un grosso ingombro che gli sta sulla testa. La combinazione tra una camera superleggera e un giovane cane, un cucciolo la cui percezione della normalità si sta ancora formando, ha prodotto un *video-cane*. Una minicamera sulla testa non è più strana di un collare o di un guinzaglio per un canide addomesticato, cosicché si assiste alla fusione del tecnologico e dell'organico, con il cane che funge da dispositivo di ripresa cinematografica.

La tecnologia è assai complessa e va ben oltre la mini camera. Il colpo di genio consiste nel trovare il set di componenti base, nel modificarli e nel farli funzionare allo stesso tempo. Denis Labelle è lo specialista che ha reso tecnicamente possibili queste immagini. Dietro ognuna delle innovazioni della camera mobile c'è uno specialista o un'équipe di tecnici. Sappiamo che per il congegno che faceva muovere la macchina da presa in *La Région centrale* di Michael Snow, questa persona era Pierre Abbeoos e che per la Steadicam era Garrett Brown : di ambedue parleremo in seguito. Così ora sappiamo che per l'installazione di Jana Sterbak a Venezia 2003, questa persona è Denis Labelle. Del successo di questo sistema innovativo testimoniano le immagini stesse.

CONTROLLO

La seconda ragione del perché è soltanto alla fine del primo secolo del cinema che siamo arrivati al *video-cane* sta forse nella nozione di controllo. Oggi, l'uso di un supporto meccanico o di un grosso animale come piattaforma per la camera, comporta il fatto che il produttore

dell'immagine mantiene il pieno controllo, entro i limiti fisici della macchina o della mobilità e dell'addestramento dell'animale. Il produttore dell'immagine inquadra l'immagine e manovra la camera.

Per usare una camera su un cane, l'artista deve rassegnarsi a abbandonare l'illusione di avere il controllo assoluto sul medium, proprio come Alexandre Promio aveva rinunciato al controllo della familiare immagine statica, sebbene fosse preoccupato al momento di far sviluppare in laboratorio i negativi delle sue riprese dalla gondola.² Un cane guarderà dove vuole e se senza guinzaglio, se ne andrà in giro dove gli pare. Anche un cane « divo di Hollywood » può controllare l'attenzione per un periodo di tempo limitato e è solo grazie al montaggio finale che si potrà creare l'illusione desiderata. Tuttavia, un cucciolo di terrier Jack Russell arriva a dare l'impressione di essere indipendente dal controllo esterno e dalle direttive dell'addestramento, così da produrre un puro atto di movimento automatico. Le immagini raccolte con un terrier Jack Russell non hanno certo un livello di casualità alla John Cage ma somigliano piuttosto a ciò che si otterrebbe con un gruppo di improvvisazione jazz. L'artista o leader del gruppo ha un'idea generale di quello che dovrà accadere ma, una volta iniziato, ogni momento è determinato da ciò che precede ed è un'attesa relativa alla direzione del movimento.

Ovviamente, una volta le immagini raccolte, Jana Sterbak torna a avere il controllo totale. Tra queste immagini quali saranno utilizzate? Quali decolorate? Ci saranno dei tagli o tutto il girato verrà usato come una presa continua? Quali immagini saranno mostrate in serie di fotogrammi? Che rapporto cronologico c'è tra le immagini sui differenti schermi? Quanti schermi? Che proporzioni? E il suono? Qual è il concetto dell'installazione? Sterbak ha il controllo dell'installazione ma la camera l'ha mossa Stanley.

RIPRESA SOGGETTIVA

Un modo di interpretare queste immagini potrebbe essere di considerarle come il punto di vista del cane così come, in tutta la storia del cinema, la ripresa è stata interpretata come il punto di vista del soggetto.

Benché un tale atteggiamento abbia il vantaggio di offrire una facile soluzione al nostro rapporto con questo set di immagini uniche e assolutamente inedite, io credo che non sia questa la strada giusta. E' interessante notare che, all'inizio della sua carriera nel 1987 il regista Tim Burton, allora giovane designer in animazione, aveva inserito segmenti di riprese dal punto di vista di un cane in un episodio della serie televisiva di animazione *Amazing Stories*.³

Questo della ripresa soggettiva o del punto di vista soggettivo è stato uno dei tanti concetti interpretativi confusi e errati in campo cinematografico. Era sembrato naturale chiedersi se un film o un video potessero veramente essere considerati una replica della visione umana. Tale questione ha condotto numerosi registi a produrre sequenze o addirittura interi film decisamente pensati come risposte a questo interrogativo. La « ripresa soggettiva » si è affermata come un termine descrittivo corrente in cinema e video a dispetto del fatto che, malgrado la sua quasi universale accettazione, abbia poco senso.

Per ribattere alla tesi dell'esistenza di una ripresa cinematografica decisamente soggettiva bastano alcuni minuti, basta pensare alla nostra visione e alla coscienza che abbiamo della nostra visione : entro il nostro campo visivo può accadere che l'attenzione si sposti; possiamo sognare a occhi aperti e dimenticare completamente ciò che stiamo vedendo; le palpebre sbattono; generalmente, piuttosto che star fisso, il nostro campo visivo cambia a intervalli di pochi secondi; non abbiamo, se non raramente, la sensazione equivalente a quella del movimento dei bordi di un'inquadratura come avviene in una ripresa cinematografica. Tale elenco potrebbe continuare ma è chiaro che le macchine da presa non vedono come esseri umani. I nostri occhi che obiettivi hanno, di quanti millimetri? E qual è la loro « apertura di diaframma »? A questa discussione va aggiunto un ulteriore elemento, quello che concerne le caratteristiche percettive dei cani. I cani non percepiscono visivamente come noi e per ottenere la pienezza dell'immagine si affidano a altri sensi. L'effettivo punto di vista di Stanley non è dunque per nulla identico alle immagini catturate dalla sua camera.

Anche se i tentativi di ripresa soggettiva si sono forse basati su un'insufficiente comprensione della complessità del rapporto visione/mente, tuttavia hanno prodotto opere affascinanti. Consideriamo le riprese soggettive, dal punto di vista di Gary Cooper sdraiato su un letto di un ospedale da campo, in *A Farewell to Arms* (Frank Borzage, 1932) o il punto di vista capovolto di Ingrid Bergman nel momento in cui si sveglia e, dal letto, vede Cary Grant in *Notorious* di Alfred Hitchcock (1946).⁴

Questi e altri esempi sono interessanti ma il vero esperimento di ripresa narrativa soggettiva è stato *Lady in the Lake* (1946). Questo film, diretto da Robert Montgomery che ne è anche il protagonista principale, era stato concepito e interamente girato secondo il principio della ripresa soggettiva, ad esclusione di una breve introduzione dello stesso Montgomery. Risultato : un affascinante pasticcio. Altri esperimenti hanno avuto più successo. Stan Brakhage, nei suoi film, ha affrontato il concetto della visione a occhi chiusi, e la sua opera ricorda in effetti certe sperimentazioni sulla percezione visiva.

In un'opera di fiction, una voce fuori campo può manifestare il pensiero del titolare del punto di vista e questo rafforza l'opinione in favore di chi crede possibile girare dal punto di vista del soggetto. Malgrado ciò la diversità, a livello visivo, tra l'immagine dal punto di vista della camera e quella dal punto di vista di una persona, rimane una barriera insormontabile alla realizzazione, in un film o un video, di una sequenza girata da un punto di vista autenticamente soggettivo. L'esistenza di una ripresa soggettiva in un film o un video è un mito.

Anche se le immagini prodotte dal *video-cane* di Jana Sterbak non sono immagini dal punto di vista soggettivo, nel senso discusso nella storia del cinema, possono tuttavia essere considerate una testimonianza dell'attenzione visiva di Stanley. L'immagine segue fedelmente ogni movimento della testa del cane. Non sappiamo cosa stia pensando, e nemmeno sappiamo se pensare è il termine giusto, ma si vede dove sta guardando e si nota la rapidità dei suoi mutamenti di attenzione. Le opere complesse si prestano sempre a una molteplicità di approcci e una parte dell'esperienza di quest'opera è che ci fa pensare per un po'

all'attenzione visiva del *video-cane*. Pare che abbiamo interesse a vedere il mondo da un altro punto di vista particolare. La camera sulla testa di Stanley ci offre questo punto di vista particolare situato a trentacinque centimetri da terra, in un modo diretto. Non c'è bisogno di interpretarlo con una confusa teoria su cinema o immagini elettroniche e punto di vista soggettivo.

LO STILE DEL MOVIMENTO DI MACCHINA

Quando uno spettatore diventa esigente in fatto di cinema o video come forme d'arte, comincia col pensare al montaggio. La letteratura sul montaggio secondo varie prospettive tecniche, teoretiche e critiche, è vastissima. Il mondo dell'arte è familiare con Eisenstein e Brakhage, noti come rappresentanti importanti della teoria del montaggio nel cinema. Quella del montaggio è una teoria stilistica significativa ma ce n'è un'altra nella storia del cinema che ha ricevuto minore attenzione: quella del movimento della macchina.

André Bazin, nel suo fondamentale saggio « L'evoluzione del linguaggio del cinema », vede in Georges Méliès uno dei precursori del ruolo del montaggio che ha utilizzato effetti resi possibili dalle tecniche di montaggio, mentre definisce i fratelli Lumière quali adepti delle lunghe prese continue.⁵ La ricerca costante della giusta posizione della macchina per le lunghe riprese dei Lumière, ha condotto naturalmente a collocarla su veicoli in movimento, come si è visto negli esempi dei due film di Venezia dalla gondola. Fin dagli esordi del cinema lo studio del movimento della macchina si è sviluppato contemporaneamente a quello del montaggio.

Sergei Eisenstein è probabilmente il regista e teorico del montaggio più conosciuto. Il suo primo film, *Sciopero* (1924) e *L'incrociatore Potemkin* (1925) praticamente vengono sempre studiati come film di montaggio. Tuttavia *Sciopero* contiene anche riprese notevolmente innovative dal punto di vista del movimento della macchina, realizzate grazie a un sistema industriale di sollevamento aereo e di trasporto di grossi carichi in una fabbrica, e la classica sequenza della « scalinata di Odessa »

nell'*Incrociatore Potemkin*, rimanda sia a tecniche di movimento della macchina che al montaggio. Che Eisenstein sia generalmente definito come regista di montaggio ha fatto sì che il pubblico trascurasse le sue tecniche di ripresa. E invece, quest'artista costruttivista, appartiene a ambedue le tradizioni stilistiche, del montaggio e della ripresa in movimento.

Nel corso dello stesso anno in cui Eisenstein girava il suo primo film, il pittore cubista Fernand Léger realizzava il suo primo e unico film *Ballet mécanique* (1924). Si tratta di un esempio davvero precoce di un artista visivo alle prese con un'opera sperimentale che utilizza immagini in movimento. Il film è composto di immagini che frammentano la realtà, proprio come ci si aspetterebbe in un'opera cubista. Tuttavia questo film offre anche un esempio dell'attrazione esercitata dalla macchina da presa mobile su un artista, come è dimostrato da una sequenza che contiene immagini girate da una macchina posta su uno scivolo curvo in un parco giochi. Curiosamente, l'impiego di uno scivolo in un parco giochi come mezzo per ottenere riprese in movimento lo si ritrova nella parte finale di *The Lady from Shanghai* (1948) di Orson Welles.⁶

Man Ray è stato un altro artista visivo autore di un notevole film sperimentale a cui Robert Mallet-Stevens aveva collaborato come architetto e scenografo.⁷ Nel 1923, mentre stava creando la notevole scenografia del film di Marcel L'Herbier *L'Inhumaine*, Mallet-Stevens progettava anche una casa, Villa de Noailles a Hyères. E' in questa abitazione modernista, costruita per la coppia di mecenati Charles e Marie-Laure de Noailles, che Man Ray avrebbe girato nel 1928 *Les Mystères du Château du dé*. Questo film fa sicuramente parte di una tradizione cinematografica di opere stilisticamente caratterizzate dal movimento della macchina. Man Ray, conosciuto soprattutto per le sue prese fotografiche fisse, era giunto alla conclusione che il modo migliore di girare un film fosse di far muovere la macchina da presa. Un artista che aveva lavorato con immagini fisse di persone e oggetti, si trova a disporre di una tecnologia che gli permette di raccogliere immagini muovendosi nello spazio e giunge così a fare un film usando tutto il potenziale di tale tecnologia.

Il modo comune di muovere una macchina da presa è di metterla su un dolly, piattaforma fornita di ruote su cui può anche essere installato un braccio mobile che sostiene la macchina da presa. Abitualmente i registi impiegano con successo il dolly ma i più innovativi hanno cercato alternative a quest'uso convenzionale. Nel film *Intolerance* del 1916, D.W. Griffith disponeva di una grossa struttura su ruote, una torre al cui interno era stato costruito un sistema mobile di discesa. La macchina da presa, calando dall'alto della torre, filmava l'avvicinamento verso un set babilonese. Un altro regista, noto per gli stravaganti movimenti della sua macchina da presa, è stato F.W. Murnau. In una ripresa del suo *Der Letzte Mann*, film del 1924, appare l'interno di un ascensore che sta scendendo nella hall dell'hotel e poi, in presa continua, il movimento prosegue all'interno della hall. Questa ripresa è stata ottenuta collocando la macchina su una bicicletta. Nello stesso film, Karl Freund che era capo operatore, si era fatto fissare con delle cinghie una macchina da presa sul petto e le batterie sulla schiena. Usando il proprio corpo come supporto mobile per la macchina da presa, aveva girato una sequenza destinata a produrre immagini che per gli spettatori avrebbero rappresentato il mondo visto da un ubriaco.

F.W. Murnau lasciò la Germania per Hollywood dove, nel 1927, girò *Sunrise* il suo primo film americano. Le sequenze con la macchina in movimento che ci mostrano un contadino mentre attraversa una palude per incontrare una donna che viene dalla città, fanno sì che *Sunrise* rimarrà nella storia del cinema come uno dei grandi film di questa tradizione. Ancora una volta, il mezzo che assicurava il movimento della macchina, non era il solito dolly. Era stato approntato un sistema che permetteva di fissare la macchina da presa a una rotaia sopraelevata sospesa al soffitto dello Studio. In questo modo era possibile seguire agevolmente l'attore che avanzava su un terreno accidentato e poi attraverso la vegetazione nella palude. Un sistema simile che consentiva di sospendere macchina e operatore su rotaie sopraelevate, fu usato negli anni Trenta per le sequenze di danza per cui Busby Berkeley aveva curato la coreografia. Berkeley utilizzava grosse gru e aveva anche trovato il modo di far

compiere alle macchine movimenti rotatori tra i corpi dei ballerini e addirittura di farle passare tra le loro gambe divaricate. Ma, come è stato il caso per gli altri registi che giravano seguendo questo stile, anche Berkeley ha dovuto inventare, in aggiunta alle gru e ai dolly, un mezzo speciale per il movimento della macchina. Certamente doveva esser fiero del suo sistema di movimento su rotaia sopraelevata dal momento che, per promuovere i suoi film, aveva girato del materiale pubblicitario contenente immagini della piattaforma, dell'operatore, della macchina da presa e di se stesso. Si è trattato, in questo caso, di una inconsueta rivelazione della tecnologia degli anni Trenta, tecnologia che solitamente a Hollywood rimaneva invisibile.

Anche registi sperimentali hanno utilizzato supporti speciali che offrivano più possibilità rispetto al dolly o ai sistemi su rotaia. La camera a mano è stata l'alternativa più comunemente usata. Un regista come Stan Brakhage, associato a un cinema sperimentale caratterizzato da montaggio intenso e rapido, ricorre regolarmente alla camera a mano. Una camera a mano può muoversi lentamente o rapidamente ma quasi sempre si muove. Se osservate i bordi dell'inquadratura, vedrete che tremano anche quando l'operatore cerca di mantenere ferma la camera. Ogni film girato con la camera a mano è un film della categoria « macchina da presa in movimento » ma c'è chi sottolinea piuttosto la libertà di movimento resa possibile dalla maneggevolezza di una camera leggera. Spesso Brakhage ha parlato di questa facilità dicendo che era come se stesse ballando con una macchina da presa. La camera maneggiata disinvoltamente che riproduce i movimenti del cineasta è stata per decenni un elemento essenziale del cinema sperimentale. Stan Brakhage non è il solo a aver creato questo stile ma la sua opera è fonte di ispirazione per un gran numero di film sperimentali in cui è usata la camera a mano.

In una certa misura, l'apparenza di contemporaneità che un film sperimentale deve possedere, implica un ritmo rapido di montaggio e la camera a mano. Questo merito va riconosciuto a Brakhage : i suoi film sono diventati il modello. Il rimprovero per gli eccessi di questo stile di cinema sperimentale non va mosso a Brakhage ma piuttosto a cineasti

privi di originalità. Negli ultimi vent'anni anche certi settori della cultura pop, come i video musicali e i telefilm, hanno adottato questo stile.

Michael Snow è un altro regista sperimentale che ha inventato, contemporaneamente a Brakhage ma in modo completamente indipendente da lui, un altro stile di movimento della camera. *Wavelength*, film del 1967, è solitamente descritto come uno zoom-in di quarantacinque minuti su una parete di un loft.⁸ Si tratta davvero di una cattiva definizione poiché l'interesse del film sta nella discontinuità dello zoom, che inizia e poi si arresta, inattivo durante episodi narrativi e proiezioni di effetti cromatici.

Ma *Wavelength* può anche esser visto come un film della categoria del « movimento della macchina da presa » se, per movimento della macchina da presa, si intende, come è più giusto, il movimento dell'inquadratura. Sullo schermo infatti il movimento della macchina da presa si traduce in movimento del quadro. L'azione dello zoom, come il movimento della macchina da presa, fa muovere i bordi dell'inquadratura anche se ci sono però differenze significative nei cambiamenti di prospettiva ottenuti con il movimento della macchina da presa rispetto a quelli ottenuti con lo zoom.

Michael Snow è anche l'autore di un « metafilm » sul movimento della camera, *Presents* del 1980-1981, che può esser considerato in parte come un commento a questo modo di girare. Nel film la camera si muove ma, nella prima parte, l'intento è una consapevole e assai divertente analisi del movimento della camera. In *Presents* l'intero set si muove di fronte a una camera fissa dando, per un attimo, l'impressione che sia invece la cinecamera a muoversi. In seguito è la camera che si muove, attaccando e distruggendo il set. C'è forse un altro regista sperimentale che abbia affrontato la teoria filmica in modo così divertente?

Gli esempi che abbiamo considerato ci permettono di concludere che Snow appartiene alla tradizione del « movimento della macchina da presa ». Il regista ha anche sperimentato un modo originale di muovere la camera arrivando a ideare un nuovo congegno con il quale ha girato un intero film. Nel film *La Région centrale* (1971) è stato utilizzato un

dispositivo fatto costruire appositamente per queste riprese che ha consentito una mobilità praticamente assoluta alla camera ruotante su se stessa. Girato nell'estremo nord del Québec, questo film di tre ore è una sinfonia prodotta dal movimento continuo di una camera che giorno e notte ruota e s'inclina, filmando un panorama desolato, senza traccia di presenza umana. Allora ho avuto la sensazione che si trattasse di un film giusto e importante, come mai ne avevo visti prima.⁹ Un film di puro movimento della camera che ancora oggi, a trent'anni di distanza, appare un'opera radicale.

Conoscere strumenti e dispositivi che permettono di muovere la macchina da presa è essenziale per la comprensione di questo stile. Il dispositivo che ha dominato l'ultimo quarto del ventesimo secolo è stato la Steadicam che si è imposta tra tutta una serie di congegni destinati a far muovere una macchina da presa su terreni accidentati producendo immagini stabili allo schermo. Un esperto operatore, con indosso un'attrezzatura molto sofisticata consistente in un braccio a cui è fissata in perfetto equilibrio una macchina da presa, può correre o anche salire le scale e riuscire, malgrado ciò, a catturare delle immagini che non appariranno per niente mosse.

Si tratta davvero di un meraviglioso, notevole strumento, oggi di uso comune. Quando la Steadicam è stata introdotta nel 1976, ci furono riprese in film come *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976) che sembravano impossibili da girare. I sorprendenti effetti resi possibili dall'impiego della Steadicam hanno continuato a eccitarci per anni. Purtroppo oggi le riprese con la Steadicam sono diventate routine e appaiono ormai insignificanti quanto il movimento di un dolly in un originale televisivo.

LA VISIONE DI JANA STERBAK

L'installazione per Venezia 2003 è costituita da un ricco insieme di elementi: una mini camera, un dispositivo per la trasmissione senza filo di immagini e suono, un *video-cane*, suoni naturali in presa diretta, musica, schermi multipli e, infine, immagini in movimento come nessuno spettatore ne ha mai viste. L'opera di Jana Sterbak si inserisce

oggi in una tradizione stilistica, cinematografica e video, contraddistinta dal movimento della camera. Storicamente è una tradizione che ha più di un secolo di vita e è costituita sia da opere convenzionali che sperimentali. La punta avanzata di questo stile ha sempre avuto artisti come Sterbak capaci di inventare nuovi modi di muovere la camera e nuovi modi di raccogliere immagini.

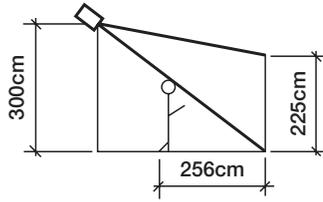
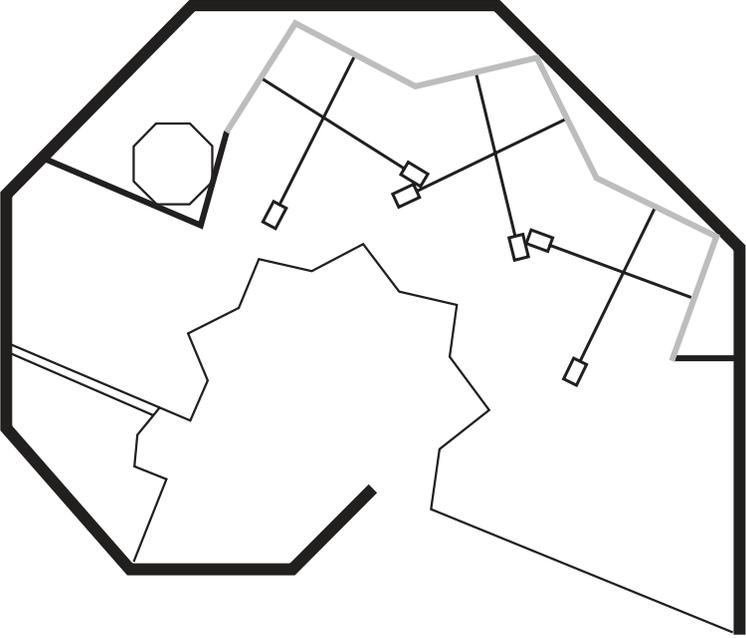
L'esempio della Steadicam ci permette di situare il contributo di Sterbak in modo illuminante. La generalizzazione dell'uso della Steadicam nelle riprese ha banalizzato i filmati. Può sempre accadere che uno di questi sia eccitante, ma l'effetto magico si è perso per sempre poiché quel mezzo è diventato un elemento scontato della storia del cinema. Per contrasto, pensiamo alle riprese del film di Snow *La Région centrale* che ci appaiono ancora maestose e singolarmente radicali. E' infinitamente più probabile che l'opera di Sterbak sia destinata, come quella di Snow, a conservare la sua forza piuttosto che divenire un luogo comune come un filmato girato con la Steadicam. Idee visive nuove per il movimento della camera sono rare e l'opera di Jana Sterbak è nuova e, allo stesso tempo, visivamente davvero irresistibile.

NOTE

- 1 Michel Agnola, André Gardies e Christian Straboni, « Le voyage en Lumière », *Le cinéma des Lumières*. CD-ROM. CAPA, Réunion des Musées nationaux, 1995
- 2 Ibid.
- 3 In questo episodio di *Amazing Stories* intitolato « Family Dog », c'è una ripresa d'animazione in una stanza ottenuta con un movimento di oltre 360 gradi della telecamera, al fine di rappresentare quello che vede il cane e il modo in cui lo vede. Il risultato è, ovviamente, una rappresentazione antropomorfa della visione del cane, come accade comunemente in questo genere di film di animazione dove gli animali sono costantemente e storicamente antropomorfizzati.
- 4 In ambedue i casi gli attori sono distesi e la macchina da presa è piazzata dove lo spettatore immagina abbiano la testa, in modo da ottenere proprio la prospettiva da cui guardano. Gary Cooper vede le immagini, ora stereotipate, associate alle pareti e ai soffitti degli ospedali che scorrono mentre viene trasportato su una barella e Ingrid Bergman, distesa sulla schiena, apre gli occhi e, dalla sua prospettiva, « vede » un Cary Grant capovolto. Poi si sposta e la sua visione di Cary Grant si raddrizza.
- 5 André Bazin, *What Is Cinema ?* Vol. 1 (Berkeley: University of California Press, 1967), pp. 23–40. Si tratta della traduzione di parti di : André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? I-IV Ontologie et Langage* (Paris : Les Éditions du Cerf, 1958–1962).

- 6 Il film di Welles culmina con una sequenza in crescendo che combina i grotteschi elementi visivi di una festa di carnevale con particolari tecniche di ripresa che, in modo ambivalente, ripugnano allo spettatore ma allo stesso tempo permettono di far avanzare la storia verso la sua conclusione.
- 7 Jean-François Pinchon, a cura di, *Rob. Mallet-Stevens: Architecture, Furniture, Interior Design*. (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990). pp. 19–35, 104.
- 8 Uno zoom è una ripresa ottenuta con un obiettivo speciale che può essere impiegato in modo da avvicinare o allontanare in modo continuo ciò che si filma. Tale uso dell'obiettivo produce l'effetto di movimento della macchina da presa senza che questa venga veramente mossa. Tecnicamente uno zoom è un obiettivo con messa a fuoco variabile.
- 9 John W. Locke. « Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw, » *Artforum* XII, 3 (Novembre 1973) : 66–71. E John W. Locke. « Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw. » *Artforum* XII, 4 (Dicembre 1973) : 66–72.

JOHN W. LOCKE titolare, nel 1973, della prima cattedra in Fine Arts/Cinema all'Università Concordia di Montréal, ha tenuto seminari su tecnologia e stile, teoria e critica cinematografica, su Hitchcock e Welles. Come studente Locke è stato fra i primi a frequentare un corso di laurea in Cinema Studies alla New York University, passando al cinema dopo aver completato corsi avanzati in filosofia analitica con indirizzo in estetica e filosofia del linguaggio. Come ricercatore si è interessato al concetto di stile in cinema e in arte, al contesto culturale e alla produzione cinematografica del 1932, al contributo dato dall' Academy of Motion Picture Arts and Sciences allo sviluppo iniziale della tecnica del suono. Locke ha scritto su cinema sperimentale e critica cinematografica per riviste di cinema e d'arte in Canada e negli Stati Uniti. Tra questi contributi c'è un fondamentale saggio in due parti su *La Région centrale* di Michael Snow, pubblicato su *Artforum* negli anni 70. Tra i suoi recenti contributi in pubblicazioni didattiche, da ricordare alcuni dei soggetti, come sceneggiatura e tecnologia del cinema muto, oltre a un lavoro di approfondimento su *Autour de L'Argent*, un documentario sperimentale poco conosciuto realizzato da Jean Dreville nel 1928.



IL PADIGLIONE CANADESE

Proprietà del Musée des beaux-arts du Canada, il Padiglione canadese è stato concepito in occasione della Biennale del 1958 dall'architetto italiano Enrico Peressutti (1908-1976), membro fondatore dello studio milanese BBPR. Situato nei giardini del Castello, tra i padiglioni tedesco e britannico, questo edificio di mattoni rossi, legno, vetro e acciaio si integra in modo armonioso con l'ambiente naturale, ed è facile smontarlo qualora vada ricollocato in un altro punto del sito. Grazie alla sua elevazione modesta e forma a conchiglia (ispirata al principio della spirale di Archimede, altro frutto di osservazione della natura, come pure alla suite di Fibonacci alla quale può rifarsi il particolare concetto architettonico), e grazie anche alla presenza di un albero internamente al perimetro, ad un sapiente impiego del vetro e all'abbondanza di luce naturale, questa singolare costruzione rispetta, sotto ogni punto di vista, la particolarità del luogo ove è eretta.

Considerato un successo in termini di progettazione (è costato appena 25.000 dollari), il « wigwam », come ancora viene qualche volta chiamato, oltre a proporre una immagine stereotipica del Canada – terra di Indiani valorosi e scorridori dei boschi che vivono in simbiosi con la natura – si rivela in effetti uno spazio non facile da gestire. La struttura poligonale dalle grandi superfici in vetro che permettono una forte penetrazione luminosa, il soffitto sfaccettato, la stretta galleria semicircolare, l'inclusione di un albero ed un atrio a vetri, costituiscono altrettanti ostacoli ad un'adeguata presentazione di arte contemporanea.

Tuttavia, Jana Sterbak, risoluta a lavorare con questi vari aspetti architettonici (all'esterno come all'interno), invece di cancellare la fisionomia del padiglione tipo « capanna nel bosco », ne sottolinea il carattere con interventi esterni minori. Per quanto riguarda la collocazione dell'installazione che bene si riconcilia con lo spazio a curve dell'area espositiva, l'artista ha voluto appositamente distribuire i cinque schermi video dell'opera in modo da tener conto della configurazione difficile, ma regolare, dell'atrio che li fronteggia. Con questa valorizzazione attenta e misurata, il Padiglione canadese ritrova una sua integrità che spesso, negli anni passati, gli era stata negata.

BIOBIBLIOGRAPHIE
BIOBIBLIOGRAPHY
BIO-BIBLIOGRAFIA

Jana Sterbak

Née à Prague, en 1955.

Vit et travaille à Montréal et à Barcelone.

Born in Prague, in 1955.

Lives and works in Montréal and Barcelona.

Nata a Praga nel 1955.

Vive e lavora a Montréal e a Barcellona.

* *Publication en rapport avec l'exposition*
Publication in connection with the exhibition
Pubblicazione relativa all'esposizione

EXPOSITIONS

EXHIBITIONS

ESPOSIZIONI

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

SOLO EXHIBITIONS

PERSONALI

2003

*From Here To There, La Biennale di Venezia : 50. Esposizione Internazionale d'Arte, Sogni e Conflitti – La dittatura dello spettatore = 50th International Art Exhibition, Dreams & Conflicts – The Viewer's Dictatorship, Venice/Venice.**

2002

*Jana Sterbak, Malmö Konsthall, Malmö; (sous le titre/under the title *Jana Sterbak: "I Can Hear You Think"*), Haus der Kunst, Munich.**

Jana Sterbak, Galerie Barbara Gross, Munich.

*Jana Sterbak: Photopractice, Art Gallery of Sudbury, Sudbury.**

*La Lune à l'école et planétarium, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Chapelle des Petits-Augustins, Paris. — Dans le cadre de/as part of *Bohemia Magica, une saison tchèque en France.***

2001

Jana Sterbak : Dissolution, Galerie Erna Hécey, Luxembourg.

*Jana Sterbak: "What would happen if . . .", Galeria Toni Tàpies, Edicions T, Barcelone/Barcelona.**

2000

Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques (CIRVA), Marseille. — Résidence/residence.

Dirèccions, Centro Cultural de la Fundació « la Caixa » de Lleida, Lérida/Lleida.

Jana Sterbak, Galerie Erna Hécey, Luxembourg.

Jana Sterbak, Galerie Barbara Gross, Munich.

Jana Sterbak: Oasis (part II), The Fabric Workshop and Museum, Philadelphie/Philadelphia.

*Jana Sterbak. Penser tout haut = Jana Sterbak. Thinking Out Loud, Ambassade du Canada/Canadian Embassy, Beijing; The Loft, Beijing; Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, Montréal (avec/with Nancy Spero); Galerie L'Œuvre de l'autre, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi; (sous le titre/under the title *Pensare ad alta voce/Penser tout haut/Thinking Out Loud*), Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università di Roma « La Sapienza », Rome/Roma; L'École, Saint-Jean-Port-Joli.**

1999

Jana Sterbak: Early Work (part I), The Fabric Workshop and Museum, Philadelphie/Philadelphia.

1998

Galeria Toni Tàpies, Edicions T, Barcelone/Barcelona.

*Jana Sterbak, Museum of Contemporary Art, Chicago.**

Jana Sterbak, Galerie René Blouin, Montréal.

1997

*Jana Sterbak: Metamorphosis, David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence.**

1996

Jana Sterbak: New Photoworks, Donald Young Gallery, Seattle.

Jana Sterbak [Trichotilomania III], Galerie René Blouin, Montréal.

1995

Jana Sterbak, Angles Gallery, Santa Monica.
— Avec/with Geneviève Cadieux.

Jana Sterbak [Cage for Sound], Donald Young Gallery, Seattle.

Jana Sterbak : Velleitas, Musée d'Art moderne de Saint-Étienne, Saint-Étienne; Fundació Antoni Tàpies, Barcelone/Barcelona; Serpentine Gallery, Londres/London (version abrégée/abridged version).*

1994

Jana Sterbak : Déclaration, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes.*

Jana Sterbak : Déclaration (série Projet/Project Series, 11), Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.*

1993

I Want You to Feel the Way I Do, Fundació « la Caixa », Barcelone/Barcelona.*

Jana Sterbak, Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek.*

Jana Sterbak [Rétrécissement de Lénine], Galerie René Blouin, Montréal.

1992

Jana Sterbak, Galerie Crousel-Robelin BAMA, Paris.

Jana Sterbak (série Projects/Projects Series, 33), Museum of Modern Art, New York.*

1991

Jana Sterbak : Corps à corps = States of Being, Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa; MIT List Visual Arts Center, Cambridge; Contemporary Art Center, Cincinnati; Nickle Arts Museum, Calgary; Museum of Contemporary Art, San Diego.*

Jana Sterbak : Sisyphe, II, Galerie René Blouin, Montréal.

1990

Jana Sterbak, The New Museum of Contemporary Art, New York.*

Jana Sterbak, Donald Young Gallery, Chicago.

1989

The Western Front, Vancouver.

Jana Sterbak, Mackenzie Art Gallery, Regina.*

Jana Sterbak, Galerie René Blouin, Montréal.

1988

Jana Sterbak, The Power Plant, Contemporary Art at Harbourfront, Toronto.*

1987

Jana Sterbak, The Ydessa Gallery, Toronto.

Jana Sterbak, Galerie René Blouin, Montréal.

1986

Jana Sterbak/Krzysztof Wodiczko, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, New York; Nexus Gallery of Contemporary Art, Atlanta.*

1985

Ida Applebroog/Jana Sterbak, Glendon Gallery, Glendon College, Toronto.*

Jana Sterbak, The Ydessa Gallery, Toronto.

1982

Golem: Objects as Sensations, Mercer Union, Toronto.

1981

Jana Sterbak: How Things Stand Up, Main Exit, Vancouver.

1980

Travaux récents, Galerie Optica, Montréal.

Yana Sterbak: Small Works, YYZ Gallery, Toronto.

1978

[*Drawings*], Pumps Art, Vancouver.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES
incluant la participation de l'artiste à des festivals

MAIN GROUP EXHIBITIONS
including festivals

PRINCIPALI ESPOSIZIONI COLLETTIVE
inclusi i festival

2003

La Biennale di Venezia : 50. Esposizione Internazionale d'Arte, Sogni e Conflitti – La dittatura dello spettatore = 50th International Art Exhibition, Dreams & Conflicts – The Viewer's Dictatorship, Venise/Venice.*

Banquete: Metabolism and Communication, Palau de la Virreina, Barcelone/Barcelona; ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, Karlsruhe; Centro Cultural Conde Dunque, Madrid. – Le travail de Jana Sterbak n'a pas été présenté au Palau de la Virreina/The work of Jana Sterbak was not presented at the Palau de la Virreina.

2002

Art Walks = L'art en marche, Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada/Library of the National Gallery of Canada, Ottawa.*

D'après Le Dépeupleur = After The Lost Ones, Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, Montréal.*

Hommage à Yves Gaucher (1934-2000), Galerie d'art Leonard et Bina Ellen/Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia/Concordia University, Montréal.

La Vie en temps réel = Life in Real Time (volet/part 2 : mode ralenti = slow motion), Marché Bonsecours, Montréal. — Organisée par la/organized by L'Espace Vox.

Parole de peau, Musée de la civilisation, Québec.

Photographier, Hôtel de Caumont, Avignon. — Organisée par la/organized by the Fondation Yvon Lambert.

Review, Galerie Erna Hécey, Luxembourg.

Sesquicentennial Exhibition, Mills College Art Museum, Oakland.

2001

Donald Young Gallery, Chicago.

19^e Festival International du Film sur l'Art/ 19th International Festival of Film on Art, 2001, Montréal.*

Artcité, Musée d'art contemporain de Montréal et autres lieux/and other sites, Montréal.*

Paradis insaisissables. Le Prix du millénaire = Elusive Paradise. The Millennium Prize, Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa.*

Untragbar. Mode als Skulptur, Museum für Angewandte Kunst An der Rechtschule, Cologne.*

2000

Au-delà de la mode/The Fashion Statement, Galerie Art mûr, Montréal.

Collecting Ideas: Works from the Polly and Mark Addison Collection, Denver Art Museum, Denver.

Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunstverein München, Munich et/and Galerie im Taxipalais, Innsbruck; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden (version modifiée/modified version)*

Fissions singulières = Singular fission, The Diefenbunker, Musée canadien de la Guerre froide/Canada's Cold War Museum, Ottawa. — Organisée par/organized by Axe Néo-7.*

Five Artists From the Gallery, Galerie Erna Hécey, Luxembourg.

Ici on peut toucher, Galerie du Tnb et/and Galeries du cloître de l'École régionale des beaux-arts de Rennes, Rennes. — En collaboration avec le/in collaboration with the FRAC Bretagne.

Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño, Salas de la Diputación de Huesca, Huesca; Museo Pablo Serrano, Saragossa/Saragossa.

Magnetic North, Walker Art Center, Minneapolis; Plug In, Winnipeg; Harvard Film Archive, Cambridge, et autres lieux/ and other venues.*

MENNESKET – Et halvt århundrede set gennem kroppen = MAN – Body in Art from 1950 to 2000, Kulturbro Biennial, Arken Museum of Modern Art, Copenhagen/Copenhagen.*

Muscle – Power of the View, Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder.

“The Egg Dream Museum”, Expo 2000, Pavillon de la nutrition/Nutrition Pavilion, Hanovre/Hanover.

1999

As Above, So Below: The Body at Work, The Fabric Workshop and Museum, Philadelphie/Philadelphia.

Denúncies. Christian Boltanski, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, Jana Sterbake, Galería Palma Dotze, Vilafranca del Penedès.

Dobles vides = Double lives = Dobles vidas, Institut de Cultura de Barcelona; Museo de Geología, Museo de la Música, Barcelone/Barcelona.*

El cos, la llengua, les paraules, la pell : Artistes contemporanis del Québec, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone/Barcelona; (sous le titre/ under the title *Espaces intérieurs : Le corps, la langue, les mots, la peau*), Passage de Retz, Paris. — Organisée par le/organized by the Musée du Québec et présentée dans le cadre du/and presented as part of Printemps du Québec en France.*

Redefining the Still Life: Selections from the Permanent Collection = La nature morte : nouveau regard : œuvres tirées de la collection permanente, Galerie d'art Leonard et Bina Ellen/ Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia/Concordia University, Montréal.*

Rosso vivo. Mutazione, Trasfigurazione e sangue nell'Arte Contemporanea, PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan.*

Skin-Deep: Surface and Appearance in Contemporary Art, The Israel Museum, Jérusalem/Jerusalem.*

TRANS-GLOBE, Galerie Mânes, Prague.

Un certain art de vivre, une exposition d'œuvres de la collection du FRAC Languedoc-Roussillon, ATA Centre d'art contemporain, Sofia; [Galerie municipale/Municipal Gallery], Varna; [Centre culturel/Cultural Centre], Plovdiv; Muzeul Banatului, Timisoara.*

Visions of the Body: Fashion or Invisible Corset, The National Museum of Modern Art, Kyoto; The Museum of Contemporary Art, Tokyo.*

1998

100 Years of Sculpture: From the Pedestal to the Pixel, Walker Art Center, Minneapolis.

Addressing the Century, Hayward Gallery, Londres/London; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.

Colección. Últimos años, Museu d'art contemporani, Barcelone/Barcelona.

Crossings = Traversées, Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa.*

Desde el cuerpo. Alegorías de lo femenino, Museo de Bellas Artes, Caracas.*

Disidentico: maschile femminile e oltre, Palazzo Branciforte, Palerme.*

Installations : œuvres de la collection permanente = Installations: selected works from the permanent collection, Musée des beaux-arts du Canada/ National Gallery of Canada, Ottawa.*

Œuvres récentes, Galerie Chantal Crousel, Paris.

Spectacular Optical, Thread Waxing Space, New York; Museum of Contemporary Art, Joan Lehman Building, North Miami; CU Arts Galleries, University of Colorado at Boulder, Boulder.*

The Secret Life of Clothes, Mitsubishijisho Artium/The Nishinippon, Fukuoka.*

1997

5th International Istanbul Biennial = 5. Uluslararası Istanbul Bienali, Istanbul.*

Art/Fashion, Guggenheim Museum SoHo, New York.*

Art on the Edge of Fashion, Arizona State University (ASU) Art Museum, Nelson Fine Arts Center, Tempe; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills.*

Five Years of Collecting: A Selection of New Acquisitions = Cinq ans de collectionnement : une sélection de nouvelles acquisitions, Galerie d'art Leonard et Bina Ellen/Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia/Concordia University, Montréal.

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.*

Introversiones : Aspectos de la Colección, Museu d'art contemporani, Barcelone/Barcelona.

Le Songe de Constantin, Villa de Noailles, Hyères.

Love Hotel, The National Gallery of Australia, Canberra; Plimsoll Gallery, University of Tasmania, Hobart; Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne; Brisbane City Gallery, Brisbane; Auckland Art Gallery, Auckland; The John Curtin Gallery, Curtin University of Technology, Perth.*

Objectif corps = Body in the Lens, Musée des beaux-arts de Montréal/The Montreal Museum of Fine Arts, Montréal.

The Quiet in The Land: Everyday Life, Contemporary Art and The Shakers, Institute of Contemporary Art, Portland.*

Trash quando i rifiuti diventano arte, Palazzo delle Albere, Trente.

1996

Collection/Parcours (Geneviève Cadieux, Annette Messager, Jana Sterbak), Musée départemental de Rochechouart, Rochechouart.

Corps étrangers = Odd Bodies, Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa; Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary; Oakville Galleries, Oakville.*

Embedded Metaphor, Western Art Gallery, Western Washington University, Bellingham; The John and Mable Ringling Museum of Art, Florida State University,

Sarasota, et autres lieux/and other venues. — Organisée par/organized by Independent Curators Incorporated.*

Fondo para una Colección II, Museu d'art contemporani, Barcelone/Barcelona.

Il tempo e la moda = Time and Fashion, Biennale di Firenze, Florence.*

L'Art au corps, MAC – galeries contemporaines des musées de Marseille, Marseille.*

L'Écart : Degottex, Betty Goodwin, Rebecca Horn, Sarkis, Jana Sterbak, Sarah Stevenson, Centre d'Art Contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel.*

L'Œil du collectionneur = The Eye of the Collector, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.*

Mässig und gefräßig, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne/Vienna.*

NowHere, Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek.*

1995

Angles Gallery, Santa Monica.

Beyond the Borders, Kwangju Biennale, Séoul/Seoul.*

Bildende Künstler im TAT, Phase 1, Theater Am Turm, Francfort. — Dans le cadre du Festival de performances/as part of the Festival of Performances.

Chocolate!, The Swiss Institute, New York.

Colisiones-Collisions, Arteleku, San Sebastian.

Dons = Gifts 1989-1994, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.*

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, 1980-1994, Setagaya Art Museum, Tokyo; The National Museum of Modern Art, Kyoto; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo.*

Fémininmasculin, le sexe de l'art, Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.*

Geneviève Cadieux, Catherine Everett, Betty Goodwin, Susan Rothenberg, Jana Sterbak, Galerie René Blouin, Montréal.

*Immagini in Prospettiva, Scuola Elementare; Cinema Verdi, Serre di Rapolano.**

Knokke Video Festival, Knokke.

*Muse é, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris; (sous le titre/under the title Die Museé), Thaddaeus Ropac Gallery, Salzburg/Salzburg.**

*PerForms: Janine Antoni, Charles Ray, Jana Sterbak, Institute of Contemporary Art, Philadelphia/Philadelphia.**

Piccola Scultura, Padova Biennale, Padoue/Padua.

Premiers dons = First Gifts 1964-1965, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

*Rites of Passage: Art for the End of the Century, Tate Gallery, Londres/London.**

Traces de la danse, Musée d'art de Joliette, Joliette.

1994

The Montclair Art Museum, Montclair.

Walker Art Center, Minneapolis.

Corpus I & II, Gairloch and Centennial Galleries, Oakville.

*Heart of Darkness, Kröller Müller Museum, Otterlo.**

*Hors limites: L'art et la vie, 1952-1994, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.**

*Inside the Visible: Begin the Beguine in Flanders, Begijnhof Sint-Elizabeth, Courtrai/Kortrijk (organisée par la/organized by the Kanaal Art Foundation); (exposition « augmentée », organisée par l'Institute of Contemporary Art de Boston, et ayant circulé sous le titre *Inside the Visible*/extended exhibition organized by the ICA Boston and circulated under the title *Inside the Visible*), ICA, Boston; The National Museum of Women in the Arts, Washington; Whitechapel Art Gallery, Londres/London; Art Gallery of Western Australia, Perth.**

... ou les oiseaux selon Schopenhauer, Musée des Beaux-Arts d'Agen, Agen.

[Scénographie-danse en collaboration avec/ scenography-dance in collaboration with Javier Pérez], O'Vertigo, Montréal.

Séduction: Jana Sterbak, Sarah Stevenson, Javier Pérez, Galerie René Blouin, Montréal.

Social Fabric, Beaver College Art Gallery, Glenside.

Summer Exhibition, Donald Young Gallery, Seattle.

Trans, Galerie Chantal Crousel, Paris.

1993

At the Edge of Chaos: New Images of the World, Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek.

*Canada, une nouvelle génération, FRAC des Pays de la Loire, Gétigné-Clisson; Musée des Beaux-Arts/FRAC Franche-Comté, Dole.**

Clothing as Metaphor, The Art Museum, Florida International University, Miami.

De la main à la tête, l'objet théorique, Centre d'art contemporain du domaine de Kerguéhennec, Locminé.

*Elective Affinities, Tate Gallery Liverpool, Liverpool.**

Fall from Fashion, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield.

... Just to Name a Few, Barbara Weiss Gallery, Berlin.

*Ordnung und Zerstörung, Lothringer Strasse 13, Munich.**

*Space of Time: Contemporary Art from the Americas, Americas Society Art Gallery, New York, 1993-1994; Center for the Fine Arts, Miami.**

*Über-Leben, Bonner Kunstverein, Bonn.**

1992

Marian Goodman Gallery, New York.

Ashley Bickerton, Chris Burden, Jean-Marc Bustamante, Sophie Calle, Tony Cragg, Gary

Hill, Cristina Iglesias, Jeff Koons, Sherrie Levine, Hirsch Perlman, Martin Puryear, Charles Ray, Susa Solano, Jana Sterbak, Rosemarie Trockel, Didier Vermeiren, Bill Viola, James Welling, Donald Young Gallery, Seattle.

Between the Sheets, P.P.O.W., New York.

Désordres : Nan Goldin, Mike Kelly, Kiki Smith, Jana Sterbak, Tunga (série générique, 1), Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris.*

Internationale Künstlerplakate Saarbrücken, Sarrebruck/Saarbrücken. — Organisé par la/organized by the Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarland Museum Saarbrücken et la/and the Stadtgalerie Saarbrücken.*

Power Play, The Betty Rymer Gallery, The School of the Art Institute of Chicago, Chicago.*

Third International Istanbul Biennale, Istanbul.*

Violence : pièges du regard = Violence: The Deadly Seduction, Société d'esthétique du Québec, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, Montréal. — Organisée à l'occasion du/organized on the occasion of the II^e Congrès mondial sur la violence et la coexistence humaine = IInd World Congress on Violence and Human Coexistence.*

1991

Donald Young Gallery, Chicago.

« *En hommage à un cadeau d'Eva Hesse à Sol LeWitt* » = "A tribute to Eva Hesse's gift to Sol LeWitt", Axe Néó-7, Hull.*

Intérieurs, Galerie Crousel-Robelin BAMA, Paris.

MVSEV, Centre culturel de La Miséricorde de Palma de Majorque, Palma de Majorque. — Installation de Ben Jakober offrant (en outre) aux visiteurs l'opportunité de voir plusieurs expositions filmées en continu qui se déroulaient simultanément dans des musées et espaces d'expositions d'art moderne et contemporain du circuit international. Parmi les institutions sélectionnées se trouvait le Musée des beaux-arts du Canada où était présentée l'exposition *Jana Sterbak : Corps à corps = States of Being*,/Installation by Ben Jakober

also offering visitors the opportunity to see a continuous filmed presentation of several other exhibitions held at the same time in various modern and contemporary art museums and spaces on the international circuit. The selected institutions included the National Gallery of Canada, which was hosting the exhibition *Jana Sterbak: Corps à corps = States of Being*.*

The Embodied Viewer, Glenbow Museum, Calgary.*

The Wealth of Nations, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varsovie/Warsaw; Inmschoot, Uitgevers, Gand/Gent.*

Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec.*

Un-Natural Traces: Contemporary Art from Canada, Barbican Art Gallery, Londres/London.*

Vanitas, Galerie Crousel-Robelin BAMA, Paris.

With this Ring. . ., Ikon Gallery, Birmingham.*

1990

Donald Young Gallery, Chicago.

Galerie René Blouin, Montréal.

Aperto' 90, XLIV Biennale di Venezia, Venise/Venice.*

Diagnosis, Art Gallery of York University, North York.*

Figuring the Body, Boston Museum of Fine Arts, Boston.

Goya à Beijing = Goya to Beijing, Centre international d'art contemporain (CIAC), Montréal; Vancouver Art Gallery, Vancouver. — Organisé par la Fondation Canada-Chine/organized by the Canada-China Foundation.

Media/Culture/Art, MacKenzie Art Gallery, Regina.*

TSWA Four Cities Project: New Works for Different Places, Derry, Glasgow, Newcastle, Plymouth.*

1989

Biennale canadienne d'art contemporain = Canadian Biennial of Contemporary Art, Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa.*

Dark Rooms, Artists Space, New York.*

1988

Enchantment/Disturbance, The Power Plant, Toronto.*

Group Material, Dia Art Foundation, New York.

Identity/Identities, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg.*

The Impossible Self, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg; Vancouver Art Gallery, Vancouver.*

1987

Subject/Object, 56 Bleecker Gallery Limited, New York.

1986

Œuvres Ex-Centrées, Galerie René Blouin, Montréal.

Postmarked New York, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge.*

Sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Songs of Experience = Chants d'expérience, Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa.*

1985

Anadromous, Michael Katz Gallery, New York.

1984

Canada/New York, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, New York.*

Canadian Paintings & Sculptures: Selected by David Rabinowich, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, New York.

Influencing Machines, YYZ, Toronto.*

1983

Small Works, Pomona University Gallery, Pomona; San Diego University Gallery, San Diego.

Unaffiliated Artists, International Exposure, Toronto.

1982

Four Artists, S. L. Simpson Gallery, Toronto.

Monumenta, YYZ, Toronto.

Photos by Artists, Galerie France Morin, Montréal.

Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Jana Sterbak : Menues manœuvres = Small Works, Musée d'art contemporain, Montréal; University Art Gallery, San Diego State University, San Diego; The Gallery, University Union, California State Polytechnic University, Pomona; University Gallery, State University of Arizona, Tempe; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup; Musée du Fjord, La Baie, et autres lieux/and other venues.*

1981

The New YYZ, Toronto.

1979

Livres d'artistes-femmes = Women's Bookworks, Galerie Powerhouse, Montréal.*

1978

5 Artists, Optica, Montréal.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

SELECTED BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

PROJETS D'ARTISTE

ARTIST PROJECTS

PROGETTI D'ARTISTA

1990

« Generic Man ». — Transition: discourse on architecture. — No. 31 (Summer 1990). — P. 3

« Meat couture ». — Harper's. — Vol. 281, no. 1683 (Aug. 1990). — P. 30

« Pasiphaë ». — C Magazine. — No. 25 (Mar. 1990). — Dans/in « Media/Culture/Art » (encart/insert). — P. [21]

1989

« Attitudes ». — Public. — No. 2 (1989). — P. 52-59

1987

« Advertisements by artists ». — Parallelogramme. — Vol. 12, no. 4 (Apr./May 1987). — Produit par/produced by Art Metropole, Toronto. — Également publié dans/also published in *Vanguard*, vol. 16, no. 3 (Summer 1987); *Canadian Art*, vol. 4, no. 2 (Summer 1987), p. 83; *C Magazine*, no. 15 (Fall 1987), p. 11; *Parachute*, n° 48 (sept./nov./Sept./Nov. 1987), p. 71; *Parkett*, no. 13, (1987), p. [172]. — P. 2

« Artist as combustible ». — File Magazine. — No. 27 (Spring 1987). — P. 108-109

1986

« Two 3-d multisensory projects: accompanying texts and drawings ». — Rubicon. — No. 7 (Summer 1986). — P. 109-124

1983

« Golem: objects as sensations ». — Impressions. — No. 30 (Winter/Spring 1983). — P. 44-45

1982

« Malevolent heart (gift) ». — Parachute. — N° 28 (sept./nov./Sept./Nov. 1982). — P. 29

ÉCRITS ET ENTRETIENS DE L'ARTISTE
WRITINGS AND INTERVIEWS
BY THE ARTIST
SCRITTI E INTERVISTE DELL'ARTISTA

1999

Guillen-Balmes, Ramon. — « Rencontre avec Jana Sterbak ». — Ramon Guillen-Balmes : les invités. — Entretien avec/

interview with Jana Sterbak. — Montréal : Centre d'exposition CIRCA, 1999. — N. p.

1991

« Jana Sterbak in conversation with Milena Kalinovska = Jana Sterbak, un entretien avec Milena Kalinovska ». — Jana Sterbak: states of being = corps à corps. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, 1991. — P. 46-53

1988

« [Sans titre/Untitled] ». — The impossible self. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1988. — P. 65-70

1986

« [Entretien avec Diana Nemiroff, le 4 octobre 1985, revu par l'artiste = Rewritten by the artist from an interview with Diana Nemiroff, 4 October 1985] ». — Songs of experience = Chants d'expérience. — Ottawa : Corporation des musées nationaux du Canada : Musée des beaux-arts du Canada/National Museums of Canada Corporation: National Gallery of Canada, 1986. — P. 138

1985

« Ed Ruscha: an interview by Jana Sterbak ». — Real Life. — (Spring 1985).

1981

« Howard Fried ». — Parachute. — N° 23 (1981). — P. 44-45

1980

« Betty Goodwin, Marcel Lemyre, 4005 Mentana, Montréal ». — Vanguard. — Vol. 9, no. 5/6 (Summer 1980). — P. 38-39

1979

« Mark Gomes, untitled Winter works, Harbourfront Art Gallery ». — Vanguard. — Vol. 8, no. 6 (Aug. 1979). — P. 27-28

« Murray MacDonald, Mercer Union, Toronto ». — Vanguard. — Vol. 8, no. 8 (Oct. 1979). — P. 31-32

1978

« Jonas Mekas: an interview by Jana Sterbak ». — Parachute. — N° 10 (printemps/Spring 1978). — P. 21-24

CATALOGUES D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES
SOLO EXHIBITION CATALOGUES
CATALOGHI DELLE PERSONALI

2003

Godmer, Gilles. — Jana Sterbak: From Here To There. — Avec la collaboration de/with a contribution by John W. Locke. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2003. — [192] p.

Nemiroff, Diana. — Jana Sterbak: photopractice. — Sudbury (Ont.) : Art Gallery of Sudbury, 2003 (*à paraître/forthcoming*)

2002

Jana Sterbak au Cirva. — Nice : Grégoire Gardette Éditions, 2002. — [24] p.

Jana Sterbak: the conceptual object. — [Textes/texts : Italo Calvino, Jana Sterbak (entretien avec/interview with Bera Nordal)]. — Munich : Litho Acme-Renaissance, 2002. — 104 p.

2001

Jana Sterbak : penser tout haut = Jana Sterbak: thinking out loud. — [Texte/text : Louise Déry ; trad./trans. : Denis Lessard]. — Montréal : Galerie de l'UQÀM, [2001]. — 107 p.

Jana Sterbak: what would happen if. . . — [Texte/text : David G. Torres]. — [Barcelona : Galeria Toni Tàpies, 2001]. — [32] p. — En espagnol et en anglais/in Spanish and English

1998

Cruz, Amada. — Jana Sterbak. — Chicago : Museum of Contemporary Art, 1998. — 68 p.

1997

Jana Sterbak : metamorphosis. — [Texte/text : Irena Zantovská Murray]. — Providence, R.I. : Brown University, 1997. — [22] p.

1995

Velleitas : Jana Sterbak. — [Textes/texts : 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. — En français et en anglais/in French and English

1994

Jana Sterbak : Déclaration. — [Textes/texts : Jonas Storsve, Yves Michaud]. — Nantes : Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994. — [18] p.

Jana Sterbak : Déclaration. — [Textes/texts : Sandra Grant Marchand]. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1994. — 1 f. pliée/folded sheet [4] p. — Comprend un encart en anglais/includes an insert in English, trad. de/trans. by Susan Le Pan

1993

I want you to feel the way I do = Vull que sentis el que sento jo. — Barcelona : Fundació Caixa de Pensions, 1993. — 29 p. — En espagnol, en catalan et en anglais/in Spanish, Catalan and English

Jana Sterbak. — [Textes/texts : Jonas Storsve]. — [Humblebaek, Danemark] : Louisiana Museum of Modern Art, [1993]. — 47 p. — (Louisiana særkatalog ; 3). — En danois et en anglais/in Danish and English

1992

Projects 38: Jana Sterbak. — [Textes/texts : Barbara London]. — New York : Museum of Modern Art, 1992. — 1 f. pliée/folded sheet [8] p.

1991

Nemiroff, Diana. — Jana Sterbak: states of being = corps à corps. — [Comprend un entretien avec/includes an interview with Milena Kalinovska]. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, 1991. — 95 p.

1990

Jana Sterbak. — [Textes/texts : Bruce W. Ferguson]. — New York : The New Museum of Contemporary Art, 1990. — [14] p.

1989

Richmond, Cindy ; Bradley, Jessica. — Jana Sterbak. — Regina (Sask.) : Norman Mackenzie Art Gallery, 1989. — 52 p.

1988

Jana Sterbak. — [Textes/texts : Ihor Holubisky]. — Toronto : The Power Plant, Contemporary Art at Harbourfront, 1988. — 12 p.

1986

Jana Sterbak / Krzysztof Wodiczko. — [Textes/texts : Philip Evans-Clark]. — New York : 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, 1986. — [4] p.

TEXTES DANS LIVRES ET CATALOGUES
D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

TEXTS IN BOOKS AND GROUP
EXHIBITION CATALOGUES

TESTI IN LIBRI E CATALOGHI DI
ESPOSIZIONI COLLETTIVE

2001

Lamoureux, Johanne. — « Felix Holtmann contre Jana Sterbak : une guerre d'expertise ». — *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain = Creative con/fusions: interdisciplinary practices in contemporary art.* — Sous la dir. de/ed. by Lynn Hughes et/and Marie-Josée Lafortune. — Montréal : Optica, 2001. — P. 165-177

N[emiroff], D[jiana]. — « Jana Sterbak ». — *Paradis insaisissables : le prix du millénaire.* — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada, 2001. — Aussi en anglais dans/also in English in *Elusive paradise: the millenium prize.* — P. 101-107

Pearl, Lydie. — « Des chairs marquées et anonymes : Jana Sterbak Daniele Buetti ». — *Corps, sexe et art : dimension symbolique.* — Paris : L'Harmattan, 2001. — (Nouvelles études anthropologiques). — P. 149-157

1999

McEville, Thomas. — « Jana Sterbak : materials and their truth ». — *Sculpture in the age of doubt.* — New York : School of Visual Arts : Allworth Press, 1999. — (Aesthetics today). — P. 294-299

Martin, Elizabeth ; Meyer, Vivian. — « Jana Sterbak [Remote Control, 1, 1989] ». — *Female gazes: seventy-five women artists.* — Toronto : Second Story Press, 1997. — P. 146-147

1996

Barber, Bruce. — « Thalia meets Melpomene: the higher meaning of the Voice of Fire and Flesh Dress controversies ». — *Voices of fire: art, rage, power, and the state.* — Sous la dir. de/ed. by Bruce Barber, Serge Guilbaut et/and John O'Brian; introd. de/by John O'Brian. — Toronto; Buffalo; London : University of Toronto Press, 1996. — (Theory/culture). — P. 96-120

Macri, Teresa. — « Jana Sterbak ». — *Il corpo postorganico : sconfinamenti della performance.* — Genève : Costa & Nolan, 1996. — P. 93-113

Philippi, Desa. — « Scenes of seduction: reflections on the work of Jana Sterbak ». — *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th Century art, in, of and from the feminine.* — Ed. by M. Catherine de Zegher. — Cambridge : MIT Press, 1996. — P. 184-192

1995

Morris, Frances. — « Jana Sterbak ». — Rites of passage: art for the end of the century. — London : Tate Gallery Publications, 1995. — P. 122-131

1993

Curtis, Penelope. — « Introduction ». — Elective affinities. — Liverpool : Tate Gallery Liverpool, 1993. — P. 6-12 (Sterbak : p. 9-10)

1992

Roumanes, Jacques-Bernard. — « Jana Sterbak : l'incarnation de la violence = The incarnation of violence ». — Violence : Pièges du regard = Violence: the deadly seduction. — Sous la dir. de/ed. by Louise Poissant; [trad./trans. : Eric B. Litwack]. — Montréal : Société d'esthétique du Québec, 1992. — P. 94-101

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

TEXTS IN PERIODICALS
TESTI IN RIVISTE

2003

de Billy, Hélène. — « De Kamouraska à Venise ». — L'Actualité. — Vol. 28, n° 2 (févr. 2003). — P. 67-71

2002

Kennedy, Julie. — « "I can hear you think" ». — Vie des Arts. — Vol. 47, n° 189 (hiver 2002/2003). — P. 50-53

2001

Lamoureux, Johanne. — « La Robe de chair de Jana Sterbak : l'allégorie par la viande ». — Revue d'esthétique. — N° 40 (2001). — P. 161-168

1998

McLerran, Jennifer. — « Disciplined subjects and docile bodies in the work of contemporary artist Jana Sterbak ». — Feminist Studies. — Vol. 24, no. 3 (Fall 1998). — P. 535-552

1996

Brignone, Patricia. — « Jana Sterbak : le corps et son espace ». — Art Press. — N° 210 (févr. 1996). — Aussi en anglais sous le titre/also in English under the title « Jana Sterbak: body space » [trad./trans. : C. Penwarden]. — P. 40-44

Page, Clement. — « Jana Sterbak: "I want you to feel the way I do" ». — Third Text. — No. 35 (Summer 1996). — P. 59-68

1993

Noble, Richard. — « Chaos and self-creation in the art of Jana Sterbak ». — Parkett. — No. 35 (Mar. 1993). — Aussi en allemand, sous le titre/also in German under the title « Chaos und Selbsterschaffung in der Kunst der Jana Sterbak » [trad./trans. : Nansen], p. 13-17. — P. 8-12

1992

Lamarre, André. — « Jana Sterbak ». — Parachute. — N° 66 (avril/juin/Apr./June 1992). — P. 38

Spector, Nancy. — « Flesh and bones : Jana Sterbak ». — Artforum International. — Vol. 30, no. 7 (Mar. 1992). — P. 95-99

1991

Asselin, Olivier. — « Jana Sterbak ». — Parachute. — N° 63 (juill./sept./July/Sept. 1991). — P. 31-32

Noble, Richard. — « Jana Sterbak: the laboratory of the self ». — Parachute. — No 64 (oct./déc./Oct/Dec. 1991). — P. 41-43

1989

Jackson, Marni. — « The body electric: the high-risk art of Jana Sterbak ». — Canadian Art. — Vol. 6, no. 1 (Spring 1989). — P. 64-71

Scott, Kitty ; Sloan, Johanne. — « Jana Sterbak ». — Parachute. — N° 55 (juill./sept./July/Sept. 1989). — P. 46-47

1987

Andreae, Janice. — « Jana Sterbak ». — Parachute. — N° 49 (déc./Dec. 1987/ févr./Feb. 1988). — P. 39-40

Greenberg, Reesa. — « Jana Sterbak ». — C Magazine. — No. 16 (Winter 1987/1988). — P. 50-53

McGill-Balfour, Barbara ; Hemminghaus, Randy. — « Jana Sterbak ». — Vanguard. — Vol. 16, no. 4 (Sept./Oct. 1987). — P. 38-39

1986

McFadden, David. — « Jana Sterbak ». — Vanguard. — Vol. 15, no. 1 (Feb./Mar. 1986). — P. 45-46

1982

Oille, Jennifer. — « Yana Sterbak, Golem: objects as sensations ». — Parachute. — N° 29 (déc./Dec. 1982/ févr./Feb. 1983). — P. 35-36

ENREGISTREMENTS VIDÉO
VIDEO RECORDINGS
REGISTRAZIONI VIDEO

2000

In the flesh. — [Minneapolis : Walker Art Center, Winnipeg : Video Pool, 2000]. — 89 min

1992

Vanitas: flesh dress for an albino anorectic. — Ottawa : National Gallery of Canada, 1992. — 10 min

1991

Jana Sterbak: states of being = Jana Sterbak : corps à corps. — Ottawa : National Gallery of Canada, 1991. — 23:51 min. — En anglais sous-titré en français/in English subtitled in French

1989

Remote control: [Jana Sterbak]. — Ottawa : National Gallery of Canada, 1989. — 6 min

La biobibliographie détaillée de Jana Sterbak est disponible sur le site Internet de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (accès : <http://www.media.macm.org>)

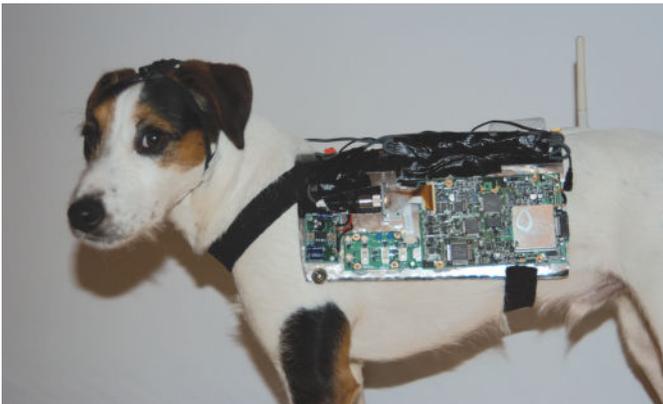
Jana Sterbak's biobibliography is available on the Web site of the Media Centre of the Musée d'art contemporain de Montréal (access: <http://www.media.macm.org>)

La bio-bibliografia dettagliata di Jana Sterbak è disponibile sul sito Internet della Mediateca del Musée d'art contemporain de Montréal (accesso : <http://www.media.macm.org>)

JANA STERBAK
FROM HERE TO THERE

Denis Labelle

Conception électronique et direction technique
Electronic concept and technical direction



Stanley

LISTE DES ILLUSTRATIONS
LIST OF ILLUSTRATIONS
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

COUVERTURE/COVER

Joan Martines, *Atlante*, vers 1550-1600
Museo Correr, Venise

Joan Martines, *Atlante*, c. 1550-1600
Museo Correr, Venice

P. 2-3

Traité de la Grande Paix de Montréal, 1701
(extrait). Archives nationales du Canada,
Ottawa, MG 1 – Série C11A, bobine F-19.
Fac-similé de l'original conservé aux
Archives de France, Centre des archives
d'outre-mer, Aix-en-Provence
Volume C 11 A, 19

Traité de la Grande Paix de Montréal, 1701
(excerpt). National Archives of Canada,
Ottawa, MG 1 – Series C11A, reel F-19.
Facsimile of the original kept in the Archives
de France, Centre des archives d'outre-mer,
Aix-en-Provence
Volume C 11 A, 19

P. 12

Carte de Paolino, 1346
Biblioteca Nazionale Marciana, Venise
Paolino's map, 1346
Biblioteca Nazionale Marciana, Venice

P. 15, 36, 93, 150

*Description des castors & de leur industrie, des
canots, habitations, habillemens, maniere de vivre
des sauvages du Canada avec la maniere dont ils
se marient les hieroglyphes dont ils se servent pour
decrire leurs exploits & la forme de leurs
enterremens*, 1719, (détails). Dans Henri
Abraham Chatelain, *Atlas historique*, vol. 6.
Division des livres rares et des collections
spécialisées, Bibliothèques de l'Université
McGill, Montréal

*Description des castors & de leur industrie, des
canots, habitations, habillemens, maniere de vivre
des sauvages du Canada avec la maniere dont ils
se marient les hieroglyphes dont ils se servent pour
decrire leurs exploits & la forme de leurs
enterremens*, 1719, (détails). In Henri Abraham
Chatelain, *Atlas historique*, vol. 6. Rare Books
and Special Collections Division, McGill
University Libraries, Montréal

P. 19

Jana Sterbak, *Vaniias: Flesh Dress for an Albino
Anorectic*, 1987. Collection du Centre
Georges Pompidou, Paris. Collection du
Walker Art Center, Minneapolis, T.B.
Walker Acquisition Fund, 1993

Jana Sterbak, *Vaniias: Flesh Dress for an Albino
Anorectic*, 1987. Collection of the Centre
Georges Pompidou, Paris. Collection of the
Walker Art Center, Minneapolis, T.B.
Walker Acquisition Fund, 1993

P. 20

Jana Sterbak, *Artist as a Combustible*, 1986
Collections particulières et publiques
Jana Sterbak, *Artist as a Combustible*, 1986
Private and public collections

P. 23

Jana Sterbak, *Dissolution (Auditorium)*, 2001
Installation et Cibachrome
Collections particulières et publiques
Avec l'aimable permission de la Galeria Toni
Tàpies, Barcelone
Jana Sterbak, *Dissolution (Auditorium)*, 2001
Installation and Cibachrome
Private and public collections
Courtesy of the Galeria Toni Tàpies,
Barcelona

P. 26

Jana Sterbak, *Condition*, 1995
Photogramme de l'installation
Collection de l'artiste, avec l'aimable
permission de la Galerie Barbara Gross,
Munich
Jana Sterbak, *Condition*, 1995
Still of the installation
Collection of the artist, courtesy of the
Barbara Gross Galerie, Munich

P. 28

Jana Sterbak, *Proto Sisyphé*, 1991
Collections particulières et publiques
Jana Sterbak, *Proto Sisyphé*, 1991
Private and public collections

P. 31

Jana Sterbak, *Remote Control II*, 1989
Collection du MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone; Collection du Musée départemental de Rochechouart, France

Jana Sterbak, *Remote Control II*, 1989
Collection of the MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona; Collection of the Musée départemental de Rochechouart, France

P. 35

Cérémonie funéraire chez les Hurons, d'après un dessin de Samuel Champlain, vers 1632. Dans *Samuel de Champlain, Les voyages de la Nouvelle France Occidentale, dite Canada, faite par le Sr de Champlain...*, Paris, Louis Sevestre, 1632. Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, C-113747

Cérémonie funéraire chez les Hurons, d'après un dessin de Samuel Champlain, c. 1632. In *Samuel de Champlain, Les voyages de la Nouvelle France Occidentale, dite Canada, faite par le Sr de Champlain...*, Paris, Louis Sevestre, 1632. National Library of Canada, Ottawa, C-113747

P. 39, 97, 153

Moses Harris (attribué à), *Plan of the Harbour of Chebucto and Town of Halifax*, 1750 (détail)
History Collection, Nova Scotia Museum, Halifax

Moses Harris (attributed to), *Plan of the Harbour of Chebucto and Town of Halifax*, 1750 (detail). History Collection Nova Scotia Museum, Halifax

P. 40, 59-72, 98, 114-128, 154

Jana Sterbak, *From Here To There*, 2003
Installation vidéographique. 6 projecteurs vidéo, couleur, son. Conception électronique et direction technique : Denis Labelle
Bande sonore : *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach interprétées par Glenn Gould (enr. 1955, 1981)
Collection de l'artiste

Jana Sterbak, *From Here To There*, 2003

Video installation. 6 video projectors, colour, sound. Electronic concept and technical direction: Denis Labelle.
Soundtrack: *Goldberg Variations* by Johann Sébastien Bach, performed by par Glenn Gould (rec. 1955, 1981)
Collection of the artist

P. 75

Canaletto, *Le Campo di Rialto et S. Giacomo di Rialto, Venise*, vers 1740-1760
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Acheté en 1929

Canaletto, *The Campo di Rialto and S. Giacomo di Rialto, Venice*, c. 1740-1760
Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa. Purchased in 1929

P. 79

Jana Sterbak, *Generic Man*, 1987-1989
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Acquis grâce à la générosité des employés du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay

Jana Sterbak, *Generic Man*, 1987-1989
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal. Acquired thanks to the generosity of the staff of the Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: Richard-Max Tremblay

P. 81

Jana Sterbak, *Psi a Slečna (Defence)*, 1995
Collection d'art contemporain, Fundació « la Caixa », Barcelone

Jana Sterbak, *Psi a Slečna (Defence)*, 1995
Collection of Contemporary Art, Fundació « la Caixa », Barcelona

P. 86

Jana Sterbak, *Sisyphé II*, 1991
Collection de la Vancouver Art Gallery, Vancouver

Jana Sterbak, *Sisyphé II*, 1991
Collection of the Vancouver Art Gallery, Vancouver

P. 89

Jana Sterbak, *Dissolution*, 2001
Collections particulières et publiques
Avec l'aimable permission de la Galeria Toni
Tàpies, Barcelone

Jana Sterbak, *Dissolution*, 2001
Private and public collections. Courtesy of
the Galeria Toni Tàpies, Barcelona

P. 94

Louis Nicolas, *Codex Canadiensis*, 1675-1689
(extrait). Collection du Gilcrease Museum,
Tulsa

Louis Nicolas, *Codex Canadiensis*, 1675-1689
(excerpt). Collection of the Gilcrease
Museum, Tulsa

P. 131

Edward Chatfield, *Nicholas Vincent
Isawanhonhi Principal Christian Chief and
Captain of the Huron Indians established at
La Jeune Lorette near Quebec. (Quebec.)*, 1825
Archives nationales du Canada, Ottawa,
C-38948

Edward Chatfield, *Nicholas Vincent
Isawanhonhi Principal Christian Chief and
Captain of the Huron Indians established at
La Jeune Lorette near Quebec. (Quebec.)*, 1825
National Archives of Canada, Ottawa,
C-38948

P. 135

Jana Sterbak, *Baldacchino*, 1996-1998
Collection de l'artiste. Avec l'aimable
permission de la Galeria Toni Tàpies,
Barcelone

Jana Sterbak, *Baldacchino*, 1996-1998
Collection of the artist. Courtesy of the
Galeria Toni Tàpies, Barcelona

P.139

Jana Sterbak, *Sisyphé Sport*, 1997
Collections particulières et publiques
Avec l'aimable permission de la Galeria Toni
Tàpies, Barcelone

Jana Sterbak, *Sisyphé Sport*, 1997
Private and public collections. Courtesy of
the Galeria Toni Tàpies, Barcelona

P. 140

Jana Sterbak, *Selection (for Sisyphé)*, 1991
Collections particulières et publiques. Avec
l'aimable permission de la Galeria Toni
Tàpies, Barcelone

Jana Sterbak, *Selection (for Sisyphé)*, 1991
Private and public collections. Courtesy of
the Galeria Toni Tàpies, Barcelona

P. 145

Jana Sterbak, *I Want You to Feel the Way I
Do. . . (The Dress)*, 1984-1985. Collection du
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Jana Sterbak, *I Want You to Feel the Way I
Do. . . (The Dress)*, 1984-1985. Collection of
the National Gallery of Canada, Ottawa

P. 148-149

Jean Boisseau, *Description de la Nouvelle
France : ou sont remarquées les diverses habitations
des François, depuis la première découverte
jusques a present, recueillie et dressée sur diverses
relations modernes*, 1643. La Collection W. H.
Pugsley de cartes anciennes du Canada,
Division des livres rares et des collections
spécialisées, Bibliothèques de l'Université
McGill, Montréal (QC), Canada

Jean Boisseau, *Description de la Nouvelle
France : ou sont remarquées les diverses habitations
des François, depuis la première découverte
jusques a present, recueillie et dressée sur diverses
relations modernes*, 1643. The W. H. Pugsley
Collection of Early Canadian Maps, Rare
Books and Special Collections Division,
McGill University Libraries, Montréal
(Que.), Canada

P. 194-195

François Xavier Habermann, *Vuë de la basse
ville a Quebeck vers le fleuve St. Laurent, vers
1750-1800*. Division des livres rares et des
collections spécialisées, Bibliothèques de
l'Université McGill, Montréal

François Xavier Habermann, *Vuë de la basse
ville a Quebeck vers le fleuve St. Laurent, c.
1750-1800*. Rare Books and Special
Collections Division, McGill University
Libraries, Montréal



Prospect von der untern Stadt in Quebec
gegen St. Laurenz Fluss.



ISBN 2-551-21755-5



9 782551 217557